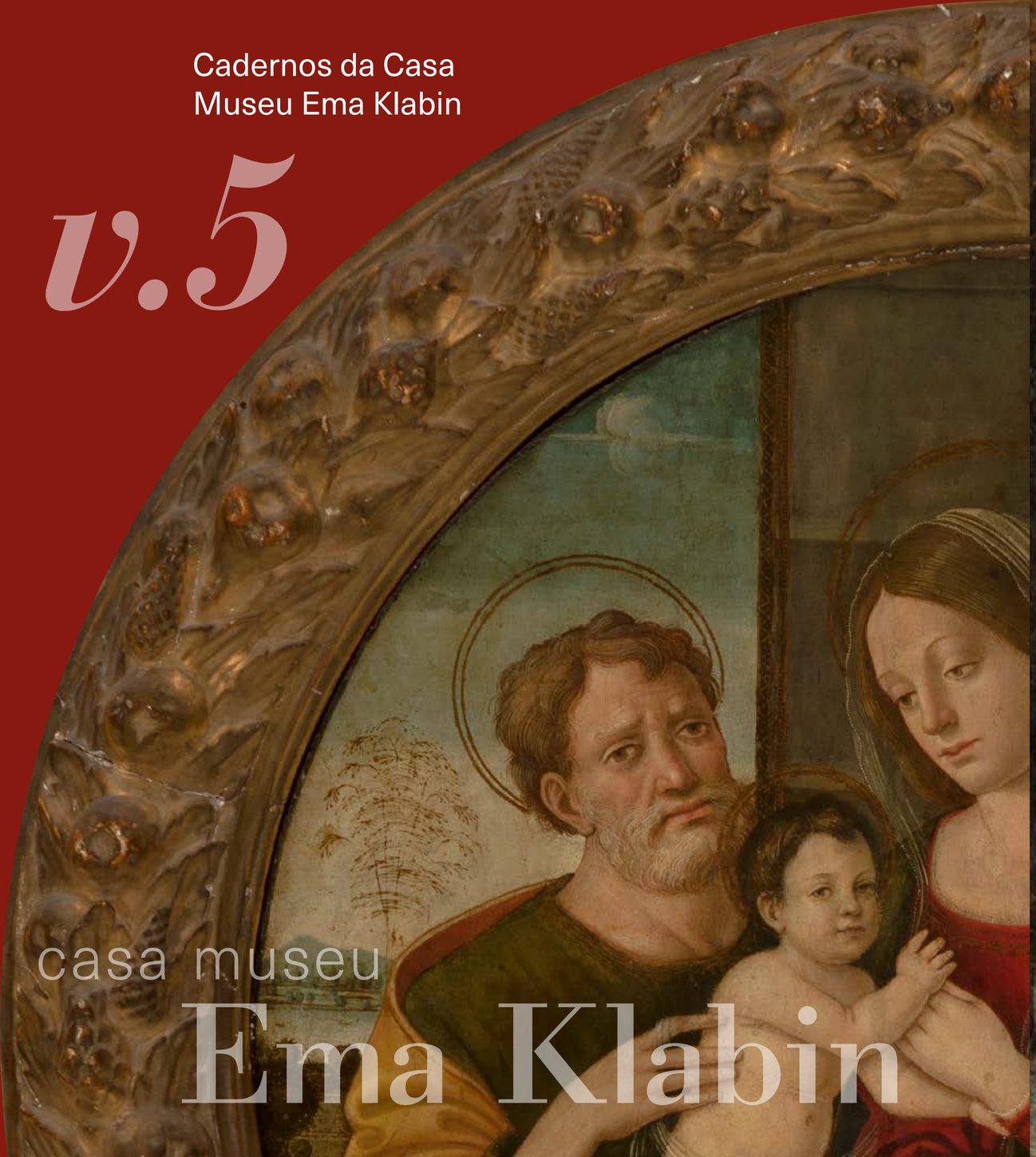
Cadernos da Casa
Museu Ema Klabin

v.5

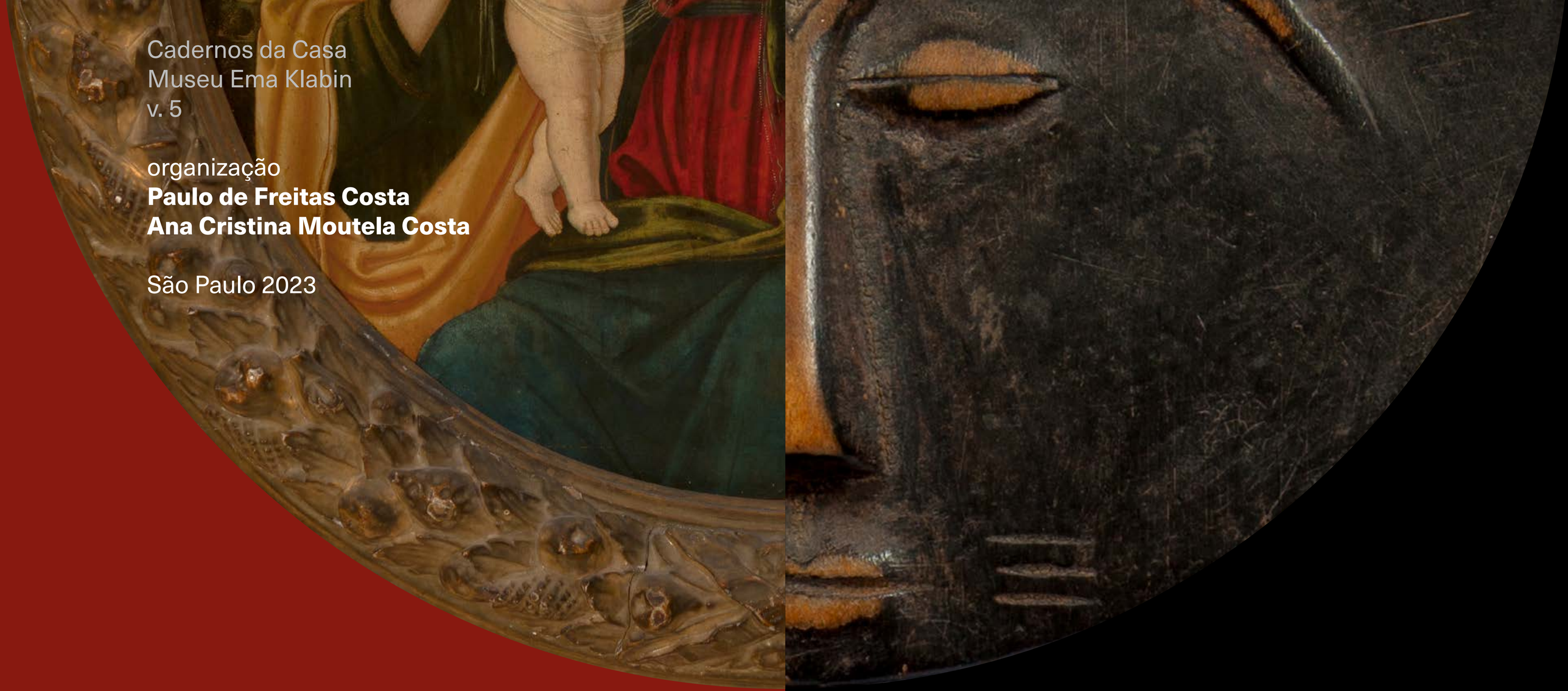


casa museu

# Ema Klabin



disruptions



Cadernos da Casa
Museu Ema Klabin
v. 5

organização
**Paulo de Freitas Costa**
**Ana Cristina Moutela Costa**

São Paulo 2023

casa museu
# Ema Klabin

# editorial

**Paulo de Freitas Costa**

Os grandes museus públicos surgiram a partir do final do século XVIII, à sombra do Iluminismo e da *Enciclopédia*, segregando o estudo e a exibição de suas coleções de acordo com as disciplinas que então começavam a compartimentar o conhecimento humano. Dessa origem, reproduzimos até hoje uma série de dicotomias que limitam uma compreensão abrangente dos objetos e das memórias que guardamos em nossas instituições, tais como erudito-popular, sagrado-profano, civilização-barbárie, artes visuais-artes decorativas – só para citar alguns exemplos. Em um momento de grande polarização e exclusão mútua, a programação da Casa Museu Ema Klabin de 2022 propôs um questionamento amplo dessas dicotomias, indagando sobre seu sentido em pleno século XXI.

Nessa perspectiva, nossa exposição *Revira-Volta* reorganizou a disposição da coleção nos ambientes da casa, criando diálogos inéditos entre as peças e possibilitando outras leituras da própria coleção tanto em sua totalidade quanto em seu percurso. No ano em que completamos 15 anos de abertura ao público, essa reorganização subverteu os princípios adotados por Ema Klabin na ordenação da coleção em sua casa, os quais derivavam de tradições formadas ao longo da história do colecionismo a partir de uma concepção fundamentalmente eurocêntrica. No mesmo mote, nossa programação buscou desconstruir dicotomias presentes na museologia, nas artes e em nossa própria autoimagem.

Este quinto volume de nossos *Cadernos* traz um rico registro das atividades realizadas ao longo do ano. Além dos textos relacionados à temática anual, apresentamos o dossiê *Faca, colher & garfo: uma história*, que expande questões trazidas pela exposição de mesmo nome, a qual exibiu, de forma inédita, os faqueiros adquiridos e colecionados por Ema Klabin. Na seção *Rizomas*, abordamos ainda outras realizações relevantes da casa museu.

Boa leitura!

# sumário

## Dossiê Dicotomias


Editorial
**Paulo de Freitas Costa**

A linha tênue entre o visível e o invisível: olhares sobre a estética da transparência e sua reverberação em museus e museografias
**Luiza Batista Amaral**

Arte e arquitetura na Praça Mauá: entre o erudito e o popular
**Laís Silva Amorim**
**Natália Cristina de Aquino Gomes**

A gravura e as imagens em trânsito
**Priscila Sacchettin**

O patrimônio de São Paulo através de suas imagens
**Karin Philippov**

Deslocamentos da fotografia na arte contemporânea
**Virgínia Gil Araujo**

*ReviraVolta*: estratégias de curadoria e mediação
**Cristiane Alves**
**Paulo de Freitas Costa**


## Faca, colher & garfo: uma história


Para comer de mão ou quando o gosto está pleno no corpo
**Raul Lody**

Por uma história da "civilização": os códigos de conduta à mesa
**Cintia Alfieri Gama-Rolland**

A inesperada profundidade de um pires: história e arte através da porcelana
**Keiko Nishie**

Saborear com os olhos: arte e alimentação
**Angela Brandão**

Música à mesa
**Anna Maria Kieffer**

Arroz e feijão ou fome e abundância. Qual é o binômio do Brasil?
**Adriana Salay**


## Rizomas


Patrícia Galvão (Pagu) e Antonieta Rivas Mercado: trajetórias e práticas políticas de duas mulheres inquietas
**Romilda Costa Motta**

*Mulheres na Música* em concertos na Casa Museu Ema Klabin
**Camila Fresca**

Musicalidades indígenas em transformação
**Magda Dourado Pucci**




# dicotomias

# A linha tênue entre o visível e o invisível: olhares sobre a estética da transparência e sua reverberação em museus e museografias

**Luiza Batista Amaral**

*Sumário*

**Resumo**
O artigo analisa as nuances do sentido de transparência a partir do debate teórico e estético. De saída, fundamenta-se na discussão teórica do conceito nos textos de Colin Rowe e Robert Slutzky, Byung-Chul Han e Guilherme Wisnik. Na sequência, dedica-se à estética da transparência, pontuando seus matizes por meio de estudos de caso como o da 26ª Bienal de São Paulo, o da museografia dos cavaletes de vidro do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e os de trabalhos de Ivan Grillo, Lucia Guanaes e Luiza Baldan. De modo geral, o texto se atém às relações entre opacidade e transparência presentes em narrativas museográficas e produções artísticas contemporâneas que operam na transparência.

**Palavras-chave**

transparência

museografia

cavaletes de vidro

estética da transparência

museus



**Luiza Batista Amaral** é bacharela e licenciada em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), bacharela em Conservação e Restauração de Bens Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestra e doutora pelo Programa de História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), na linha Teoria e História da Arte e da Arquitetura. É professora do Departamento de Artes Visuais da Uninassau, *campus* Rio de Janeiro, além de conservadora e restauradora do Museu Nacional.

1 Wisnik, 2018, p. 7.

## Do conceito de transparência

“Transparência” é uma palavra que se desmembra em vários sentidos. Indica nitidez, verdade e honestidade, sendo também usada para caracterizar a qualidade ótica de materiais translúcidos. Nesse caso, são observadas duas atribuições do conceito: a primeira na ordem do discurso; a segunda como adjetivação de determinado material. É a partir dessa bifurcação de sentidos que se aborda aqui o conceito de transparência, tratando-o em sua raiz arquitetônica e material, bem como a partir de seus desdobramentos filosóficos e estéticos.

O sentido de verdade atribuído à transparência tem suas raízes fincadas no pensamento iluminista, reforçando a ideia de uma iluminação, de um esclarecimento sobre a real qualidade de um material. No *ethos* da arquitetura moderna a transparência não é veiculada somente na aplicação do vidro nas composições, mas também na exposição da estrutura da edificação, desnuda de revestimentos, lida como verdade, como essência da arquitetura. Isso significa que a exibição do elemento estrutural se apresenta como um discurso de honestidade, uma moral arquitetônica compromissada em revelar a real essência da edificação. Tal perspectiva, de acordo com Wisnik[1], tem raízes no: “[...] ethos iluminista que informou em grande medida a arte e a arquitetura modernas, [de modo que] a transparência era um índice de verdade, despojamento, honestidade e pureza.”.

2 Benjamin, 2012, p. 127.
3 Rowe; Slutzky, 1997.
4 Rowe; Slutzky, 1985.

Com base na moral arquitetônica que permeia a arquitetura moderna, o vidro é um material propagador da verdade, responsável pela abertura dos interiores e sua permeabilidade ao exterior. Como caracteriza Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza*, “o vidro é inimigo do mistério”[2]. Logo, nos valores modernos, atua na eliminação de ambiguidades, é uma membrana translúcida que confere a abertura e o devassar das moradias, estabelecendo também uma condição de equidade entre interior e exterior.

O texto *Transparency: literal and fenomenal*, de Colin Rowe e Robert Slutzky[3], tece uma análise sobre o referido conceito. Seu ponto de partida é a formulação do espaço pictórico feita por Györges Kepes, estendendo a discussão para o campo da arquitetura e da tridimensionalidade do espaço. Como produto dessa reflexão, cujos objetos são as produções arquitetônicas de Le Corbusier e da Bauhaus, além de um conjunto de pinturas modernas, os teóricos definem os conceitos de “transparência fenomenal” ou “fenomênica” e “transparência literal”.

Segundo Rowe e Slutzky[4], a “transparência literal” está associada a uma característica ótica, a uma condição de nitidez, de alta visibilidade, a exemplo do próprio vidro como membrana límpida que permite uma visualização sem ambiguidades. Por meio dele é obtida uma leitura unívoca e total do objeto ou do espaço por trás da película vítrea. Essa noção é

5 Kepes *apud* Rowe; Slutzky, 1985, p. 34.
6 Kepes *apud* Rowe; Slutzky, 1985, p. 34.

tratada pelos teóricos a partir do exemplo da pintura de Robert Delaunay, *Janela simultânea na cidade* (1912), indicando uma mimetização da condição ótica da transparência do vidro. Nessa composição, a transparência assume uma literalidade, eliminando ambiguidades e mobilizando uma leitura unilateral.

Já a "transparência fenomenal" ou "fenomênica" promove uma visualidade ambígua, imprecisa e simultânea, operando numa dinâmica de incessante reorganização dos sentidos. Esse conceito se torna mais inteligível quando os teóricos seguem a linha de Kepes, tecendo-o a partir da análise da pintura *As três faces* (1926), de Fernand Leger. Nela, é visualizada outra forma de composição do espaço, trazendo a ideia de simultaneidade entre os planos, o que, por sua vez, configura a presença de uma nova qualidade ótica baseada na justaposição e na interpenetração. Nesse caso, o sentido da transparência, de acordo com Kepes, consiste em "[...] uma percepção simultânea de diferentes localizações espaciais."[5]. Ou seja: "O espaço não só recua, mas [também] flutua numa contínua atividade. A posição das figuras transparentes tem significado indefinido quando se passa a ver cada figura ora como a mais próxima, ora como a mais afastada."[6]. Em suma, com base nessa discussão, pode-se qualificar a "transparência fenomênica" como conceito que capta um tipo de visualização simultânea, ambígua e dinâmica, enquanto a "transparência literal" associa-se a uma leitura unívoca, com contornos de verdade.

7 Han, 2017.
8 Han, 2017; Wisnik, 2018.
9 Wisnik, 2018.

Na contemporaneidade, essa apreensão do conceito de transparência como clarividência e iluminação se mostra problemática, segundo a perspectiva do teórico Byung-Chul Han, autor de *Sociedade da transparência*[7]. No atual contexto, o excesso de transparência dado pela hipervisibilidade tende a produzir mais nublamentos do que esclarecimentos. O transparecer da vida cotidiana na esfera pública através das diferentes mídias sociais compõe uma massa de dados que formam densas nuvens de informação, acúmulos que, em vez de clarividências, acabam por gerar mais opacidades[8].

Logo, enquanto o contexto moderno é marcado pela positividade da transparência, associada a nuances de verdade e iluminação, na contemporaneidade os sentidos postos são de nublamento, turvamento e baixa visibilidade. Tal conclusão é vista na análise de Guilherme Wisnik, em *Dentro do nevoeiro*[9], que, ao focalizar várias produções de cultura material, principalmente exemplares da arquitetura contemporânea,

***O transparecer da vida cotidiana na esfera pública através das diferentes mídias sociais compõe uma massa de dados que formam densas nuvens de informação, acúmulos que, em vez de clarividências, acabam por gerar mais opacidades.***

identifica a qualidade turva das fachadas e dos materiais que revestem as edificações. Essas membranas leitosas que envolvem prédios como o edifício do Instituto Moreira Salles (2017), na Avenida Paulista, representam uma emergente "estética" da imprecisão marcada pela baixa visibilidade do interior da edificação.

Em outras palavras, o que Wisnik detecta é uma mudança na condição da arquitetura, que, ao invés de caminhar no sentido da transparência, vai em direção à baixa visibilidade. Vale pontuar que este *não* é um diagnóstico fechado à arquitetura, uma vez que se trata de uma leitura sobre o modo como a arquitetura, os materiais e um conjunto de produções culturais são "sintomas" de uma exaustão da moral da transparência que se capilarizou, no cenário moderno, para diferentes frentes – literatura, teatro, arquitetura, artes visuais e outras[10].

O debate sobre o conceito de transparência é amplo e se distribui por outros campos, como a filosofia e a ciência política, conforme indicam as produções de teóricos como Anthony Vidler, Byung-Chul Han, Sandrine Baume, Jürgen Habermas e Walter Benjamin. No entanto, os conceitos mobilizados neste breve artigo estão focados nas reflexões de Rowe e Slutzky, assim como na perspectiva contemporânea de Han e Wisnik. A partir desse referencial teórico, segue-se a análise para o campo estético das museografias e das artes visuais, de modo a compreender como cada uma delas trabalha a transparência.

10 Han, 2017; Vidler, 1992.

11 Amaral, 2022.
12 Crary, 2013.

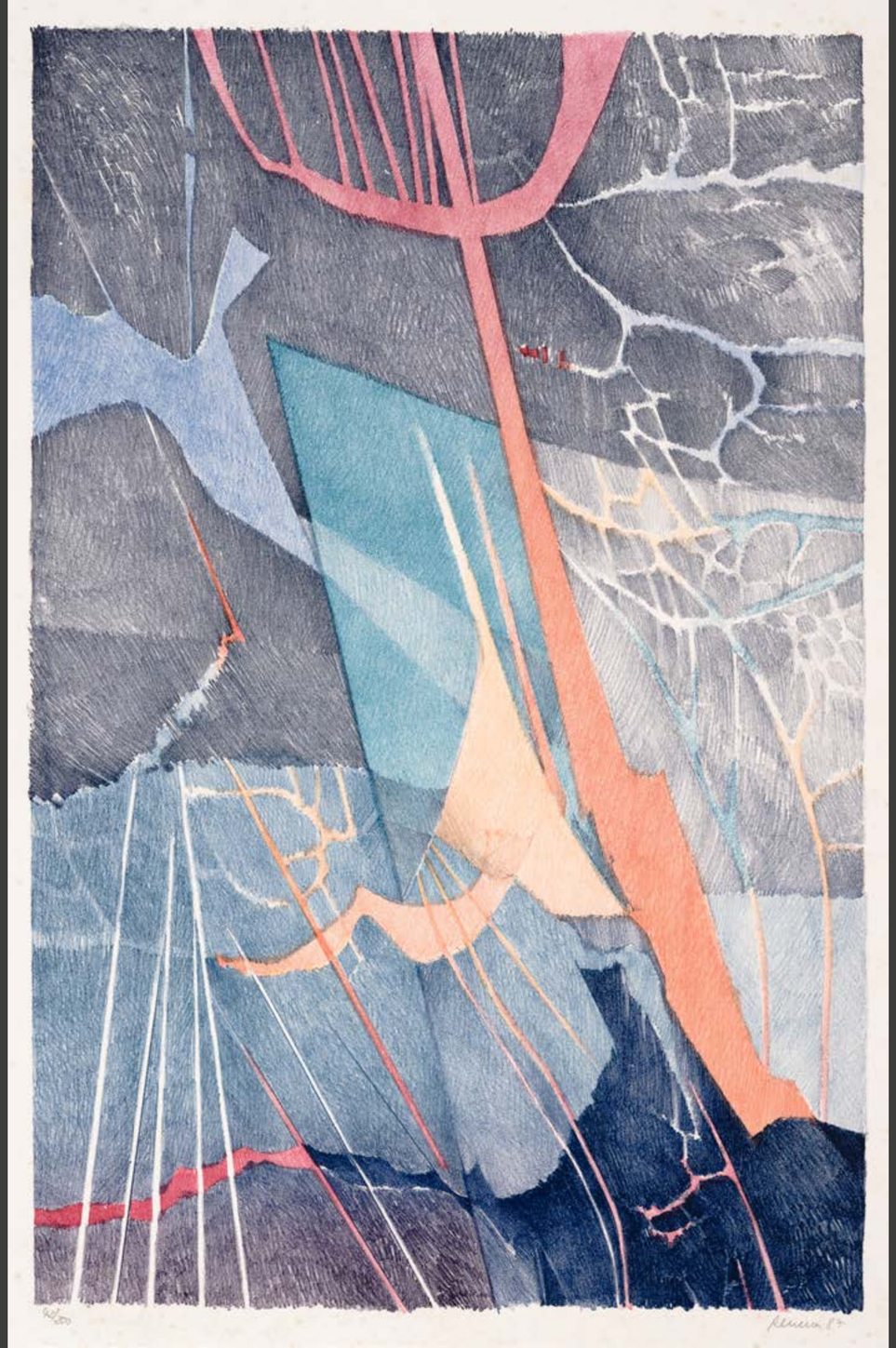
**Das nuances da transparência e seus desdobramentos estéticos**

Para a investigação sobre a transparência no âmbito de seus desdobramentos estéticos, parte-se do debate da museografia, que se dedica ao conjunto de aspectos técnicos da montagem de exposições. O interesse pela museografia deve-se ao estudo realizado na tese de doutorado da autora deste artigo, intitulada *O cavalete de vidro: imagens de uma museografia em longa exposição*[11]. Nela, o conceito de transparência permeia a análise da museografia dos cavaletes de vidro projetados pela arquiteta Lina Bo Bardi para a segunda sede do MASP (1969).

Esses cavaletes, constituídos de base de concreto, cunha de madeira e placa de vidro autoportante, dispostos de forma serializada ao longo da pinacoteca, compõem uma paisagem da transparência em que as pinturas parecem flutuar sobre o espaço, também rodeado por uma longa fachada de vidro nas laterais. As subsequentes camadas de lâminas transparentes com pinturas geram um tipo de observação que estimula uma fruição do "ver através de" uma tela ou do "ver junto a" outra tela[12]. Ademais, a transparência do vidro, em alguns casos, permite observar também o verso da pintura, exibindo sua composição estrutural, proposta que está em confluência com o *ethos* da arquitetura moderna na exibição da estrutura da edificação como real essência da arquitetura.

Esse modo de exibição das pinturas próprio da museografia dos cavaletes de vidro, pelo qual uma pintura habita o mesmo ângulo de visão de outra, produzindo uma fruição com aparente dinamismo entre as imagens, pode ser compreendido historicamente associado à estética da suspensão característica das expografias modernas de Edoardo Persico e Franco Albini, além da produção do brutalismo inglês (1950-1960) no pós-guerra.

No que tange à produção artística no contexto do brutalismo inglês, cita-se a museografia de *Parallel of life and Art* (1953), realizada no Institute of Contemporary Arts (ICA, Londres), exposição que aponta para uma mudança na construção do olhar e no modelo de fruição desempenhados pelos fruidores. Essa expografia de 1953 é uma fotomontagem espacializada, feita a partir de um exercício de justaposição e de tensão entre os fragmentos de imagens. Cada uma das placas apresentava imagens de objetos em escalas diferentes, expondo uma condição de colagem em que a ordem e a hierarquia de uma narrativa visual davam lugar a uma inversão do espaço da galeria. As pranchas foram distribuídas sem molduras por toda a extensão da parede, pelo teto da galeria e também pelo chão e rodapé, rompendo com a ideia de exposição estática na parede, na altura dos olhos. Nesse ponto, a experiência estética dada nessa museografia beira a leitura da colagem, em que o olhar passeia de forma dinâmica por entre os diversos recortes justapostos, sem hierarquia de planos estabelecida.



13 Highmore, 2017.

A imagem de justaposição e simultaneidade está presente não só na exposição *Parallel of life and Art*, encontrando-se ainda num escopo de produções: das colagens de Alison e Peter Smithson às fotografias de Nigel Henderson e às esculturas de William Turnbull, há um conjunto de imagens e esculturas que captam a emersão de uma nova forma de fruição baseada no deslocamento da visão perspectivada e hierarquizada própria da concepção linear. Nessa linha, essas produções também apontam uma crise de escala que se expõe no contexto do pós-guerra[13], fato que também ressoa nessa fragmentação da ordem, consolidando uma fruição baseada na simultaneidade.

A ideia de simultaneidade fundamenta a estética da museografia dos cavaletes de vidro que volta a ser veiculada a partir de sua remontagem em 2015, após quase 20 anos de desmontagem definitiva desse projeto de Lina Bo Bardi. A opção pela retomada da expografia aponta também o retorno a uma ideia de transparência que está dada na arquitetura do museu e na forma de expor o acervo permanente, um casamento entre o exterior e o interior em que a suspensão do vão-livre encontra a das pinturas que flutuam na pinacoteca em virtude da translucidez do vidro.

Junto à retomada dos cavaletes de vidro emerge um discurso associado à ideia de transparência das estruturas do museu nos moldes do *ethos* da arquitetura moderna. Exemplos disso são os trabalhos das fotógrafas Luiza Baldan e Lucia Guanaes, ambos publicados no catálogo *O MASP de Lina* (2019). Em *Monumentalidade como coletividade* (2019), Baldan faz uma série fotográfica que transparece o cotidiano institucional e registra a identidade dos trabalhadores do MASP, tecendo uma narrativa da memória em migalhas com a construção de uma imagem da instituição de baixo para cima. O ensaio documenta individualmente os trabalhadores em suas áreas preferidas do prédio, o que, por sua vez, mobiliza a construção de uma narrativa do local pautada em uma memória subjetiva. Ao identificar seus trabalhadores, Baldan ressalta a dimensão humana da instituição, e faz um *zoom* fotográfico sobre locais que compõem as múltiplas áreas de funcionamento do museu e que, geralmente, ficam nos bastidores enquanto as exposições ocupam os palcos.

*Limiares* (2019), de Lucia Guanaes, explora uma série de imagens transparentes, mimetizando em suas fotografias a natureza permeável do vidro presente na fachada e nos cavaletes, camadas de transparência que a fotógrafa trabalha através da técnica de longa exposição. Sua série evoca sentidos da “transparência literal” que permitem a visualização de múltiplos planos justapostos, reencenando a limpidez de um entreposto material. Ademais, registra cenas do canteiro de obras dos museus, da montagem de exposições, dos processos que ficam na ordem dos bastidores. Assim, ambos os trabalhos apresentam contornos da transparência, indicam um descortinar da dinâmica de trabalho na instituição e, em certa medida, são tomados pelo objetivo de dissolver limites entre palco e bastidores, dentro e fora, arquitetura e cidade, tornando-os simultâneos, equidistantes e penetráveis.

Nessa mesma compreensão da transparência como simultaneidade, utilizando da técnica de longa exposição, o trabalho *Pinacoteca MASP* (2015), de Michael Wesely, registra numa mesma imagem desde o processo de montagem dos cavaletes de vidro até sua finalização. Na fotografia, feita por camadas temporais quase translúcidas, há ênfase na ideia de transparência como suspensão do espaço-tempo, como simultaneidade entre montagem e exposição. Na mesma linha desse trabalho, Wesely registra a construção do prédio do Instituto Moreira Salles, na Avenida Paulista. *Câmera aberta* (2014) é um trabalho que justapõe canteiro de obras e arquitetura num mesmo plano, numa mesma imagem.

A ideia de transparecer os bastidores e aproximar o processo de montagem da exposição também é detectada nos catálogos da 26ª Bienal de São Paulo – *Território Livre* (2004). No material visual do evento, junto aos tradicionais catálogos com imagens dos trabalhos e textos curatoriais, publicou-se o *Registro de Montagem* (*Setting Up Record*), uma produção de imagens dos bastidores que, supostamente, desvela os canteiros de obras da bienal, equiparando-os à mesma linha da exposição. O que se vê no caso desse material é uma elucidação de mistérios, um imperativo próprio da sociedade da transparência[14], algo que se apresenta não só nesse caso, mas também nos trabalhos supracitados e nos crescentes registros do cotidiano das instituições museológicas nas mídias sociais. Nelas, proliferam imagens de montagens, de restauração das obras nos laboratórios institucionais, entre outros registros do cotidiano de trabalho.

14 Han, 2017.

Como anteriormente discutido, o imperativo da transparência que se coloca no contexto da sociedade contemporânea, baseada na hipervisibilidade, aponta para um processo de turvamento e nublamento[15], condição que pode ser observada no tratamento das superfícies em trabalhos como *You fading Other* (2014), de Olafur Eliason, e *Estudo para manutenção da paisagem nº 3* (2013), de Ivan Grillo, nos quais o vidro assume outra ótica. É interessante notar que ambas as obras utilizam o cavalete de vidro como suporte, uma espécie de *ready-made*. No caso da série *Your fading self* (2013), de Eliason, a placa de vidro autoportante é tratada em diversas naturezas óticas, apresentando um caráter reflexivo; em outros exemplares, é translúcida, subsumindo a paisagem. Em *You fading Other*, uma parte do vidro é mesclada ao ambiente em que a obra é exibida, enquanto a outra reflete o espaço à frente. Diferentemente da proposta de Eliason, que enseja uma dissolução do vidro (objeto) no espaço, o trabalho de Ivan Grillo trata o vidro como incômodo. Através de película que confere um aspecto leitoso ao vidro, o artista posiciona esse cavalete de vidro turvo em frente a uma fotografia, e ainda trabalha o material, presente nas molduras de outros exemplares da série, nessa mesma estética do turvamento.

De modo geral, trabalhos como os de Grillo e Eliason captam essas alterações da percepção da transparência. Se nos cavaletes de Lina Bo Bardi, criados nos anos 1960, o vidro é usado numa ótica da translucidez, com contornos de verdade, simultaneidade

15 Wisnik, 2018.

e equidade, nos referidos trabalhos contemporâneos ele não mais revela, produzindo dúvidas e turvamentos. No entanto, mesmo com a emersão de uma estética do turvamento, vê-se uma sobrevivência dos sentidos de transparência como um desnudar da verdade. Nesse caso, é interessante observar o descompasso que há entre os sentidos da transparência como nublamento, em concomitância com a reencenação desse conceito de contornos iluministas, com a pretensão de descortinar uma real essência do objeto.

***Se nos cavaletes de Lina Bo Bardi, criados nos anos 1960, o vidro é usado numa ótica da translucidez, com contornos de verdade, simultaneidade e equidade, nos referidos trabalhos contemporâneos ele não mais revela, produzindo dúvidas e turvamentos. No entanto, mesmo com a emersão de uma estética do turvamento, vê-se uma sobrevivência dos sentidos de transparência como um desnudar da verdade.***

**Referências**


AMARAL, Luiza Batista. *O cavalete de vidro: imagens de uma museografia em longa exposição*. 2022. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/60483/60483.PDF. Acesso em: 21 ago. 2023.

BALDAN, Luiza. Monumentalidade como coletividade. *In*: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *O MASP de Lina*. São Paulo: MASP, 2019. pp. 146-171

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp. 123-128.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GANAES, Lucia. Limiares. *In*: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *O MASP de Lina*. São Paulo: MASP, 2019. pp. 112-141.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petropolis: Vozes, 2017.

HIGHMORE, Ben. *The Art of Brutalism*. Londres: Yale University Press, 2017.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparência: literal e fenomenal. Tradução de Leila Mendes de Vasconcellos. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 2, 1985. Disponível em: https://issuu.com/rlprod/docs/g_vea_2. Acesso em: 21 ago. 2023.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *Transparency: literal and fenomenal*. With a commentary by Benhard Hoesli and an introduction by Werner Oeschlin. Basel; Boston; Berlin: Birkhäeuser Verlag, 1997.

VIDLER, Anthony. Transparency. *In*: VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Massachussets: Institute of Technology, 1992. pp. 217-227.

WISNIK, Guilherme Teixeira. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

# Arte e arquitetura na Praça Mauá: entre o erudito e o popular[1]

**Laís Silva Amorim**
**Natália Cristina de Aquino Gomes**

**Resumo**
Neste texto, apresentamos e discutimos a Praça Mauá (Rio de Janeiro) – uma paisagem digna de cartão-postal – e seus elementos arquitetônicos e artísticos na condição de patrimônios que têm diversas camadas sobrepostas e interagem até hoje com o espaço urbano. Abordamos os questionamentos suscitados pelas dicotomias entre diferentes marcos temporais, os espaços público e privado, o social e o econômico, estabelecendo proximidade com a histórica e representativa localização na cidade carioca. Ao olharmos para a praça na atualidade, o que podemos perceber e/ou assimilar sobre a sua história? A partir de seus objetos culturais, o espaço urbano poderia ser considerado um acervo?

**Palavras-chave**:

Praça Mauá

Rio de Janeiro

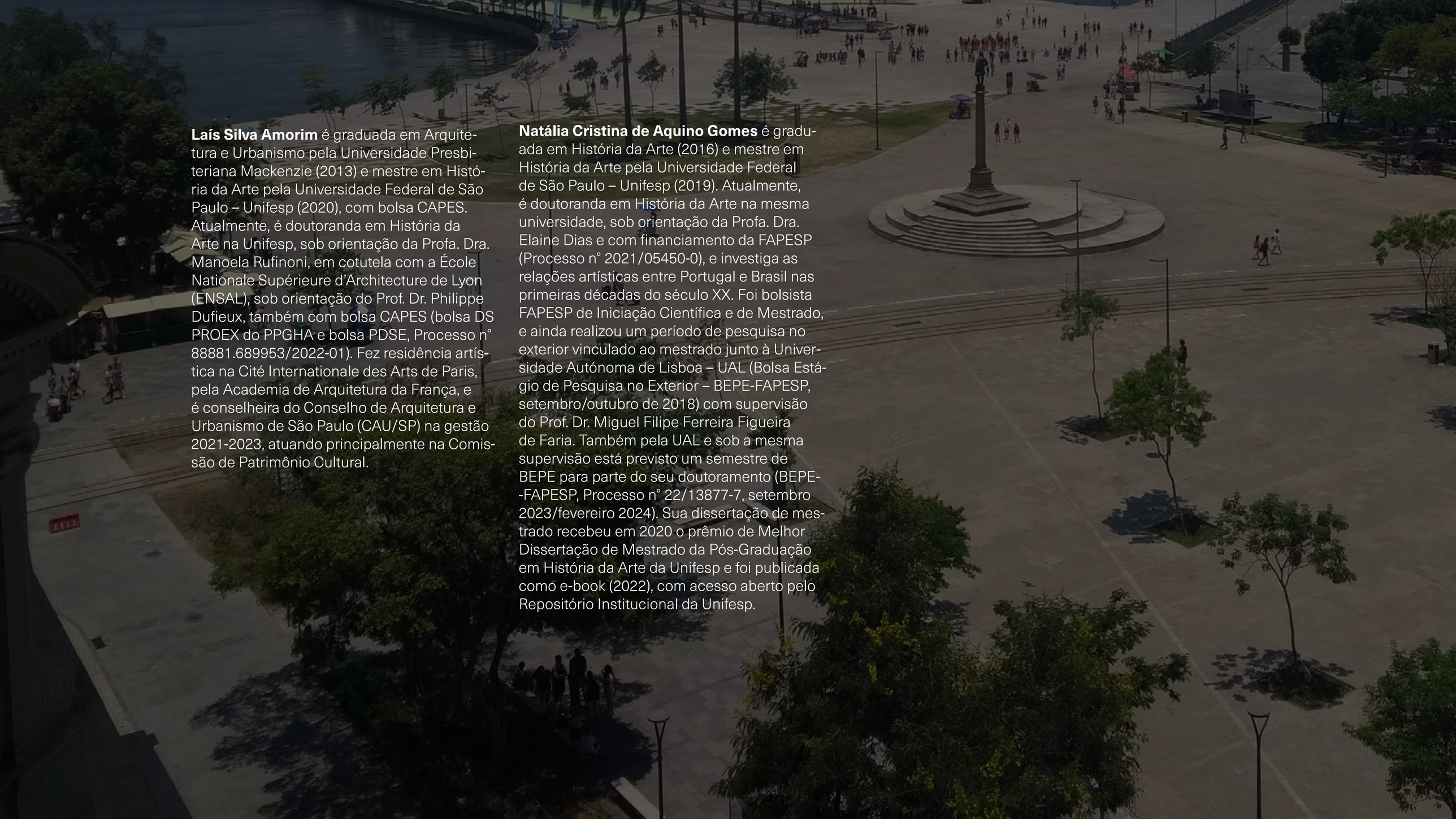
arte

arquitetura

escultura

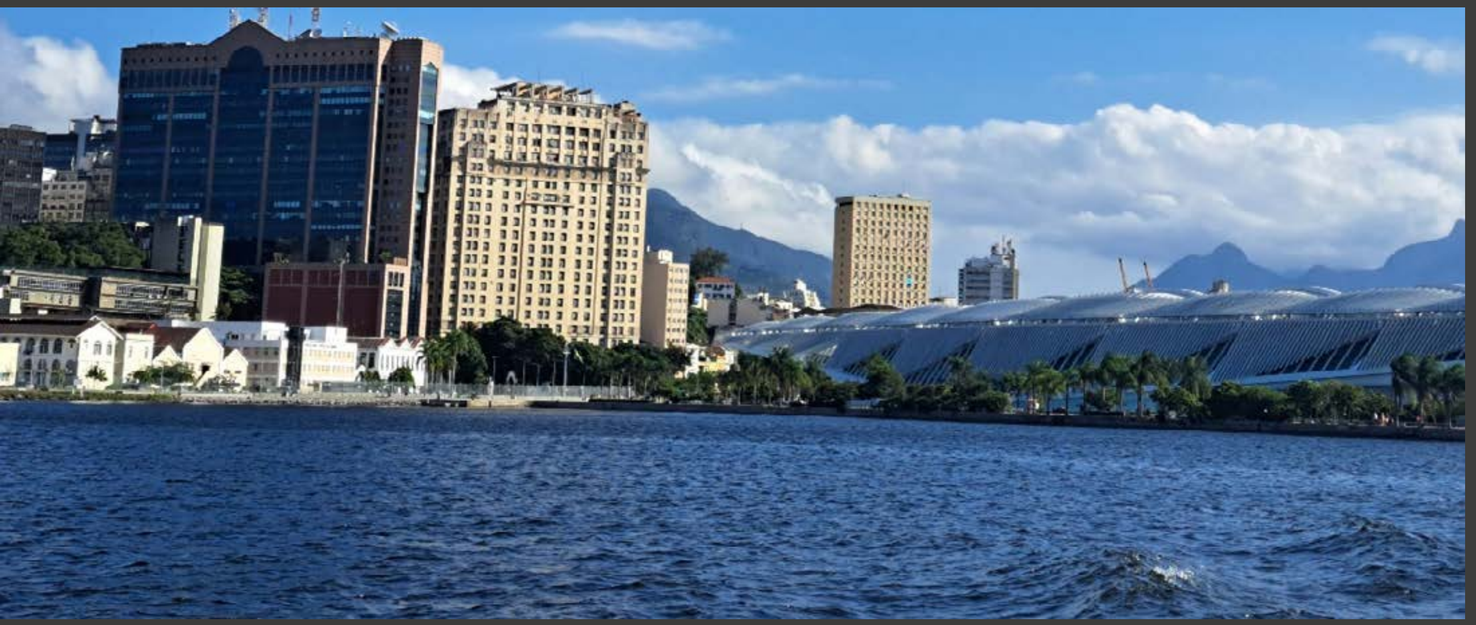
patrimônio cultural

1 Esta publicação desenvolve temas da pesquisa de doutorado de Laís Silva Amorim, intitulada *A obra de Joseph Gire e a paisagem urbana do Rio de Janeiro: entre a modernização da metrópole e a patrimonialização contemporânea*, orientada pela Profa. Dra. Manoela Rufinoni, no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), e pelo Prof. Dr. Philippe Dufieux, na École Nationale Superièure d'Architecteure de Lyon, no âmbito do programa de Sciences Sociales ED 483 da Université Lumière Lyon 2, em regime de cotutela e financiada pela CAPES (bolsa DS PROEX do PPGHA e bolsa PDSE, Processo n° 88881.689953/2022-01). Também explora temas da pesquisa de doutorado de Natália Cristina de Aquino Gomes, intitulada *Mário Navarro da Costa e Rodolfo Pinto do Couto: produção artística e protagonismo nas relações entre Portugal e Brasil (1911-1945)*, orientada pela Profa. Dra. Elaine Cristina Dias no mesmo programa de pós-graduação da Unifesp e financiada pela FAPESP (Processo n° 2021/05450-0).



**Laís Silva Amorim** é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2013) e mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo – Unifesp (2020), com bolsa CAPES. Atualmente, é doutoranda em História da Arte na Unifesp, sob orientação da Profa. Dra. Manoela Rufinoni, em cotutela com a École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon (ENSAL), sob orientação do Prof. Dr. Philippe Dufieux, também com bolsa CAPES (bolsa DS PROEX do PPGHA e bolsa PDSE, Processo n° 88881.689953/2022-01). Fez residência artística na Cité Internationale des Arts de Paris, pela Academia de Arquitetura da França, e é conselheira do Conselho de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (CAU/SP) na gestão 2021-2023, atuando principalmente na Comissão de Patrimônio Cultural.

**Natália Cristina de Aquino Gomes** é graduada em História da Arte (2016) e mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo – Unifesp (2019). Atualmente, é doutoranda em História da Arte na mesma universidade, sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias e com financiamento da FAPESP (Processo n° 2021/05450-0), e investiga as relações artísticas entre Portugal e Brasil nas primeiras décadas do século XX. Foi bolsista FAPESP de Iniciação Científica e de Mestrado, e ainda realizou um período de pesquisa no exterior vinculado ao mestrado junto à Universidade Autónoma de Lisboa – UAL (Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior – BEPE-FAPESP, setembro/outubro de 2018) com supervisão do Prof. Dr. Miguel Filipe Ferreira Figueira de Faria. Também pela UAL e sob a mesma supervisão está previsto um semestre de BEPE para parte do seu doutoramento (BEPE-FAPESP, Processo n° 22/13877-7, setembro 2023/fevereiro 2024). Sua dissertação de mestrado recebeu em 2020 o prêmio de Melhor Dissertação de Mestrado da Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp e foi publicada como e-book (2022), com acesso aberto pelo Repositório Institucional da Unifesp.



Perspectiva visual da Praça Mauá a partir de passeio marítimo[2] (uma das atividades do Espaço Cultural da Marinha), do qual podemos avistar, da esquerda para a direita, o Comando do 1º Distrito Naval, o edifício *RB1*, o edifício *A Noite* e o Museu do Amanhã. Fotografia de Natália Gomes, 2022.

2 Informações sobre o referido passeio marítimo disponíveis em: https://www.marinha.mil.br/dphdm/passeio-maritimo-informacoes. Acesso em: 11 ago. 2023.

3 Gomes, 2020.

4 Balsini, 2015.

5 Projeto de conexão e adequação dos edifícios realizado por Bernardes + Jacobsen Arquitetura, com autoria de Paulo Jacobsen, Bernardo Jacobsen e Thiago Bernardes. Ver detalhamentos em: http://www.jacobsenarquitetura.com/projetos/?CodProjeto=12#sthash.JTRAfk97.dpuf. Acesso em: 11 ago. 2023.

A Praça Mauá está localizada no centro do Rio de Janeiro, onde desembocam importantes vias, como a Avenida Rio Branco e a Avenida Rodrigues Alves. É notável que sua localização, em frente ao mar e próxima ao porto da cidade, tenha marcado sua ocupação e seus usos ao longo da história[3].

Seus elementos arquitetônicos, como o edifício *A Noite* (1929), o edifício *Touring* (antigo terminal de passageiros marítimos de 1928 em arquitetura *Art déco*), os atuais edifícios nomeados de Museu de Arte do Rio – MAR (o palacete Dom João VI de arquitetura eclética da década de 1910 e a antiga estação rodoviária modernista de 1940) e o Comando do 1º Distrito Naval (construção inicial conhecida como Armazém do Sal, com uma sequência de seis telhados de duas águas do século XVIII), encontravam-se presentes desde a metade do século XX, quando o porto chegou a operar em sua capacidade plena[4]. Já as demais construções do distrito naval – a conexão e a adequação dos edifícios do MAR (com uma cobertura ondulada de 2013[5]), o edifício *RB1* (de escritórios e de fachada espelhada de 1990, ao lado do edifício *A Noite*) e a própria via suspensa chamada de perimetral – têm suas aparições e especiais apagamentos entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI, culminando com a remodelação da área e o edifício mais recente, o Museu do Amanhã (2015).

Em relação aos seus elementos artísticos, notadamente esculturas, chamamos a atenção para a estátua monumental do Barão de Mauá, obra de 1910 de Rodolpho Bernardelli, e o Monumento Contra Almirante Pedro Max Fernando Frontin[6], de Leão Veloso, inaugurado na Praia do Flamengo em 1954 e na Praça Mauá em 11 de novembro de 1998.

Cabe sinalizar também que outras esculturas já ocuparam o entorno da praça, mas foram realocadas para novos espaços na cidade do Rio de Janeiro. É o caso da *Estátua João Teixeira Soares*, de Corrêa Lima, inaugurada na Praça Mauá em 1930 e transferida em 1981 para a Praça São Judas Tadeu, na Rua Cosme Velho, ao lado da Estação de Trem do Corcovado[7]. Outra obra realocada foi o *Monumento aos Aviadores*, da escultora chilena Rebeca Matte Iñiguez; o monumento foi doado pelo governo do Chile para o I Centenário da Independência do Brasil e inaugurado em 1923 na Praça Mauá, sendo transferido posteriormente para o Campo dos Afonsos, em frente à Escola de Aeronáutica[8]. A obra *A Baleia*, de Ângelo Venosa, é outro exemplar dessa contextualização de elementos artísticos retirados da praça, sendo ela inaugurada em 1988 e transferida em 1998 para a Avenida Atlântica[9]. A dinâmica dessas realocações de obras[10] aponta possibilidades de compreensão da Praça Mauá como um museu a céu aberto com readequações de seu acervo ao longo dos anos.



Perspectiva visual da Praça Mauá a partir do Museu do Amanhã, do qual podemos avistar, da esquerda para a direita, o edifício *A Noite*, os edifícios do MAR e o edifício *Touring*. Fotografia de Laís Amorim, 2019.

6 Para saber mais sobre o monumento, ver: www.monumentosdorio.com.br/antigo/br/esculturas/013/praca/044.htm. Acesso em: 11 ago. 2023.

7 Mais informações em: http://www.monumentosdorio.com.br/antigo/br/esculturas/025/006.htm. Acesso em: 11 ago. 2023.

8 Para saber mais, ver: https://shre.ink/lQDu. Acesso em: 11 ago. 2023.

9 Alguns detalhamentos sobre a obra em: http://www.monumentosdorio.com.br/antigo/br/esculturas/039/004.htm. Acesso em: 11 ago. 2023.

10 Cabe ainda mencionar a obra *Puffed Star II*, de Frank Stella, instalada no espelho d'água do Museu do Amanhã. Doada pelo artista para a inauguração do museu (2015), é inteiramente de alumínio e composta por 20 pontas e 6 metros de diâmetro.

Ora, é visível como as construções da referida praça, seu espaço central e suas esculturas dialogam com a perspectiva do pedestre. O indivíduo que ali se encontra pode, mesmo que estaticamente, percorrer essas obras com os olhos ou caminhar e se relacionar com elas a partir de diversas dimensões, reiterando perspectivas visuais e apropriações pessoais de um ambiente construído através de diversas camadas históricas e artísticas[11].

O local, que já abrigou edifícios de terminal de passageiros marítimos, comando naval, administrações portuárias, terminal rodoviário, jornais, rádio, escritórios de artistas, arquitetos, empresas e até mesmo museus e entretenimentos, relacionou-se diretamente com o seu espaço urbano central – a praça –, que também sediou procissões, protestos, intervenções artísticas[12], pavilhões de exposições internacionais e recepções de líderes estrangeiros. Em contrapartida, foi depreciado com o passar dos anos, tornando-se um ambiente perigoso noticiado como um endereço profano e irregular por abrigar boates no seu entorno[13].

No centro da praça, também nos deparamos atualmente com outra escala: a dos transportes. Se hoje ela é cortada pela linha do veículo leve sobre trilhos (VLT), no passado já foi limítrofe da via suspensa da perimetral e de uma via que circundava esta. Além da sua característica inicial, conectada ao acesso de passageiros marítimos, hoje ela também faz face à chegada aérea de diversos aviões no Aeroporto Santos Dumont. A perspectiva de dentro de um veículo operado, seja ele aéreo, marítimo ou terrestre, mostra-se distinta daquela do pedestre. Se, por um lado, ela é direcionada por fatores alheios ao indivíduo, por outro, possibilita que este se aproxime da característica paisagística e enquadrada da praça. Seus elementos arbóreos, arquitetônicos, urbanísticos e artísticos são rapidamente alocados em um contexto específico e delimitado.

Ao retomar o histórico da cidade do Rio de Janeiro, percebemos o quanto as transformações urbanas que foram intensificadas ao longo dos séculos XIX e XX estão relacionadas diretamente com a construção da paisagem desse espaço.

11 Neste texto, o entendimento de arquiteturas e esculturas está apoiado nas teorias de D'Alleva (2012), Lynch (2011) e Zevi (1978). O conceito de "camada histórica", por sua vez, tem como base as obras de Dvořák (2008), Kühl (2013) e Riegl (1984).

12 A exemplo de *Cais do Corpo* (2015) e *Perimetral* (2015/2016), cujas informações estão disponíveis, respectivamente, em https://virginiademedeiros.com.br/obras/cais-do-corpo-2015/ e https://museudoamanha.org.br/pt-br/content/perimetral-recai. Acesso em: 11 ago. 2023.

13 Detalhados na apresentação que originou este texto, tais usos da Praça Mauá foram identificados por meio de pesquisa em uma série de periódicos de época disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.




Linha do tempo até o século XX elaborada pelas autoras a partir de informações do Museu do Amanhã (O Porto..., [*S. d.*]).

***Ao retomar o histórico da cidade do Rio de Janeiro, percebemos o quanto as transformações urbanas que foram intensificadas ao longo dos séculos XIX e XX estão relacionadas diretamente com a construção da paisagem desse espaço.***

Nessa breve linha do tempo[14], observamos o delinear de algumas questões acerca do Brasil Colônia, passando pelo Império e, posteriormente, pela República e pelas reformas urbanas implementadas, que, junto à industrialização e à modernização da cidade, trouxeram uma nova configuração para o Rio.

Essas transformações, por sua vez, aliadas ao sentido de modernização e às novas possibilidades profissionais com a abertura do país às demais nações estrangeiras, atraíram artistas e arquitetos. Entre eles, nossos objetos de estudo: Joseph Gire, Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Pinto do Couto.

Joseph Gire, arquiteto que estudou na École des Beaux-Arts de Paris no final do século XIX, nasceu na comuna francesa de Auvergne-Rhône-Alpes (1872-1933)[15], integrou o renomado escritório dos irmãos Lucien e Henri Grandpierre, em Paris, e trabalhou na Argentina, antes de se instalar no Brasil e, em 1916, estabelecer uma empresa em solo carioca[16]. Em 1929, Gire construiu o primeiro arranha-céu da cidade, conhecido como edifício *A Noite*, em parceria com Elisário Bahiana, assim como diversos outros edifícios conhecidos na cidade, entre eles o *Touring* – também na praça em questão[17]. As obras de sua carreira no Brasil são associadas ao ecletismo e ao *Art déco*. No contexto que ressaltamos aqui, pontuamos que a presença da sua arquitetura na Praça Mauá demonstra sua posição influente e desejada como expoente de tendências mundiais de representação da modernidade no início do século XX.

A escultura de bronze homônima à praça, de Rodolfo Bernardelli (1852-1931), implantada anteriormente às obras de Gire nesse espaço, ocupa o centro desse sítio. O responsável pela obra foi um dos mais famosos escultores de fins do Império e início da República brasileira. Nascido no México e naturalizado brasileiro, Bernardelli estudou na Academia Imperial de Belas Artes e, posteriormente, foi professor dessa instituição e de sua sucessora, a Escola Nacional de Belas Artes, na qual ocupou a posição de diretor por vários anos[18]. Além de contribuir para a formação de uma geração de escultores, foi responsável por uma grande produção composta por monumentos comemorativos, funerários, bustos e estátuas, como a de Barão de Mauá.

A escultura está alocada no alto de uma coluna dórica de 8,3 metros, talhada em granito Irajá. Inaugurada em 30 de abril de 1910, a estátua foi erigida por iniciativa do Clube de Engenharia em homenagem ao maior empresário do Império, Irineu Evangelista de Souza, o Visconde de Mauá. Ele foi eternizado conforme a elegância da época, e segura a casaca na mão direita, tendo na esquerda o chapéu alto e a bengala[19].

14 A importância do porto e a localização estratégica da Praça Mauá certamente representam um interessante caso de estudo, conforme procuramos demonstrar ao longo deste texto. Para uma detalhada delimitação dessa linha do tempo, sugerimos consulta ao *site* do Museu do Amanhã, disponível em: https://museudoamanha.org.br/portodorio/?share=timeline-historia/7. Acesso em: 11 ago. 2023.

15 Informações obtidas na Base de Dados Informatizada do Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) e confirmadas pelos documentos em posse do Musée Crozatier de Le-Puy-en-Velay e por familiares de Joseph Gire (como seu bisneto Roberto Cabot).

16 Cabot; Gire, 2014; Cabral; Paraízo, 2018.

17 Cabot; Gire, 2014; Cabral; Paraízo, 2018.

18 Silva, 2006.

19 Burton, 2015, p. 66.

Ao longo dos anos, a estátua de Barão de Mauá mesclou-se à paisagem e aos seus arredores, sendo apropriada pelos transeuntes que ocupam os degraus de sua base em meio à rotina agitada do centro do Rio de Janeiro. No período da realização das obras de remodelação da praça, a escultura foi retirada[20] e restaurada, retornando somente em 2015[21], concluindo, assim, as obras de revitalização do entorno. Tal remodelação do espaço incluiu um polo cultural e turístico, com a inauguração de equipamentos culturais e melhorias no transporte terrestre.

Em meio às novas vivências da Praça Mauá, muitas histórias sucedidas em seus arredores ainda cabem no retorno ao passado. Entre elas, chamou-nos a atenção o fato de o escultor português Rodolfo Pinto do Couto (1888-1945)[22], formado pela Academia Portuense de Belas-Artes e residente no Brasil por mais de 25 anos, sobretudo no Rio de Janeiro, estabelecer um ateliê no edifício *A Noite*. Além do caráter anedótico, o endereço foi noticiado na imprensa do período, conforme podemos perceber no extrato do *Diario de Noticias* de 22 de abril de 1934:

**Um atelier perto das nuvens**

Indiscutivel o interesse para os leitores do DIARIO DE NOTICIAS, de uma visita ao atelier Pinto do Couto. Artista da idade do arranha-céo, ele localizou o seu recanto de trabalho no decimo andar do edifício d'"A Noite".

Atelier, como se vê, perto das nuvens e, pois menos distantes da inspiração. Gravuras, óleos, photographias, mármores, bronzes, terras-cotta, azulejos, estudos, esboços, trabalhos concluídos ou inacabados, mas tudo disposto com ordem, com elegância, com bom gosto, eis o atelier do artista admirável.[23]

20 Para saber mais, ver: http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com/2010/03/o-monumento-ao-barao-de-maua.html. Acesso em: 11 ago. 2023.

21 Mais informações em: https://www.ccpar.rio/noticias/20482/ Acesso em: 11 ago. 2023.

22 O escultor é um dos artistas estudados por Natália Gomes em seu doutoramento em História da Arte (Unifesp). Para saber mais sobre vida e obra do artista, consultar Pinto do Couto (1940).

23 Diario de Noticias, 1934, p. 3.

Notavelmente, o edifício *A Noite* teve vários usos ao longo dos anos, desde ateliê de artistas a endereço de importantes veículos de comunicação, como a redação do jornal *A Noite* e a sede da *Rádio Nacional*. Ao analisar o edifício e seu entorno, é possível perceber na contemporaneidade o quanto ele permanece imponente na paisagem, liderando o gabarito de altura. Sua fachada é dotada de linhas ortogonais de argamassa pintada de uma cor clara, e apenas seu embasamento contém um revestimento em pedra, provavelmente de um tipo de granito. Nesse espaço do térreo, nota-se também a presença de elementos ornamentais, como molduras escalonadas em alto-relevo acima das pedras mencionadas. Nos andares superiores, é possível perceber a continuidade dos discretos trabalhos de ornamentação em alto-relevo, marcando a presença da decoração, mas também a sua simplificação, devido à ligeira protuberância que é acoplada ao edifício em determinadas partes[24].

24 Amorim, 2021a.



Perspectiva visual da Praça Mauá a partir do MAR. Na centralidade da imagem, a estátua monumental do Barão de Mauá e o Museu do Amanhã. Fotografia de Natália Gomes, 2018.

## Considerações finais

Neste artigo, abordamos as diferentes escalas de percepção da Praça Mauá a partir dos transportes rodoviário, aéreo e marítimo, assim como do pedestre. Essas diferentes escalas de percepção e apropriação da praça, associadas às suas considerações artísticas, arquitetônicas e socioeconômicas, constituíram e constituem um dos cartões-postais do Rio de Janeiro. Nesse cenário, observamos ao longo de sua história as diferentes formas de apropriação desse espaço, do erudito ao popular.

A Praça Mauá é um dos locais mais representativos do Rio, sendo ponto de interesse de turistas e paisagem frequentemente repetida em redes sociais. Sua "remodelação" e a consequente abertura de instituições culturais a transformaram em um polo artístico em ascensão. No entanto, sua história é marcada por muitos usos, sendo um lugar onde diversos objetos artísticos e arquitetônicos foram implantados, demolidos e do qual muitos foram ainda retirados. De acordo com a narrativa que se desejava estabelecer da cidade, esses objetos eram selecionados e realocados. Em contrapartida, sempre existiu a premissa de se utilizar do local em frente ao mar como componente da narrativa vigente. Nessa perspectiva, sua remodelação foi sempre aliada à sua imagem e simbolismo.

Acreditamos, assim, que a Praça Mauá poderia ser considerada um museu a céu aberto, enquanto seus objetos artísticos e arquitetônicos seriam componentes de uma cenografia e/ou expografia com a curadoria do estado. Cabe a nós, seus visitantes, conhecer as várias camadas que a constituem e que permitem seus novos usos na atualidade. Por fim, esperamos, neste texto, ter fornecido pistas para uma melhor apreciação desse espaço e de arquiteturas e elementos artísticos dispostos ao longo dessa localidade.

*A Praça Mauá é um dos locais mais representativos do Rio, sendo ponto de interesse de turistas e paisagem frequentemente repetida em redes sociais. Sua "remodelação" e a consequente abertura de instituições culturais a transformaram em um polo artístico em ascensão.*

**Referências**


ACQUARONE, Francisco. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1980.

AMORIM, Laís Silva. *Biblioteca Mário de Andrade: a incorporação do patrimônio arquitetônico e cultural no urbano contemporâneo*. 2020. 212 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2020.

AMORIM, Laís Silva. O patrimônio arquitetônico e a sua percepção pelo indivíduo: o caso do Edifício "A Noite". *In*: CONGRESSO NACIONAL PARA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 3., 2021, São Paulo. **Anais** [...] São Paulo: Unifesp, 2021a. pp. 717-729.

AMORIM, Laís Silva. O tombamento do Edifício "A Noite" pelo IPHAN e as suas construções históricas. *In*: ENCONTRO DE PESQUISAS EM HISTÓRIA DA ARTE, 6., 2021, Guarulhos. **Anais** [...]. Guarulhos: Unifesp, 2021b. pp. 96-97.

BALSINI, André Reis. Museu de Arte do Rio – MAR. Um híbrido na praça Mauá. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 185.01, 2015. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5771 Acesso em: 11 ago. 2023.

BRASIL. Marinha do Brasil. *Curiosidades*. [*S. d.*]. Disponível em: https://www.marinha.mil.br/com1dn/comando/curiosidades. Acesso em: 11 ago. 2023.

BRASIL. Tombamento Federal em 24 de maio de 1983. Livro Belas-Artes, inscrição nº 553, processo nº 1075-T-1982.

BRASIL. Tombamento Federal Definitivo em 11 de março de 1986. Livro Histórico, v. 1, inscrição nº 506. Livro Belas-Artes, v. 2, inscrição nº 583.

BRASIL. Tombamento Federal. Processo nº 1648-T-12 aprovado pelo IPHAN em 3 de abril de 2013. *Parecer "A Noite"*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/28_1%20Primeiro%20arranha-c%C3%A9u%20brasileiro%20%C3%A9%20tombado%20pelo%20IPHAN.pdf. Acesso em: 11 ago. 2023.

BRASIL. Ofício SEI nº 232706/2020/ME. *Informações acerca do Edifício A Noite*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2020. Disponível em: https://imoveis.economia.gov.br/assets//anexos/210000001/Nota_Tecnica_151_SEI_IPHAN___2189114___Nota_Tecnica.pdf. Acesso em: 11 ago. 2023.

BULCÃO, Clóvis. *Os Guinle: A história de uma dinastia*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2015.

BURTON, Victor (org.). *Os Monumentos do Rio de Janeiro: inventário 2015*. Rio de Janeiro: Nau das Letras, 2015.

CABOT, Robert; GIRE, Jean. *Joseph Gire – A Construção do Rio de Janeiro Moderno*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

CABRAL, Maria Cristina; PARAÍZO, Rodrigo Cury. *Presença Estrangeira. Foreign Presence. Arquitetura no Rio de Janeiro – 1905-1942*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.

CHOAY, Françoise. *Alegoria do Patrimônio*. 5. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

CORREIA, Telma de Barros. Art Déco e indústria. Brasil, décadas de 1930 e 1940. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 2, 2008.

D'ALLEVA, Anne. *How to Write Art History*. 2. ed. Londres: Laurence Publishing, 2012.

DIARIO DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, 22 abr. 1934. Edição 02260, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pagfis=18732. Acesso em: 11 ago. 2023.

DVOŘÁK, Max. *Catecismo da Preservação de Monumentos*. Cotia: Ateliê, 2008.

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. "Um edifício chamado A Noite". *Terra Brasilis*, v. 13, pp. 1-22, 2020. Disponível em: http://journals.openedition.org/terrabrasilis/5766. Acesso em: 11 ago. 2023.

KNAUSS, Paulo. Imagens da cidade: monumentos e esculturas no Rio de Janeiro. *In*: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África – A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa; Topbooks, 2000. pp. 285-300.

KÜHL, Beatriz Mugayar (org.). *Gustavo Giovannoni. Textos Escolhidos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2003 [1977].

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

O PORTO do Rio e a construção da alma carioca. *Museu do Amanhã*, [*S. d.*]. Disponível em: https://museudoamanha.org.br/portodorio/?share=timeline-historia/7. Acesso em: 11 ago. 2023.

PINTO DO COUTO, Rodolfo. *"Curriculum Vitae" do artista*. Porto: Tipografia e Encadernação A Portuense, 1940.

RIO DE JANEIRO (Cidade). Decreto n° 19002, de 5 de outubro de 2000. Tomba os bens que menciona na área portuária, I AR. *Diário Oficial do Rio de Janeiro*, 6 out. 2000a. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4722991/4121983/173DECRETO19002BensZonaPortuaria.pdf. Acesso em: 11 ago. 2023.

RIO DE JANEIRO (Cidade). Decreto Municipal n° 23.686, de 19 de novembro de 2003. Determina o tombamento provisório do bem cultural situado na Rua da Alfândega n° 41, Centro. *Diário Oficial do Rio de Janeiro*, 21 nov. 2003. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4722991/4122041/215DECRETO23686ImovelRuadaAlfandega41.pdf. Acesso em: 11 ago. 2023.

RIO DE JANEIRO (Cidade). Decreto Municipal n° 30.128, de 26 de novembro de 2008. Dispõe sobre o tombamento provisório do bem que menciona e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*, 27 nov. 2008a. Disponível em: https://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2020/11/273DECRETO30128ImovelPraiadoFlamengo116.pdf. Acesso em: 11 ago. 2023.

RIO DE JANEIRO (Cidade). Tombamento Municipal. Decreto n° 18.995, de 5 de outubro de 2000. Tomba provisoriamente os bens que menciona e dá outras providências. *Diário Oficial do Rio de Janeiro*, 6 out. 2000b. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4722991/4121976/166DECRETO18995ObrasdeArtedeEngenharia.pdf. Acesso em: 11 ago. 2023.

RIEGL, Aloïs. *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Traducteur: Daniel Wieczorek. Paris: Seuil, 1984.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. A formação do escultor Rodolfo Bernardelli na Itália (1877-1885): uma análise de sua trajetória a partir de fontes primárias. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 6, pp. 123-136, 2006. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15735. Acesso em: 11 ago. 2023.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. Rodolfo Bernardelli e a reforma urbana de Pereira Passos. *In*: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ, 2010. Tomo 2. pp. 389-397.

SIMIONI, Ana Paula C. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EDUSP, 2008.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

# *A gravura e as imagens em trânsito*

**Priscila Sacchettin**



**Resumo**
A partir da gravura de estampa, passou a ser possível reproduzir e difundir toda sorte de imagens, desde cópias de pinturas célebres, passando por retratos e ilustrações, até cartas de baralho ou imagens devocionais. Como resultado, o repertório de artistas, artífices e público em geral conheceu notável ampliação. Grandes forças motrizes desse processo são as ideias de circulação e trânsito, situadas nos fundamentos da prática gráfica. Fazendo uso de tais ideias e por meio de exemplos, pretendo trazer algumas nuances de uma dicotomia muito presente quando abordamos o universo da gravura: o par conceitual original-cópia.

**Palavras-chave**

original

cópia

gravura

circulação de imagens

trânsito de modelos

Hieronymus Wierix



**Priscila Sacchettin** é doutora em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisadora de pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Fez graduação e mestrado em Filosofia na USP. Ministrou cursos livres em instituições como a Casa Museu Ema Klabin, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Lasar Segall, o MASP e o Atelier Piratininga. Foi curadora das exposições *Contemporary Brazilian Printmaking* (International Print Center New York) e *Gilvan Samico: primeiras estórias* (Centro Universitário Maria Antonia-USP), entre outras. Trabalhou como assistente de curadoria de artes visuais no Instituto Moreira Salles (IMS), participando da concepção e da montagem de exposições. Foi colunista do blog do Correio IMS com a seção *Cartas na Pintura*, voltada para a divulgação da história da arte. Atuou também como redatora da Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural.

A Casa Museu Ema Klabin possui em seu acervo uma gravura do artista flamengo Hieronymus Wierix intitulada *Virgem com Menino* (*Madonna da Pêra*) (Figura 1). Nela, Maria olha com afeto para o pequeno Cristo, enquanto segura uma pera na mão direita, tendo ao fundo a muralha de uma cidadela medieval.

A simbologia da pera associada à iconografia de Maria é controversa. A fruta pode ser interpretada como símbolo de castidade e pureza, mas outra interpretação, baseada no Cântico dos Cânticos, afirma que a doçura do paladar simboliza o dom dos sábios: a doçura das palavras e do coração. Dessa perspectiva, a sabedoria e a doçura seriam os temas principais dessa pequena imagem devocional. Mas é também possível associar a figuração da pera à relação entre a Virgem e seu filho, mais especificamente via oração da Ave Maria: “Bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus”.

Se não há um significado definitivo para a presença da pera, há ainda outro elemento da gravura que pode causar dúvida: a tabuleta que repousa no chão, aos pés de Maria, com as iniciais AD. Nesse caso, não é difícil identificar o significado, pois se trata do célebre monograma do gravador e pintor Albrecht Dürer. Mas, se a gravura foi feita por Wierix, o que o monograma de outro artista está fazendo ali?



Figura 1. Hieronymus Wierix. *Virgem com Menino (Madonna da Pêra)*, séc. XVI. Água-forte sobre papel, 15,8 x 11 cm. Casa Museu Ema Klabin.



Figura 2. Albrecht Dürer. *A Virgem e o Menino com a Pêra*, 1511. Gravura, 16 x 10,7 cm. Galeria Nacional de Arte, Washington.

Trata-se, é claro, de uma cópia. Wierix copiou o mais fielmente possível a imagem original de Dürer (Figura 2): estão ali não somente os personagens principais, a fruta e a paisagem de fundo, repetindo a mesma composição, mas também a luz suave que se derrama sobre mãe e filho, o cabelo esvoaçante de Maria, as folhas de relva e os minúsculos guardas que, com suas lanças, guardam a entrada da cidadela sobre o portão. Mas Wierix não é um falsificador, nem quer se fazer passar por Dürer. Ele deixa claro que se trata de uma cópia ao inserir, entre os troncos de árvore, seu próprio monograma: IR (com mais frequência, ele utiliza IR.W, segundo a versão latinizada de seu nome: IeRonimus Wierix).

A partir da relação entre as duas gravuras mencionadas acima, gostaria de tecer algumas considerações sobre a dicotomia original-cópia. Por meio de exemplos, pretendo mostrar que, afastado de uma interpretação simplista, esse par conceitual pode traduzir relações ricas e múltiplas entre uma imagem-fonte e outra dela derivada, dando espaço, inclusive, para adaptações, reinterpretações e invenções.

## Quem foi Wierix

Antes de proceder com a argumentação do texto, seria interessante fornecer alguns dados biográficos sobre o pouco conhecido Hieronymus Wierix[1]. Não são muitas as informações disponíveis sobre o artista, mas se sabe que ele nasceu na cidade flamenga (hoje belga) de Antuérpia em 1553 e ali faleceu em 1619. Seu pai, Anton I Wierix, era um pintor e gravador de pouca fama, e sua mãe se chamava Cornelia Embrecht. Acredita-se que Hieronymus tenha aprendido o ofício de gravador não com o pai, mas com algum ourives da cidade, de quem era aprendiz. De acordo com a prática do período, o início de sua formação consistiu em gravar placas de cobre copiando obras de Dürer (atividade que, como demonstra a estampa da Coleção Ema Klabin e várias outras, manteve ao longo da vida).

Dentre os muitos gravadores ativos em Antuérpia na segunda metade do século XVI e no início do século XVII, os irmãos Wierix – Jan, Hieronymus e Anton II – destacavam-se pelo talento, e seus serviços eram bastante solicitados. Era comum a colaboração entre os três irmãos, e seus estilos quase não se diferenciavam. A maior parte da obra dos Wierix reproduz desenhos, pinturas ou gravuras criadas por outros artistas.

1 Para traços biográficos do artista, ver Begheyn (2017, pp. 841-842).

Os Wierix foram registrados como luteranos em 1585, mas, ao que tudo indica, retornaram ao catolicismo pouco depois, dado que jesuítas e outros patronos católicos são os comitentes de muitas de suas gravuras. A delicadeza das gravuras religiosas de Hieronymus, geralmente feitas em formatos menores, era bastante apreciada. Muitos artistas notáveis gravavam pequenas imagens da Virgem e do Menino para devoção pessoal e privada. Essas gravuras eram colecionadas e podiam ser usadas de várias maneiras: devotos levavam consigo as pequenas impressões de bolso – um pouco como os "santinhos" de hoje. Também era possível fixar uma gravura religiosa na parede de algum cômodo da casa, como até hoje fazemos com pôsteres e outras reproduções impressas.

Os Wierix publicaram vários trabalhos de forma independente, mas também trabalharam para editores locais, incluindo Christophe Plantin, que dirigia a prolífica tipografia Oficina Plantina. E é graças a uma carta de Plantin que ficamos sabendo que, embora gozando de excelente reputação enquanto gravadores, os irmãos Wierix também eram conhecidos pelo comportamento arruaceiro. Escrevendo em 1587 a um padre jesuíta, Plantin reclamava que, para empregá-los, era preciso procurar por eles nas tavernas, pagar suas dívidas e recuperar as ferramentas penhoradas. Depois de alguns dias de trabalho, ainda segundo Plantin, os irmãos voltavam à bebedeira.

2 Bíblia Sagrada, 2017.

**Uma estampa de Wierix na América espanhola**

Em 2016, a historiadora Ananda Cohen Suarez publicou *Heaven, Hell, and Everything in Between*, livro no qual expõe os resultados de sua pesquisa sobre pinturas murais na região dos Andes, feitas durante o período colonial. Suarez analisa a Igreja de San Pedro de Andahuaylillas, localizada nos arredores da cidade peruana de Cuzco. A impressionante decoração da igreja inclui esculturas e pinturas em tela, mas a obra mais famosa do conjunto é uma grande pintura mural na parede interior da entrada, que figura uma alegoria da boa e da má fé. Seu título é *Caminho do céu e do inferno* (Figura 3), e foi executada por Luis de Riaño (artista *criollo*, ou seja, espanhol nascido na colônia americana) e por artistas indígenas não nomeados. Os dois caminhos representados referem-se à seguinte passagem do Evangelho de Mateus: "Entrem pela porta estreita! Porque larga é a porta e espaçoso é o caminho que conduz para a perdição, e são muitos os que entram por ela. / Estreita é a porta e apertado é o caminho que conduz para a vida, e são poucos os que o encontram."[2].



Figura 3. Luis de Riaño e colaboradores indígenas. *Caminho do céu e do inferno*, ca. 1626. San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, Peru. Foto: World Monuments Fund.




Figura 4. Hieronymus Wierix. *O caminho estreito e o largo*, ca. 1563 até antes de 1619. 18,3 x 10,9 cm. Rijksmuseum, Amsterdã.

3 Suarez, 2016, p. 70, tradução minha. A tradução das citações de textos em língua estrangeira é sempre minha.
4 Suarez, 2016.
5 Ojeda, 2017.

Mas o texto bíblico não é a única referência do mural, que está baseado ainda em uma gravura de, justamente, Hieronymus Wierix, datada de ca.1600 e intitulada *O caminho estreito e o largo* (Figura 4). Riaño e sua equipe de artistas indígenas copiaram a gravura de Wierix com razoável fidelidade, procedimento que, no contexto da época, era bastante comum: “Como na maioria das pinturas andinas do século XVII, as características básicas de composição e iconografia do *Camino del cielo e infierno* foram inspiradas na cultura impressa do norte da Europa”[3]. Ainda segundo Suarez, a evidente semelhança entre a gravura e o mural deixa poucas dúvidas de que Riaño e assistentes teriam em mãos um exemplar da estampa de Wierix ao criarem o mural na entrada da igreja de Andahuaylillas[4].

A presença da arte do Norte da Europa nas obras feitas na região andina criaria, a princípio, um paradoxo, segundo Almerindo Ojeda:

> A arte criada nas colônias espanholas de ultramar representou uma conquista artística incrível. Mas também paradoxal. Por um lado, a arte colonial espanhola foi forjada nos territórios mais remotos do império espanhol, sendo produzida por artistas semianalfabetos que nunca pisaram na Europa. Por outro lado, a arte colonial, sem deixar de ser *sui generis*, revela uma inegável marca europeia, tanto na sua forma como no seu conteúdo.[5]

6 Ojeda, 2017.

De fato, o aparente paradoxo apontado por Ojeda só pode ser solucionado levando em consideração a gravura de estampa e o trânsito de imagens que ela possibilita, uma vez que os artistas coloniais utilizavam gravuras europeias como modelos para muitas de suas composições. É necessário ter em mente, pois, que entre o original e a cópia pode haver grandes distâncias, tanto espaciais quanto temporais, e por vezes até mesmo estilísticas. Como explica Ojeda, boa parte dessas gravuras era criada em Antuérpia, centro comercial de Flandres, que, assim como o Peru, pertencia ao extenso império espanhol da época. A cada ano, milhares de gravuras deixavam as prensas da cidade flamenga e, encadernadas, coladas em álbuns ou como folhas avulsas, espalhavam-se pelas colônias espanholas:

> A gravura europeia era produzida a baixo custo, reproduzida em grande número, transportada com leveza, resistente à agitação das viagens e facilmente armazenada. Serviu como estímulo para a invenção, auxílio para a composição, repertório de poses e garantia da ortodoxia iconográfica, tornando-se assim uma "Europa portátil" para os artistas coloniais.[6]

7 Ojeda, 2017.
8 Renders, 2018, p. 770.

Antuérpia era a origem da maior parte dessas estampas e, dentre as tipografias da cidade, a de maior destaque era aquela de Christophe Plantin, que, como mencionado acima, por diversas vezes contratou os serviços de Hieronymus Wierix. À Oficina Plantina foi concedido o monopólio do fornecimento de livros religiosos impressos para o império espanhol, o que a posicionou entre as editoras mais importantes da Europa no período entre 1550 e 1625[7]. A torrente de imagens e textos impressos dirigidos às colônias era parte da contrarreforma católica, e a contribuição dos irmãos Wierix soma 231 gravuras, considerando-se apenas publicações jesuítas[8].

*É necessário ter em mente, pois, que entre o original e a cópia pode haver grandes distâncias, tanto espaciais quanto temporais, e por vezes até mesmo estilísticas.*

9 Ojeda, 2018.

## Circulação e imagens correspondentes

Para entender o trânsito de imagens de que falo acima, é essencial a ideia de *correspondência*: considera-se que duas obras de arte formam uma correspondência se uma delas é a base, o modelo ou o protótipo da outra. Essa relação pode acontecer das mais variadas maneiras, seja entre uma gravura e uma pintura, entre duas gravuras, duas pinturas ou dois entalhes etc. A única condição para que duas obras sejam correspondentes é que uma sirva de fonte para a outra[9].

Desse modo, ao comparar as obras de Wierix e de Riaño, notamos que vários elementos da gravura do artista flamengo são reproduzidos com exatidão, como as criaturas infernais armadas com arco e flecha no alto do palácio em chamas, ou ainda a figuração alegórica de Caro (personificação da carne), vestida luxuosamente, na tentativa de desviar um jovem que busca o caminho celeste. Notamos ainda que as figuras do mural estão posicionadas da mesma maneira que na gravura, e que os personagens trajam roupas no estilo da Europa do Norte.

Várias semelhanças formais e iconográficas são facilmente identificáveis entre a gravura de Wierix e o mural da igreja de Andahuaylillas, o que é a base para a atribuição de correspondência entre ambos. Como explica Ojeda, é preciso que haja um conjunto de coincidências entre as obras, ou seja, deve-se identificar um número suficiente de semelhanças entre elas. É importante, porém, que tais semelhanças

10 Ojeda, 2018.
11 Salazar, 1963 *apud* Ojeda, 2017, grifo meu.

sejam coincidentes sem que sejam exigidas pela iconografia do tema:

> Para reconhecer as correspondências, é importante identificar os parâmetros de variação dos temas em consideração – o que pode e o que não pode variar, iconograficamente, neles. Assim, um tema da Anunciação deve mostrar a Virgem Maria recebendo o Arcanjo Gabriel. Isso é invariável. Mas a posição relativa de Maria e Gabriel, suas roupas, gestos e utensílios, os móveis do quarto de Maria, e assim por diante, são todos parâmetros admissíveis de variação.[10]

A relação entre as obras é reforçada pelos *conciertos*, contratos que regulavam as encomendas de pinturas e esculturas nas colônias espanholas do Novo Mundo. Nesses documentos, os artistas locais se comprometiam a adotar como modelo as gravuras escolhidas e fornecidas pelo comitente. Um exemplo é o *concierto* de março de 1675, em que o pintor Baltazar de Echave y Rioja se encarrega da execução de duas telas destinadas à sacristia da Catedral de Puebla. O artista se compromete a fornecer as obras "instaladas e entregues, pagando todas as telas e tintas necessárias com toda a arte e perfeição, *conforme duas estampas*, que foram fornecidas, em até quatro meses"[11]. Ojeda menciona ainda que, no final do século XVII, o missionário jesuíta Anton Sepp teria solicitado a artistas guarani que pintassem e esculpissem cópias de uma gravura da Virgem de Altötting que ele trouxera consigo da Alemanha.

12 Para a identificação de aspectos locais nas figuras mencionadas, ver Suarez (2016, pp. 73-80).

## Interpretações locais do modelo europeu

Seria um equívoco, porém, julgar que a correspondência entre o mural de Riaño e a gravura de Wierix se limita a uma cópia automática e passiva. Algumas diferenças entre ambos indicam que o pintor *criollo* e os artistas indígenas que o assistiram adaptaram o modelo europeu para atender às necessidades e especificidades da comunidade local.

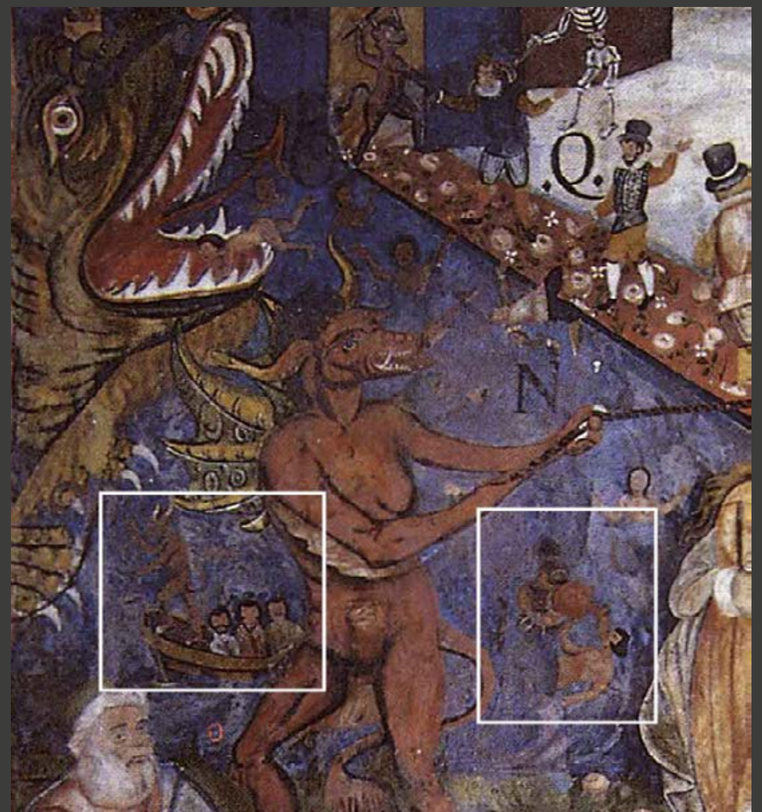
Um exemplo é a figura de São Pedro Apóstolo, padroeiro de Andahuaylillas, que foi inserido na imagem, diante do portão celeste, com uma chave na mão direita. Na gravura de Wierix, essa figura está ausente. Trata-se de um acréscimo ao mural, cujo objetivo é enriquecer a imagem copiada com elementos reconhecíveis para a comunidade, expandindo assim sua importância e seus possíveis significados.

Se observamos o caminho do inferno tal como reproduzido no mural, notamos outro exemplo: diante do monstro que engole as almas pecadoras, três personagens navegam em uma embarcação conduzida por um diabo (Figura 5). A túnica da figura do meio, com detalhe na gola, é tipicamente um traje usado por líderes locais em ocasiões cerimoniais dos Incas. À direita desse grupo, também é possível identificar um indígena que bebe de um *urpu*, espécie de vasilhame de origem andina[12]. Novamente, a gravura que serviu como modelo não contém essas figuras. A esse respeito, Suarez observa que o caso da igreja de Andahuaylillas

13 Suarez, 2016, p. 82.
14 Imagem retirada de Suarez (2016).

> [...] indica o papel da pintura mural na articulação da própria história, servindo não como simples imitação passiva de uma estampa europeia, mas como um sofisticado documento visual pronto para comunicar ideias sobre liminaridade, morte e as tensões contínuas entre os sistemas de crença católico e andino durante o tumultuado momento histórico de seu início.[13]

Figura 5. Luis de Riaño e colaboradores indígenas. *O caminho para o inferno (detalhe)*. Igreja de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, ca. 1626. Foto: Pilar Rau.[14]



A reprodução feita por Riaño e artistas nativos tem como contexto a contrarreforma católica e seu esforço de catequese e aculturação dos povos e territórios colonizados. Ao colocar lado a lado referências do cotidiano local, elementos da cultura indígena e iconografia cristã, o mural de Andahuaylillas desdobra a mensagem da obra original, adaptando-a às singularidades dos fiéis daquela comunidade e fazendo com que a cópia ganhe em clareza e poder de persuasão.

15 As cenas representadas são: 1. A promessa de Abraão; 2. Restituição de Sara a Abraão; 3. Os anjos anunciam a Abraão o nascimento de um filho; 4. Abraão oferece hospitalidade aos anjos; 5. O sacrifício de Isaac; 6. A morte de Abraão (Levy, 2007, p. 149).

16 Dados da publicação, que ficou conhecida justamente como *Bíblia de Demarne*.

17 Levy, 2007, p. 149.

O Brasil Colônia não foi indiferente à circulação de modelos estrangeiros por meio da gravura de estampa, pois os artistas do período também reproduziram imagens vindas da Europa. Era disseminada a prática de copiar estampas que ilustravam missais e livros sagrados, cabendo ao artista colonial adequar a imagem conforme o espaço, os materiais e os recursos técnicos disponíveis.

Um exemplo são as cenas da vida de Abraão (Figura 6), pintadas por Mestre Ataíde, que decoram a capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, e cuja execução é datada entre 1803 e 1804[15]. Como demonstrado por Hannah Levy, Ataíde usou como modelos gravuras contidas na edição da Bíblia ilustrada por Demarne[16] (Figura 7).

Assim como no caso da igreja de Andahuaylillas, deve-se ter em mente que a adoção do exemplo europeu não desvaloriza o artista local, uma vez que sua habilidade está nas soluções que encontra para a transposição da imagem para um novo contexto, o que implica reinterpretações e mudanças tanto formais quanto iconográficas. Outro ponto a se notar é que a adoção de modelos veiculados via estampa de reprodução está diretamente implicada no tipo de visualidade que a arte da contrarreforma assumiu no Brasil colonial. A esse respeito, Levy observa:

> É fora de dúvida que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte europeia. Daí o caráter eclético da pintura colonial, vista em conjunto, e daí também o caráter heterogêneo que se nota frequentemente nas obras de um mesmo artista. [...] modelos europeus – principalmente gravuras – eram de autores e estilos diferentes.[17]



Figura 6. Manoel da Costa Ataíde. *Abraão adora os três anjos*, ca.1800. Têmpera sobre madeira. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG.



Figura 7. Michael Demarne. *Três anjos aparecem a Abraão*, 1728. Gravura em metal. Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes, Paris.

18 Levy, 2007, p. 150.
19 Levy, 2007, p. 150.
20 Ojeda, 2018.

Ao comparar as pinturas do mestre mineiro com as gravuras da Bíblia de Demarne, a autora observa que Ataíde obedeceu o modelo “no que concerne à composição geral, à distribuição das luzes e sombras, à posição das figuras e à indumentária”[18]. Mas também há mudanças, pois é notório que as pinturas simplificam as paisagens e arquiteturas que ocupam o último plano, e ainda excluem figuras acessórias, conservando somente os personagens diretamente ligados ao assunto principal da cena. Tais adaptações, no entanto, não resultam em transformação do teor da imagem-modelo, pois o pintor mineiro manteve vários detalhes das ilustrações de Demarne, “limitando-se a deixar simplesmente de lado os grupos que não lhe interessavam”[19].

Vale notar ainda que os painéis de Mestre Ataíde são um claro exemplo de correspondência indireta, na qual a relação envolve três obras de arte, de modo que a gravura (no caso, de Demarne) faz a mediação entre a primeira fonte e a segunda cópia. Assim, o que está em correspondência com o painel de Ataíde é a pintura de Rafael Sanzio que está no Vaticano (Figura 8). A correspondência, porém, é indireta, pois o pintor colonial não teve acesso à pintura de Rafael, a não ser por meio da cópia gravada de Demarne.

Observa-se também que a cópia de Ataíde inverte horizontalmente o sentido do original vaticano: neste, a figura de Abraão ocupa o lado esquerdo da imagem, enquanto naquela o patriarca está posicionado à direita. As pinturas com imagem espelhada em relação ao original geralmente indicam a correspondência indireta. Isso ocorre porque, “embora o processo de impressão explique por que um desenho é invertido quando impresso, não há nenhuma explicação plausível de por que um artista colonial inverteria a direção de uma estampa que está copiando”[20].

Figura 8. Rafael Sanzio. *Abraão e os três anjos*, 1518-1519. Afresco. Coleção Palazzo Apostolico, Vaticano.



*A circulação de tais modelos era decisiva para a atualização da grande maioria dos artistas coloniais que, de outro modo, não teriam como acessar os originais que estavam do outro lado do Atlântico.*

## Considerações finais

O trânsito e a reprodução de gravuras europeias no Novo Mundo foram fundamentais para a formação do repertório iconográfico local. A circulação de tais modelos era decisiva para a atualização da grande maioria dos artistas coloniais que, de outro modo, não teriam como acessar os originais que estavam do outro lado do Atlântico.

A correspondência entre original e cópia acontece com diferentes graus de fidelidade ou invenção, e muitas vezes a cópia pode se tornar o original. Ao adotar a obra gráfica de Hieronymus Wierix como baliza, vimos como a dicotomia aqui abordada pode assumir múltiplas configurações. Ela pode enfatizar a fidelidade ao modelo, por exemplo, quando Wierix reproduz a *Madonna da Pêra* de Dürer. Já no caso do mural da igreja de Andahuaylillas, é a estampa de Wierix que assume o lugar de exemplo a ser seguido. Isso ocorre, como vimos, segundo um procedimento em que o copiar acontece *pari passu* com o reinterpretar, por vezes acrescentando à obra elementos ausentes no original. Nas pinturas de Mestre Ataíde, ao contrário, a adaptação acontece pela simplificação e supressão de elementos.

Esses exemplos demonstram que, pensada para além das ideias de hierarquia e passividade, e trazendo para o debate as noções de trânsito e circulação, a relação entre uma imagem-modelo e outra dela derivada pode ser rica e multifacetada, ultrapassando o binarismo.

## Referências


BEGHEYN, Paul. Wierix Brothers. *In*: WORCESTER, Thomas (ed.). *The Cambridge Encyclopedia of the Jesuits*. Nova York: Cambridge University Press, 2017. Pp. 841-843.

BÍBLIA SAGRADA. Mateus. *In*: Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. 3. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017. 7,13-14.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 15, pp. 148-155, 2007. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51632. Acesso em: 19 set. 2023.

MUBARAC, Claudio. Anotações sobre o nascimento da gravura de estampa (mestres anônimos). *ARS*, São Paulo, v. 14, n. 28, pp. 247-255, 2016. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124996. Acesso em: 19 set. 2023.

OJEDA, Almerindo. El Grabado Como Fuente del Arte Colonial: Estado de la Cuestión. *PESSCA*, 7 jan. 2017. Disponível em: https://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion. Acesso em: 19 set. 2023.

OJEDA, Almerindo. What is a Correspondence? *PESSCA*, 28 fev. 2018. Disponível em: https://colonialart.org/essays/what-is-a-correspondence. Acesso em: 19 set. 2023.

PANOFSKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press, 1955.

RENDERS, Helmut. O caminho estreito e o caminho largo de Hieronymus Wierix. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 16, n. 50, pp. 750-779, 2018. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2018v16n50p750. Acesso em: 19 set. 2023.

SUAREZ, Ananda Cohen. Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru. *Colonial Latin American Review*, v. 22, n. 3, pp. 369-399, 2013. Disponível em: https://ananda-cohenaponte.files.wordpress.com/2017/03/painting-andean-liminalities-at-the-church-of-andahuaylillas.pdf. Acesso em: 19 set. 2023.

SUAREZ, Ananda Cohen. *Heaven, Hell, and Everything in Between. Murals of the Colonial Andes*. Austin: University of Texas Press, 2016.

# O patrimônio de São Paulo através de suas imagens

**Karin Philippov**

**Resumo**
Este texto se origina na palestra proferida na Casa Museu Ema Klabin durante a Jornada do Patrimônio 2022, cuja programação teve como temática *Tão Perto, Tão Longe*. Aqui, apresentam-se e analisam-se algumas das múltiplas questões suscitadas pelas imagens do patrimônio urbano paulistano, considerando-se sua paisagística por meio, por exemplo, da fotografia de Militão Augusto de Azevedo e da pintura de Benedito Calixto de Jesus. Considerando a construção da memória e da narrativa histórico-arquitetônica de São Paulo até a virada do século XX, observa-se um olhar dirigido aos anseios dos barões de café, que atuaram como propulsores da nova arquitetura da cidade. Ultrapassa-se também o debate sobre centro e periferia, articulando-se ambos os espaços urbanos.

**Palavras-chave**

patrimônio

narrativas históricas

imagem

paisagem

território

arquitetura




**Karin Philippov** é pós-doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (IA-Unesp), bem como em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-Unifesp). Também é doutora em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp). Membro do Grupo de Pesquisa CNPq Perspectiva Pictorum, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é autora de diversos artigos e capítulos de livros sobre arte religiosa, igrejas de São Paulo e patrimônio eclesiástico, entre outros temas.

## Introdução

O que é patrimônio? Como ele se constrói, transforma-se e conserva-se? A Jornada do Patrimônio 2022, organizada em conjunto pelo Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) e pela Prefeitura de São Paulo, com o tema *Tão Perto, Tão Longe*, abriu a possibilidade de se pensar a construção do patrimônio eclesiástico colonial de São Paulo por meio de suas imagens. Mas de que imagens se fala quando se considera o patrimônio em suas múltiplas possibilidades narrativas? Trata-se de compreender que aquele que produz e/ou reproduz uma imagem a partir da observação de um monumento sagrado ou profano está construindo e recriando um mundo visível segundo uma interpretação carregada de símbolos e de preceitos ideológicos pertencentes ao seu tempo e espaço. Estabelecendo uma narrativa, o produtor dessas imagens arquitetônicas se vincula, assim, à criação e à recriação das camadas históricas urbanas, aqui exemplificadas pelas de cunho eclesiástico.

Versando sobre estar tão perto e tão longe, o tema da Jornada do Patrimônio 2022 vai muito além da questão da presença material do patrimônio ou da distância geográfica em que ele está em relação a quem o observa, pois, ao trazer questões relativas ao debate sobre centro e periferia, levanta questionamentos acerca da circulação das imagens e da construção da memória desses monumentos ainda existentes ou já há muito demolidos. Logo, essa jornada abre espaço para articulações múltiplas sobre o que significa estar perto e estar longe, propondo, nessa dicotomia, a condição do estar perto de um patrimônio ainda existente ou que não mais está sob o ponto de vista de sua materialidade, mas que ainda se encontra perto e presente no imaginário e nas camadas históricas de São Paulo, ao mesmo tempo que o estar longe traz em si o estar distante desse mesmo patrimônio já demolido, por não ser mais visível enquanto tal.

## Igrejas coloniais e suas imagens

Dentre o número expressivo de igrejas e capelas coloniais demolidas em São Paulo entre o final do século XIX e o início do século XX, o caso principal e mais emblemático é certamente constituído pela antiga Sé Cathedral, cuja história remonta ao ano de 1588[1], quando os 140 habitantes da Vila de São Paulo de Piratininga assinam uma petição à Coroa pedindo a construção de uma matriz. Sua presença na Vila de São Paulo de Piratininga, tornada cidade com a criação da Diocese no ano 1745, permite abarcar uma história amplamente documentada por aquarelas, pinturas a óleo, fotografias e reportagens publicadas pelo Correio Paulistano[2], por exemplo, bem como por registros do Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva (AMDDLS).

Paradoxalmente, vale pontuar que Dom Duarte, fundador do AMDDLS, ao mesmo tempo que determina a demolição desse antigo templo, torna-se o responsável pela salvaguarda do patrimônio colonial de São Paulo, este constituído de fotos, livros de tombo, registros de batismos, casamentos e mortes, além de um amplo conjunto de documentos que revelam a história não apenas dessa matriz, mas também da maioria das igrejas e capelas existentes até aquele momento. Dom Duarte ainda cria o Museu da Cúria[3] a partir de 1909, com a finalidade de preservar objetos religiosos e sacros das igrejas demolidas, incluindo-se os oriundos da antiga Sé Cathedral.

1 Philippov, 2021.

2 Para consultar os números do *Correio Paulistano*, acessar a Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, disponível em https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 20 jul. 2023.

3 Atual Museu de Arte Sacra de São Paulo.

No que concerne à criação das imagens da Sé Cathedral, o olhar europeu do viajante austríaco Thomas Ender (1793-1875) parece ter sido o primeiro a se dedicar ao registro imagético da edificação de São Paulo. Estando na cidade no ano de 1817, Ender faz em aquarela a representação da antiga matriz, conforme a teria visto (Figura 1). Assim, observa-se nessa imagem a Sé vista de frente, inserida em uma cidade bastante pacata e silenciosa, na qual poucos transitam diante da velha edificação em taipa. Ender destaca as linhas da construção, bem como o entorno composto de casas baixas também em taipa, fator que corrobora uma perspectiva agigantada da antiga Sé Cathedral no centro da composição.




Figura 1.
Thomas Ender (1793-1875). *Antiga Matriz da Sé*, 1817, aquarela. Akademie der Bildenden Künst, Viena. Disponível na Wikipedia.

Em um segundo momento, a fotografia surge como suporte para o registro iconográfico da fachada da antiga matriz. Aqui, destaca-se o trabalho do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), responsável pela criação do *Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887*[4], no qual apresenta um retrospecto das transformações urbanísticas pelas quais São Paulo passa ainda no final do século XIX, quando muitas de suas construções em taipa são demolidas para serem substituídas por novas edificações em tijolos, com linguagem revivalista/historicista de gosto dito eclético. No meio dessas transformações, a antiga Sé Cathedral sucumbe no ano de 1912, quando Dom Duarte determina sua demolição.

Na fotografia de Militão (Figura 2) relativa à antiga Sé, destaca-se a proximidade com que o fotógrafo registra a fachada, posicionando sua câmera de baixo para cima, de modo a enaltecer e agigantar as formas arquitetônicas do referido templo colonial. Ao fechar o enquadramento estreitando a visão do Largo da Sé, sua perspectiva faz com que a Sé Cathedral seja destacada em sua grandiosidade, não obstante suas modestas dimensões, se comparadas às da atual Catedral neogótica[5], cuja construção teve início em 1913, com planta do engenheiro alemão Maximilian Emil Hehl (1861-1916). Desse modo, existe na fotografia de Militão um sentido que ultrapassa o registro dos antigos monumentos e da cidade em transformação. Suas lentes captam a essência dessa mesma cidade em um momento de profundas reformas urbanísticas e arquitetônicas, na virada do século XIX para o XX.



Figura 2.
Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). *Antigo Largo da Sé*, ca. 1862, fotografia. Disponível na Wikipedia.

4 Álbum..., [*S. d.*].

5 Philippov, 2021.

É nesse sentido que, na política de demolições das antigas igrejas coloniais de São Paulo, na década de 1910, Dom Duarte Leopoldo e Silva[6] encomenda a Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) a tradução dessas mesmas cenas urbanas retratadas nas fotografias de Militão para o suporte óleo sobre tela, conforme se pode observar em *Largo da Sé 1865* (Figura 3). Tal encomenda ocorre com a intenção de decorar o gabinete do arcebispo com um conjunto de pinturas do antigo patrimônio colonial de São Paulo. Evidentemente, por se tratar de uma tradução, Calixto aprimora a imagem ao remover tudo o que possa representar qualquer forma de abandono, sujeira ou ruído, obedecendo igualmente ao decoro proposto pelo encomendante, Dom Duarte. Na referida pintura, nota-se que até mesmo as figuras ali presentes são diminutas, silenciosas e estáticas, fator corroborante da ampliação e do enaltecimento do patrimônio, que assume o protagonismo da cena ao receber a intensa luz solar que nele incide e dele passa a emanar[7].




Figura 3.
*Largo da Sé 1865*, Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), século XIX, óleo sôbre tela. Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto Iran Monteiro.

6 Philippov, 2020.

7 Cumpre mencionar aqui um possível diálogo entre Calixto e a pintura metafísica de Giorgio de Chirico (1888-1978), na qual o silêncio e o isolamento predominam, chegando a causar estranhamento em quem a observa. Nesse sentido, observando as imagens calixtianas, pode-se propor interpretação semelhante.

No âmbito da discussão dicotômica entre estar perto e estar longe proposta pela Jornada do Patrimônio 2022, observa-se na reforma protagonizada por Dom Duarte, quando a antiga Sé Cathedral é demolida, uma transformação profunda com a reconstrução da agora Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Assunção, ápice de seu projeto reformístico romanizador ultramontano. Assim, a reforma duartina permite instalar e promover a reconstrução eclesiástica da cidade de São Paulo, reforma esta favorecida pelo capital cafeeiro atuante como propulsor econômico e social da nova urbe por meio da implantação da arquitetura revivalista/historicista de gosto dito eclético. Exemplifica-se, desse modo, a própria escolha da arquitetura neogótica como paradigma da nova edificação – escolha, aliás, feita pelo próprio arcebispo, por ser o estilo mais elevado e decoroso[8].

*Assim, a reforma duartina permite instalar e promover a reconstrução eclesiástica da cidade de São Paulo, reforma esta favorecida pelo capital cafeeiro atuante como propulsor econômico e social da nova urbe por meio da implantação da arquitetura revivalista/historicista de gosto dito eclético.*

Na reunião inaugural da Commissão Executiva de Obras da Nova Sé Cathedral, realizada no aniversário de São Paulo, em 25 de janeiro de 1912, discursa Dom Duarte diante de um seleto grupo composto de intelectuais e barões de café, bem como de empresários e damas da sociedade da época:

> Se os templos se edificam mais para os homens do que para Deus, que collocado no santuário da sua inesgotável riqueza, nada reclama da nossa abundancia, nós, catholicos e paulistas, queremos uma catedral que seja uma escola de arte e um estimulo a pensamentos mais nobres e mais elevados, queremos uma cathedral opulenta, que, testemunhando a fartura dos nossos recursos materiaes, seja também um himno de acção de graças a Deus Nosso Senhor.
>
> Saibam os paulistas de amanhã que a fibra do bandeirante, luctados e intimorato nas asperezas da selva, não se enfraqueceu nos confortos da vida moderna, como não se entibiou a sua fé nos esplendores da sciencia e da civilisação. Por uma lei histórica e fatal, São Paulo há de sempre caminhar na vanguarda, tem a cumprir uma grande missão política e social, e sua hegemonia, civil e religiosa, já não pode ser contestada.
>
> Pois bem, o monumento artístico e religioso, que breve se há de erguer na colina do venerado Padre Anchieta, há de ser o sello dessa inmensa e poderosa grandeza, e eu me ponho à frente desse tentamen com todo o calor da minha fé Christan e com todo o enthusiasmo de minha alma paulista.[9]

8 A escolha do neogótico reflete o gosto das construções de igrejas da época na Europa, sobretudo na França. Para mais informações sobre o assunto, ver Ochsé (1960).

9 Pinto, 1930.

Nesse discurso, cumpre ressaltar o valor que as imagens mencionadas pelo arcebispo possuem, pois, ao valorizar as figuras do bandeirante e do Padre José de Anchieta na construção do universo paulista, denota-se o quanto essa associação integra o imaginário religioso e histórico das narrativas de São Paulo. Propõe-se, nessas palavras, a construção imagética das novas igrejas, atrelando, ao mesmo tempo, a formação e a reconstrução do patrimônio religioso agora moderno, exemplificado pela nova Sé Catedral.

Entretanto, salienta-se no programa romanizador duartino o desenvolvimento dos sentidos de estar perto e longe propiciados pelas demolições das antigas igrejas e capelas coloniais de São Paulo, questão que promove o apartar dos fiéis de suas práticas religiosas por não terem mais os templos que frequentam, mas que os aproximam da construção da memória afetiva do que já não existe mais e que não mais pode ser frequentado. Esse par dicotômico assume então várias vertentes fundamentais quando estar perto e estar longe se transformam pelo sentimento de pertencimento ao patrimônio por parte dos fiéis e habitantes de uma cidade como São Paulo.

Outra questão relevante a ser pensada se refere ao debate sobre centro e periferia[10], aqui presente em dois exemplos de igrejas, sendo o primeiro representado pela Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e o segundo, pela Igreja de Santa Cecília e São José, ambos considerados templos periféricos da cidade de São Paulo naquele momento por estarem fora dos limites do triângulo histórico no qual a Vila de São Paulo de Piratininga se funda a partir de 1554, com a chegada dos jesuítas. Assim, enquanto a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos é demolida no processo de reurbanização do Antigo Largo do Rosário, atual Praça Antonio Prado, com sua reconstrução realizada fora dos limites da cidade, no novo Largo Paissandu, a Igreja de Santa Cecília e São José[11], igualmente localizada fora dos limites da cidade, passa por três reconstruções sucessivas no mesmo endereço, sendo a derradeira em arquitetura neorromânica (Figura 4), executada a partir de 1895, em um local assim definido por Julio Rodrigues:

> Por aquelle tempo, logo após o Largo do Arouche, a cidade de São Paulo entrava na zona do Rocio. Caminhos poeirentos e gramados. Velhos muros de taipas e cêrcas, dividindo numerosos terrenos baldios. Poucas construcções novas, um ou outro casarão antigo e casinholas arrumadas que se iam espaçando mais e mais, pela velha estrada de Sorocaba que começava na hoje Rua das Palmeiras. Emfim, a opulenta Santa Cecília, em 1904, pouco mais era que uma tapéra mal habitada.[12]

Na descrição de Rodrigues, percebe-se o quanto os conceitos de centro e de periferia se impõem tanto no imaginário criado em suas palavras como no que os habitantes observam e vivenciam ao circularem pela cidade de São Paulo. Nesse caso, o estar perto e o estar longe novamente se presentificam nesse mecanismo, pelo qual os habitantes observam as antigas e as novas construções da cidade, além da nova Igreja de Santa Cecília, já pronta em 1904.

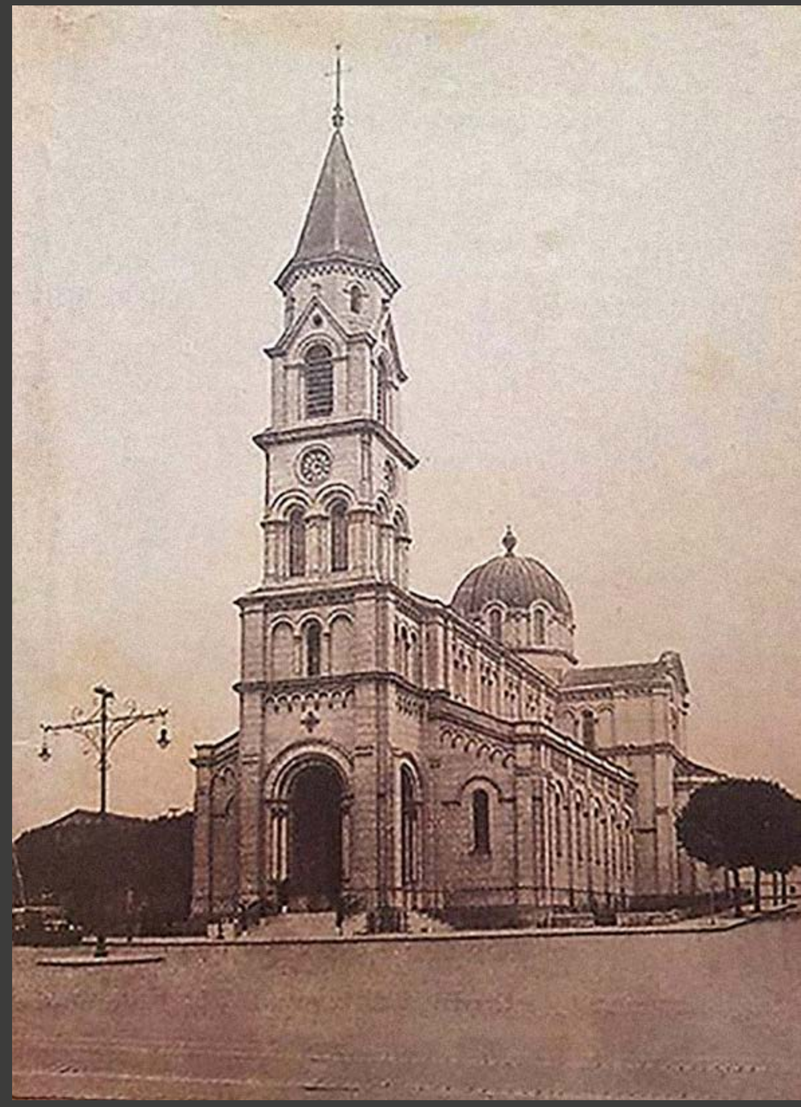


Figura 4.
Autoria desconhecida. *Fotografia da Igreja de Santa Cecília e São José*, data não encontrada. Disponível no Facebook.

10 Tema amplamente debatido pelo historiador Carlo Ginzburg. Ver especialmente Ginzburg (1989).

11 Philippov, 2016.

12 Rodrigues, 1929.

## Considerações finais

Considerando-se o patrimônio eclesiástico de São Paulo através de suas imagens em óleo sobre tela, aquarela, fotografia e relatos escritos, foi possível compreender os sentidos do estar perto, longe, no centro e na periferia como formas de construção narrativa da cidade de São Paulo, construção esta que abrange as transformações da cidade colonial em taipa na nova cidade de arquitetura revivalista/historicista de gosto dito eclético.

Portanto, estar perto e estar longe significa entender o patrimônio ainda existente ou não, atrelando-se essa dicotomia às demolições das igrejas em foco e às imagens que as registram ao longo do tempo. Às primeiras atrelam-se também os documentos e as notícias de jornal como formas de registros imagéticos e históricos, bem como de construção de narrativas marcadas pelo tempo e espaço em uma perspectiva histórica, religiosa, social e urbanística.

*Portanto, estar perto e estar longe significa entender o patrimônio ainda existente ou não, atrelando-se essa dicotomia às demolições das igrejas em foco e às imagens que as registram ao longo do tempo.*

**Referências**


ÁLBUM comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887 – Vista de região central da cidade. *Brasiliana Fotográfica*, [*S. d.*]. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1954. Acesso em: 9 jun. 2023.

GINZBURG, Carlo. *A Micro-História e Outros Ensaios*. Tradução António Narino. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

OCHSÉ, Madeleine. *Uma Arte Sacra para Nosso Tempo*. Tradução Rose Marie G. Muraro. São Paulo: Flamboyant, 1960.

PHILIPPOV, Karin. *A Obra Religiosa de Benedito Calixto de Jesus Através do Mecenato Religioso de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília*. 2016. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/975632?guid=1687120360084&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid=1687120360084%26quantidadePaginas=1%26codigoRegistro=975632%23975632&i=1. Acesso em: 9 jun. 2023.

PHILIPPOV, Karin. Entre a cidade de São Paulo do passado e a do presente na representação da paisagem urbana de Benedito Calixto de Jesus. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, v. 28, n. 00, p. e020011, 2020. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8654980. Acesso em: 20 jul. 2023.

PHILIPPOV, Karin. Considerações acerca da desterritorialização da antiga Matriz da Sé de São Paulo. *Rocalha - Revista eletrônica do CEPHAP | UFSJ*, v. 2, n. 2, pp. 233-250, 2021. Disponível em: http://www.seer.ufsj.edu.br/rocalha/article/view/4909. Acesso em: 9 jun. 2023.

PINTO, Adolpho Augusto. *A Cathedral de São Paulo*. São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1930.

RODRIGUES, Júlio. *Esboço Biographico D. Duarte Leopoldo e Silva Arcebispo de São Paulo MDCCCXCIV – MCMXXIX. Homenagem do Clero e dos Catholicos da Archidiocese, por occasião do Jubileu de sua Sagração Episcopal*. São Paulo: Instituto D. Anna Rosa, 1929. (Coleção Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/BCCL-Unicamp).

# *Deslocamentos da fotografia na arte contemporânea*

**Virgínia Gil Araujo**

**Resumo**
O objetivo deste ensaio é compreender os deslocamentos da fotografia na arte contemporânea a partir do estudo comparativo das fotografias modernas de Ansel Adams com as fotografias contemporâneas de Denise Adams, para situá-las como possibilidade de novas geografias na história da fotografia, de uma ecologia decolonial através da *poética de negação da ausência* em contraposição ao Antropoceno. Ao indagar sobre a fotografia e a ação política no mundo, o *modus vivendi* das séries aponta para narrativas baseadas no tom crítico ao fato de termos todos que viver à beira da extinção.

**Palavras-chave**

história da fotografia

ruína

Antropoceno

ecologia decolonial

Ansel Adams

Denise Adams




**Virgínia Gil Araujo** é professora-pesquisadora de História da Fotografia do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA) na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Também é pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

1 Bataille, 1929, p. 109.
2 Bataille, 1985, p. 31.

Denise Adams irá criar o seu próprio modo de ver as imagens fotográficas conversando com um sistema analógico criado por Ansel Adams, mas através da fotografia digital e a partir das cores obtidas na convivência com um ambiente isolado, onde a poeira suspensa no ar havia há muito se acumulado nas superfícies. Ao decompor o rigoroso "Sistema de Zonas" de Adams para tratar os problemas práticos da fotografia, a artista utiliza a poeira e encontra referências na fotografia de Man Ray *Criação de Pó* (*Dust Breeding*, 1920) como estímulo aos processos alegóricos – apropriação, deslocamento, montagem, edição – na ideia de *objet trouvé*. O verbete *Poeira*[1], que Georges Bataille escreve para *Documents*, também indicou a ela uma estratégia semelhante para a estrutura da pesquisa que o próprio Bataille empreendeu acerca de *Informe*, cuja formulação versa justamente sobre o deslizamento da ordem interna da forma que a impele à decomposição.

> Assim, o informe não é apenas um adjetivo com um determinado significado, mas um termo que serve para trazer as coisas para baixo, para o mundo [...]. Na verdade, para os acadêmicos serem felizes, o universo teria que tomar forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo [...]. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe.[2]

O desencontro entre os Adams e as suas respectivas fotografias afluiu na poética do espaço-tempo, antecipando não só a relação do conceito de "desfazimento" formulado pela artista com a cor em questão como também antevendo a ideia de um olhar para o mundo sob uma perspectiva mais melancólica e reivindicando novos modos de usar esse dispositivo de "escrita de luz" sobre os acontecimentos. O que se impõe é a fotografia como uso de uma materialidade convertida em ideia, que lança mão de uma grande economia de meios para opor-se à concepção "formalista" da fotografia moderna, ao imaginar novos meios de "sentir" as imagens.

3 Diegues, 2008.

A partir disso, a poeira é também matéria-cor ou a base para criar sua própria escala tonal, que a levará a descobrir um estado de suspensão e êxtase próprio da modernidade no espaço-tempo e despertar para outras realidades possíveis. Nesse processo, entretanto, ocorre o encontro da fotografia moderna de Ansel Adams com a fotografia contemporânea de Denise, pois Ansel não parece tão somente preocupado com a forma da fotografia, mas também com o tema, o objetivo de aumentar a conscientização para preservar a paisagem natural e a vida que ela sustentava. Para além da excelência técnica, as fotografias dele incorporam sua valorização subjetiva da natureza, unida a um profundo respeito, de toda a sua vida, com os lugares aparentemente intocados pelo homem na Terra[3].

***O que se impõe é a fotografia como uso de uma materialidade convertida em ideia, que lança mão de uma grande economia de meios para opor-se à concepção "formalista" da fotografia moderna, ao imaginar novos meios de "sentir" as imagens.***

Ansel Adams iluminou fenômenos atmosféricos invisíveis por si sós (e, portanto, irrepresentáveis), tais como os gêiseres, o vento, a tempestade, as nuvens após a tormenta nas paisagens do Oeste norte-americano e do Alasca, para revelar algo além daquilo a que estão fisicamente ligados. Podemos concordar com o historiador da fotografia Beaumont Newhall que "sua fotografia do Mount Williamson – *Clearing Storm* – é uma obra realmente cosmogônica"[4].

Faz-se importante ressaltar que o sentimento cósmico de Newhall expressa uma percepção consciente do sistema astrofísico em referência à origem do universo, mais como um naturalismo filosófico de acordo com uma visão de mundo ampla e, por isso, não deve ser confundido com o criacionismo ou negacionismo da ciência, que tanto condicionou a maneira de ver a paisagem no século XIX[5], ou mesmo com a ideia de "Terra Jovem", tão disseminada em 1929 nos Estados Unidos pelos cristãos fundamentalistas para rejeitar a evolução da espécie humana. Neste caso, talvez, o significado de "cosmovisão" se identifique com o conceito de "*Weltanschauung*" da filosofia cognitiva alemã do naturalista Alexander von Humboldt, que em sua obra *Cosmos* destacou a importância dos sentidos. Para Humboldt, o olho era o órgão da "*Weltanschauung*", através do qual não só enxergamos o mundo, mas também o interpretamos, entendemos e definimos[6]. Para o naturalista alemão, a imaginação não deveria ser excluída da ciência, insistindo que ela não poderia ser compreendida de outro modo, no sentido de desenvolver sua própria interpretação da natureza – um conceito que conciliava a objetividade técnica e uma resposta emocional ao que ele estava vendo. Certamente, podemos reconhecer essa visão cósmica na interpretação dos cenários nos quais Ansel Adams se especializou.

4 Newhall, 2002, p. 192.
5 Sobre essa discussão, veja-se a crítica de Krauss (2002), em seus estudos sobre as fotografias de Timothy O'Sullivan e as missões geológicas de Clarence King.
6 Sobre o conceito de "*Weltanschauung*" utilizado por Humboldt, consultar Wulf (2019).



The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. *Monte Williamson, Serra Nevada, de Manzanar, 1944.* Fotografia de Ansel Adams, ©The Ansel Adams Publishing Rights Trust.

Ao nos reportarmos à história da fotografia, é sabido que Ansel Adams se tornou reconhecido internacionalmente em 1935, quando o Studio Limited, de Londres, publicou *Making a Photograph*, mas em 1936, com a exposição na galeria An American Place, de Alfred Stieglitz, é que ele foi aclamado pela singular sensibilidade para a fotografia direta. No entanto, muitos contemporâneos de Ansel Adams concordavam que fotógrafos – e até pintores – deveriam fazer registros que se relacionassem mais diretamente com as enormes questões econômicas e políticas da época, engajados em problemas sociais: Dorothea Lange, Arthur Rothstein e outros estavam fotografando a poeira, o *Dust Bowl*[7], e a situação dos migrantes; Margaret Bourke-White estava capturando a Rússia soviética e grandes projetos de engenharia; e Walker Evans registrava a face ambígua da cultura construída da América do Norte.

A polarização crítica da época determinava que esses projetos pareciam mais posicionados do que as fotos de Ansel Adams de "picos de montanhas remotos em *High Sierra* e das águas puras das nascentes a seus pés, que idealizavam a nação". Todavia, Ansel também fez retratos e, com Dorothea Lange, fotografou crianças vitimadas pelas condições sociais, mas essa produção ainda é pouco conhecida e comentada, devido ao fato de ele ter se tornado uma unanimidade no país com as fotos dos Parques Nacionais. Só uma geração depois veio a ser amplamente entendido que questões relacionadas com a sobrevivência no planeta, a saúde dos seres e a paisagem natural não poderiam ser desassociadas – de fato uma prioridade ecológica e social da mais alta ordem. Ansel Adams, como naturalista, amante da montanha e da vida dos povos originários desde a adolescência, defendeu arduamente a natureza como diretor do Sierra Club entre 1934 e 1971, quando publicou seus livros sobre os National Parks. Mais tarde, na década de 1980, ele atacou explícita e vigorosamente as políticas ambientais do muito popular presidente Ronald Reagan e seu secretário do Interior, James Watt.

Muitos dos livros que publicou em sua carreira estavam preocupados em salvar as florestas, as montanhas e os rios. O mais notável deles foi *This Is the American Earth*, em colaboração com a editora Nancy Newhall, uma estimuladora do livro fotográfico, com quem conviveu ativamente ao acompanhar Beaumont Newhall, então diretor do Departamento de Fotografia do Museum of Modern Art (MoMA) – New York. A edição de *This Is the American Earth* de 1960 foi essencial no despertar do movimento de conservação ambiental dos anos 1960 e 1970, assim como *A Sand County Almanac: and Sketches Here and There* (1949), de Aldo Leopold, e *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson, livros preocupados em preservar o planeta Terra diante da corrida às armas nucleares durante a Guerra Fria. Outros títulos importantes de Ansel incluem *My Camera in the National Parks* (1950) e *Photographs of the Southwest* (1976).

Denise Adams também escolhe o livro de artista para impressão e finalização de sua pesquisa em 2018. Ao utilizar novas possibilidades oferecidas pelo universo tecnológico digital, se concentra na ação estética tanto quanto no livro como objeto físico. Seu meio é informacional, intermídia, polissêmico; a edição das fotos é realizada em favor das sequências fotográficas, bem como da matéria-cor, atenta aos vários

7 O *Dust Bowl* da década de 1930 foi causado por um período de seca severa, erosão eólica e tempestades de poeira (ou "nevascas negras") devido ao inadequado uso de técnicas de manejo do solo pelos plantadores de trigo do Sul dos Estados Unidos. Foi o desastre ambiental mais danoso e prolongado da história norte-americana com sérias consequências econômicas e sociais para os agricultores, pois se estendeu ao longo de uma década, quando quase um milhão de indivíduos se tornaram refugiados ambientais.




Parede de escola em Bento Rodrigues. Denise Adams – da série *As três naturezas da poeira* (Livro 2), 2018.

8 Adams, 2018c.
9 Adams, 2018b.
10 Adams, 2018a.

atos de escolha e registro. Em parte, a materialização da ideia de "desfazimento" é negada, uma vez que não quer representar nem exprimir, mas gerar conceitos, por um processo contínuo de investigação e autoanálise. Ao explorar a dimensão do tempo e do espaço, constata a existência de cores-coisas, talvez como um "esquema" que coloca a superfície em primeiro plano e sublinha o valor de registro como função artística – mas ao fazer isso questiona o papel tradicional da experiência visual. São comuns em seus trabalhos os jogos alusivos, inúmeras remissões à memória, os valores cromáticos, narrativos, emocionais, de fluxos de imagens que afirmam a matéria como condição indispensável da prática fotográfica.

Apesar do tratamento qualificado da fotografia de Denise Adams, ela é apenas uma evidência empírica, pois o que importa é o percurso como proposta, restando os livros como complexos trabalhos de edição – *O colapso como perspectiva*[8] (Livro 1), *As três naturezas da poeira*[9] (Livro 2) e *A revolução-revelação é silenciosa*[10] (Livro 3) –, pelo modo de defini-los e apresentá-los para envolver-nos com as imagens em séries.

Efetivamente, a possibilidade da inexistência de "lugares extraordinários", de maravilhas naturais como fenômeno singular que vem a ocupar nossa atenção, se transfere para a subjetividade da artista e a faz colapsar, quando decide posicionar-se sobre as relações predatórias entre os homens e de modo objetivo sobre a singularidade da herança colonial e a empresa capitalista neoliberal sobre o mundo. Associada ao relato de viagem, sua próxima experiência é uma cartografia da lama que se impõe como tema geográfico complexo: um imenso território arruinado, o subdistrito de Bento Rodrigues, a 35 km

de Mariana – cidade exemplar da arte e da arquitetura barroca no estado de Minas Gerais, central na história dos escravizados pelo ciclo do ouro no Brasil durante o período colonial –, onde a comunidade do local foi atingida por uma avalanche de rejeitos de minério de ferro em consequência do rompimento da barragem de Fundão, da Samarco Mineração S/A, mineradora ligada às maiores empresas de mineração do mundo (a brasileira Vale S.A. e a anglo-australiana BHP Billiton) instalada junto ao Vale do Rio Doce. No decorrer do dia 5 de novembro de 2015, resultam dezoito mortos, um desaparecido, destruição da flora e da fauna, dois municípios soterrados pela lama tóxica, outros tantos destruídos, rios comprometidos e comunidades e vidas sacrificadas.

Aspectos de um cotidiano que foi desfeito são demarcados nas fotos da cidade soterrada, incidindo sobre a superfície das coisas nas imagens técnicas nítidas em preto e branco. Denise Adams faz uma demarcação com linha horizontal vermelha na base das fotos que, em última análise, põe à prova tanto o “Sistema de Zonas” quanto a concepção antropocêntrica do humanismo. Parece isolar a paisagem arruinada do olhar mais condicionado à ilusão estereoscópica, ao mesmo tempo que oferece a ínfima estatura do homem no interior daqueles espaços absolutamente fragilizados. As paredes arruinadas, os pedaços do mobiliário, têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência diante da força da destruição. O conceito de “desfazimento” altamente significativo é a matéria mais elementar para o pensamento que migra para o cenário da marcha insensata dos homens em direção à extinção. É pelos fragmentos que aquelas vidas perdidas encontramos, pelas vestes e objetos da vida doméstica cobertos pela lama tóxica.

Ruína em Bento Rodrigues. Denise Adams – da série *O colapso como perspectiva* (Livro 1), 2018.



Seu olhar receoso enfático nos mostra a interferência no cenário, não se nega totalmente a ser um objeto do trauma, posto que tudo na imagem se anuncia como sujeito. Sua preocupação com a inadequação de um sistema descritivo nesse relato é capaz de explicitar todas as interdições à tragédia imposta ao território. Sua poética do espaço-tempo pretende mostrar não tanto o todo, mas aquilo que foi desfeito, a parede de uma escola em que tudo foi levado pela força da avalanche de lama. Esse é o momento que cruza a linha divisória entre a experiência do eu e a abstração do outro, a linha que não deveria separar o observador do observado, o sujeito do objeto, a experiência individual da forma social.

Durante o seu percurso, o *modus vivendi* das suas imagens aponta para relatos baseados no tom crítico ao fato de termos que viver **à** beira da extinção. Neles, podemos perceber através de uma compreensão mais ampla que os problemas relacionados à preservação da vida biológica, à destituição dos territórios e seus objetos geradores de memória e à violência simbólica às subjetividades agravam uma situação análoga de desinteresse pelo outro, pessoas negligenciadas em suas diferenças de classe e gênero. Dentro da perspectiva crítica decolonial, torna-se premente a desconstrução dessa visão estratificada. As séries fotográficas de Denise Adams colocam em xeque o mundo real ao lançarem o olhar para o "não vazio", mesmo quando há uma ausência marcante em territórios isolados.

11 Le Goff, 1993.
12 Perniola, 1993, p. 103.

Surge, com isso, na sua produção fotográfica, uma segunda natureza discursiva, ao questionar o campo político de disputas entre a memória e o esquecimento, conforme nós aprendemos com Jacques Le Goff[11], pois investiga os aspectos da existência que merecem registro, preservação. Emoção e ação fundem o eu profundo com o eu social. A sobreposição de realidades e sua subsequente fabulação compõem o percurso subjetivo da artista como chave para acessar o conhecimento sensível. Denise Adams se reconhece no mundo em transição, onde a nossa experiência histórica "já sentida" é uma miséria emocional e passa a substituí-la pela experiência reflexiva "do sentir", na qual a racionalidade não consegue abolir a receptividade sensível e emocional – assim como nos faz compreender o professor e filósofo da arte contemporânea Mario Perniola:

> O sentir nasce de uma decisão, consolida-se com a prática seletiva para a sensibilidade, a afetividade, a emoção. Esse processo não é espontâneo: aprender a sentir equivale a aprender a viver. A dimensão intelectual é desde logo uma recepção afetiva. Pensar é receber o que vem de fora, acolher, hospedar o que se apresenta como estranho e enigmático. Fazer-se sentir é oferecer a nós próprios, para que algo possa encontrar em nós uma possibilidade de estar no mundo. Não somos nós que sentimos algo, mas pelo contrário, oferecemo-nos a um SENTIR que é deslocado para outro lugar. A experiência do FAZER-SE SENTIR equivale a um dar-se, a um conceder-se para que através de nós o outro, o diferente, se torne realidade, acontecimento, história.[12]

13 Belting, 2006, p. 17.

14 O conceito foi popularizado em 2000 pelo químico holandês Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel de Química em 1995, para designar uma nova época geológica caracterizada pelo impacto do homem na Terra. Para ativistas e ambientalistas, a ideia da nova época é provocada pela atividade humana interferindo no planeta e colocando em risco a própria sobrevivência da humanidade. Também tem recebido uma abordagem das humanidades como filosofia, literatura e arte. A escala de tempo que o acompanha e suas implicações ecológicas levantam questões sobre o fim da civilização, memória e arquivos, a extensão e os métodos da investigação humanística, e as respostas emocionais ao "fim da natureza". Em relação ao aspecto emocional, ver Tsing (2022).

O sentir é aquilo que oblitera o intervalo entre arte e vida, quando tomamos consciência do significado dos gestos cotidianos. Devido **à** emergência do incessante presente, faz-se urgente uma consciência crítica à persistência de um mundo exploratório, de relações predatórias, que seja eficaz no presente e nos faça passar por este século com uma nova experiência do *zeitgeist*.

Considerando a necessidade de enfrentar novamente mais um epílogo, "*um epílogo do tempo dos epílogos",* como nos alerta Hans Belting sobre um dos temas que entraram em moda há muito tempo[13], encaramos o discurso do epílogo que caracteriza este século, isto é, o discurso que antecipa o fim do mundo como uma nova era do Antropoceno[14], em que as florestas, as montanhas e os rios foram levados à exaustão, e de como nos posicionarmos diante da tormenta que nos preocupa no século atual. Há urgência de uma ecologia decolonial, pois os problemas ambientais e sociais devem ser solucionados conjuntamente para que a natureza seja preservada e para que as minorias e a diversidade possam assegurar seus direitos civis. Olhar para tais problemas a um só tempo como um conjunto de realidades em transformação é o nosso principal objetivo.

A este ponto pretendo refletir sobre os deslocamentos da fotografia na arte contemporânea em diálogo com uma ecologia decolonial, principal ideia do antropólogo Malcom Ferdinand**,** contemplado recentemente com o Prêmio da Fondation de l'Écologie Politique:

15 Ferdinand, 2022, p. 39.

Partindo da pluralidade constitutiva das existências humanas e não humanas na Terra, das diferentes culturas, tomar o mundo como objeto da ecologia é trazer de volta para o centro a questão da composição política entre essas pluralidades e, portanto, de um agir conjunto. A terra é a matriz do mundo. Nessa perspectiva, a ecologia é uma confrontação com a pluralidade, com os outros além de mim, visando a instauração de um mundo em comum.[15]

***A sobreposição de realidades e sua subsequente fabulação compõem o percurso subjetivo da artista como chave para acessar o conhecimento sensível.***

As séries fotográficas da artista, desdobradas nos três livros anteriormente elencados, apresentam claramente a preocupação frequente com o meio ambiente e as atuais condições de sobrevivência no planeta sem, no entanto, desconsiderar integralmente os problemas estruturais advindos da herança colonial e a construção dessas memórias. Tendo como foco a indeterminação e a necessidade de ação nos nossos tempos difíceis, suas fotos reivindicam nitidez, mas não a transparência, convém dizer depois de uma análise do fenômeno polissêmico. Podem ser compreendidas como espaços-tempo da fotografia, que não separam o relato do visual ao reivindicar uma sensibilidade corpórea. As séries fotográficas são fruto da convivência com os espaços, fundamental para transformar a experiência mais imagética e corporal numa narrativa que subverta a história como modelo operatório discursivo segregacionista e ortodoxo.

Se Denise Adams altera as posições tradicionais de natureza e cultura, de sujeito e objeto, de dentro e de fora, nos orienta para uma política do solo, do território, de realidades em transformação. Mas, como Ansel Adams, nega essa natureza como uma potência absoluta entre todas as forças que a constituem, pois o planeta é um território que tem que ser incansavelmente protegido e conservado por cada existência humana que compõe a sociedade, o que intrinsecamente inclui seu universo relacional.

**Referências**


ADAMS, Ansel. *A cópia*. São Paulo: Senac, 2000.

ADAMS, Ansel. *O negativo*. São Paulo: Senac, 2001.

ADAMS, Ansel. *A câmera*. São Paulo: Senac, 2006.

ADAMS, Ansel; STILLMAN, Andrea; WOODWARD, Richard. *Ansel Adams in the National Parks: Photographs from America's Wild Places*. New York: Little, Brown and Company, 2010.

ADAMS, Denise. *A revolução-revelação é silenciosa*. Rio de Janeiro: edição da artista, 2018a.

ADAMS, Denise. *As três naturezas da poeira*. Rio de Janeiro: edição da artista, 2018b.

ADAMS, Denise. *O colapso como perspectiva*. Rio de Janeiro: edição da artista, 2018c.

BATAILLE, Georges. Verbete *Poeira*. Paris: *Documents*, 1929.

BATAILLE, Georges. *Visions of Excess: selected writings, 1927-1939*. Manchester University Press, 1985. v. 14.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DIEGUES, Antonio Carlos. *O mito moderno da natureza intocada*. São Paulo: Hucitec, 2008.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. *In*: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. pp. 56-58.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno.* São Paulo: Ubu; Rio de Janeiro: Ateliê de Humanidades Editorial, 2020. (Coleção Exit).

LE GOFF, Jacques. *História & memória*. Campinas: Unicamp, 1993.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

WULF, Andrea. O Cosmos de Humboldt. *In*: WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. pp. 337-355.

# *ReviraVolta: estratégias de curadoria e mediação*

**Cristiane Alves**
**Paulo de Freitas Costa**

*Sumário*

**Resumo**
A Casa Museu Ema Klabin abriga a coleção reunida por Ema Klabin ao longo de sua vida. Objetos de diversas procedências, épocas e estilos eram dispostos em ambientes que obedeciam a uma organização pessoal e subjetiva da colecionadora em sua casa. Ao se tornar uma instituição cultural, esta teve seus cômodos originais mantidos pela curadoria, preservando seu registro de casa. A exposição *ReviraVolta* estimulou a visualidade e estreitou o diálogo entre obra e público, propondo uma mediação na qual os públicos foram provocados a traçar relações entre as obras e a refletir sobre as questões que envolvem a curadoria, a mediação e o projeto expográfico.

**Palavras-chave**

curadoria

mediação

colecionismo

narrativas

expografia



**Cristiane Alves** é arte-educadora graduada pela Universidade São Judas Tadeu (USJT) e mestre em Design pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Tem pós-graduação em Arte Crítica e Curadoria pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em Educação em Museus pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Coordena o educativo da Casa Museu Ema Klabin e se dedica à pesquisa da mediação cultural, ao desenvolvimento de programas educativos para públicos diversos, à elaboração de propostas poéticas e materiais educativos e à formação de educadores.

**Paulo de Freitas Costa** é arquiteto e mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Em 1997, foi convidado a coordenar a catalogação da Coleção Ema Klabin, passando a atuar como curador da casa museu a partir de 2001. No ano de 2000, foi selecionado pela Lampadia Foundation para programa de um ano de pesquisa na National Gallery de Washington D.C. Participa, anualmente, da organização do Encontro Brasileiro de Palácios, Museus-Casas e Casas Históricas. Publicou os seguintes livros: *Sinfonia de Objetos* (Ed. Iluminuras, 2007); *A Casa da Rua Portugal* (FEGK, 2014); *A Coleção Ema Klabin* (org., FEGK, 2017); *Porcelana Europeia na Coleção Ema Klabin* (FEGK, 2018).

Ao longo de sua vida, Ema Klabin reuniu uma coleção de caráter panorâmico, com peças das mais variadas procedências, estilos e épocas, cujo principal denominador comum era sua própria personalidade. Em sua casa, construída especialmente para abrigá-las, as peças adquiriram novos significados, às vezes distantes de sua origem, derivados também de sua localização. Com o aumento da coleção, que dobraria de tamanho até o final de sua vida, Ema se viu forçada a alterar algumas vezes sua disposição, contornando também as limitações de espaço. Nesses rearranjos, muitas obras importantes acabaram em locais de pouca visibilidade, e outras nunca chegaram a ser emolduradas ou expostas.

Em seu testamento, a colecionadora determinou que sua casa se tornasse um museu aberto à visitação, sem especificar como a coleção seria apresentada. A decisão de manter os ambientes sociais e íntimos da forma original foi tomada com o intuito de preservar os diálogos entre peças criados ao longo de sua vida. Ainda assim, ao iniciarmos o processo de adequação da casa para a abertura ao público, em 2007, percebemos que, por questões de conservação, visibilidade, segurança e circulação, muitas peças teriam que ser recolhidas, reposicionadas ou protegidas por nichos e redomas de acrílico. Apesar da familiaridade do ambiente doméstico, é necessário compreender que uma casa museu guarda um registro do que aquela moradia foi, e que nossa relação com os espaços e a coleção é totalmente diversa da que existiu quando ainda era habitada.



Nesse contexto, a exposição *ReviraVolta* propôs uma nova curadoria e uma nova narrativa para a coleção, desconstruindo suas dicotomias e abordando questões relevantes em tempos atuais. Por um lado, buscamos arranjos inéditos, muitas vezes com peças nunca expostas, que trouxeram novos significados e permitiram uma compreensão mais ampla do conjunto, evitando as taxonomias tradicionais que condicionaram tanto o olhar da colecionadora quanto o nosso. Por outro, em alguns pontos da casa retomamos exatamente o modo de distribuição das peças empregado no final da vida de Ema, para avaliar, junto ao público, as escolhas feitas na época da abertura da casa, há 16 anos.

A exposição foi concebida de forma aberta: na sala de introdução e no fôlder distribuído, apresentamos um texto curto e dois registros fotográficos da casa – o primeiro, de 1991, quando Ema fez o primeiro inventário de sua coleção, e o segundo, de 2022, com a expografia adotada pela casa museu desde 2007. Coube ao público navegar por esse “jogo de sete erros” e tirar suas próprias conclusões, que podiam ser registradas em fotografias postadas no Instagram ou em um formulário impresso distribuído na recepção.

Com uma narrativa essencialmente visual, a exposição dependia fundamentalmente da mediação para instigar o interesse do público e fornecer informações, sempre tendo o cuidado de não adiantar conclusões, provocando um estreitamento do diálogo entre público e obra e motivando os visitantes a interagirem com a mostra em uma outra chave: a da autonomia de pensamento.

A “reviravolta” – conceito e prática curatorial – não apenas incidiu no âmbito das relações entre as obras, mas também evidenciou aspectos de processos internos de pesquisa, conservação e extroversão. Essa atuação, que se desenvolve nos bastidores, foi tangenciada pela exposição, e questões como a especificidade da tipologia casa museu, os limites entre a história desse espaço em sua condição de casa e como museu, os processos museológicos e curatoriais que o transformaram em uma casa museu e a atuação do educativo como forma propositiva para provocar percepções e diálogos foram colocadas do avesso e vieram à tona, possibilitando discussões inéditas.

Curadoria e educativo, esferas que atuam, cada qual a seu modo, na pesquisa e na extroversão dos conteúdos dos museus, desenvolvem uma relação que pode ser bastante hierárquica e distante no exercício prático do cotidiano dos museus: durante muito tempo, o trabalho educativo foi percebido como uma mera tradução dos conceitos curatoriais para o público. Em nosso trabalho na Casa Museu Ema Klabin, entretanto, temos nos esforçado para estabelecer diálogos mais próximos e horizontalizados entre a curadoria e o educativo, integrando essas instâncias de comunicação e extroversão da coleção em busca de novas perspectivas e articulações.




*Com uma narrativa essencialmente visual, a exposição dependia fundamentalmente da mediação para instigar o interesse do público e fornecer informações, sempre tendo o cuidado de não adiantar conclusões, provocando um estreitamento do diálogo entre público e obra e motivando os visitantes a interagirem com a mostra em uma outra chave: a da autonomia de pensamento.*

1 Mörsch, 2016.

Atualmente, há uma crescente busca por mudanças em relação à função social do museu, impelindo instituições a irem além do papel elitista que habitualmente as caracterizou e que começa a ser visto como anacrônico. Dessa forma, o potencial educativo dos museus e a abordagem da mediação cultural passam a ser compreendidos por meio dos seus atributos desconstrutivos e transformadores, imprimindo nas ações engendradas pelo museu um benefício qualitativo e fazendo com que curadores se voltem cada vez mais para os processos educativos com genuíno interesse[1].

Na Casa Museu Ema Klabin, a experiência da exposição *ReviraVolta* evidenciou uma aproximação que já se pratica há muito tempo no trabalho cotidiano e que opera na construção de diálogo e sintonia entre curadoria e educativo. A curadoria, comprometida com o papel educacional do museu, respalda e legitima as ações de mediação, apresentando referências teóricas e conceituais, reflexões e escolhas, apontando os caminhos que o processo curatorial vai tomando ao longo do desenvolvimento das exposições. As ações educativas, por sua vez, encontram na curadoria um parceiro e interlocutor, de modo que essa produção educativa contribui para fomentar ainda mais os diálogos e caminhos de pesquisa a partir das sugestões, referências teóricas e informações que vêm pelo olhar do curador.




Na casa museu, a mediação convida os visitantes a irem além da percepção superficial, descobrindo e desvendando novas camadas à medida que avançam, procurando vestígios e construindo novos sentidos a partir de diversos disparadores: o espaço expositivo, a coleção e a diversidade de objetos reunidos, as narrativas que a proximidade entre diferentes objetos sugerem em cada ambiente, a colecionadora e sua trajetória – tudo isso constitui material para a mediação.

É comum entrarmos no museu e buscarmos informações no espaço expositivo, como textos ou legendas, que direcionem nosso olhar e nos tragam informações prévias que, em alguma medida, legitimem o que estamos vendo e os motivos pelos quais essas peças estão apresentadas. Nesse sentido, podemos nos perguntar: *como a presença de informações muda a forma como nos relacionamos com as obras?* Para essa pergunta, a resposta é óbvia: a informação conduz nosso olhar e pensamento. Podemos, então, refletir sobre os modos como nos relacionamos com um espaço expositivo sem legendas ou informações.

Aqui, não se trata de promulgarmos um olhar purista e inocente – o que seria bastante ingênuo ou hipócrita –, mas, ao contrário, de considerarmos que cada pessoa traz consigo seus contextos de origem, suas experiências, subjetividades e sua forma de ver o mundo. O museu é espaço de abertura para olhar, perceber, sentir. Assim, a mediação buscou trazer a riqueza e a multiplicidade que cada pessoa traz ao olhar uma obra, frutos de suas próprias vivências.

2 Freire, 1996.

Durante a exposição, não raro, visitantes buscaram os educadores e as educadoras para pedir informações sobre as obras, apontar a dificuldade em se relacionar com uma exposição sem legendas ou apenas questionar o porquê desse espaço expositivo. Essas ocasiões renderam boas conversas sobre a autonomia de pensamento, as obras, a exposição, a curadoria e a tipologia casa museu.

As visitas mediadas voltadas ao público espontâneo resultaram em conversas acerca de diversos temas gerados pela exposição, permitindo compartilhar com o público esse avesso, no qual não apenas as informações sobre as obras foram discutidas, mas também as relações que se estabelecem quando as peças mudam de lugar e são colocadas em proximidade com outras obras. Questões que geralmente dizem respeito a pesquisadores ou especialistas vieram à tona e puderam ser debatidas com o público geral.

A Casa Museu Ema Klabin configura-se como campo propício para a pergunta, para a investigação, e na exposição *ReviraVolta* se desdobrou em narrativas movidas pela observação atenta, pelo pensamento não linear, pela imaginação que estimula a hipótese e pela construção de sentidos. Como nos lembra Paulo Freire[2], o exercício da curiosidade convoca a imaginação, a intuição, as emoções, a capacidade de comparação, a motivação de levantar hipóteses e de fazer conjecturas. Admitir e investigar suposições em torno do objeto que originou a curiosidade levam ao processo de eliminar hipóteses até chegar a uma explicação.

3 Os educadores que desenvolveram as propostas e atuaram na mediação da exposição *ReviraVolta* foram: Felipe Azevêdo, mestrando em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo (PPGMUS-USP) e graduado em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma instituição (FFLCH-USP); Rosi Ludwig, pós-graduada em Arte na Educação: Teoria e Prática pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e graduada em Educação Artística pela Universidade Cruzeiro do Sul; Kamilla Dourado, graduada em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da mesma universidade; Larissa Damaceno, graduada em História pela FFLCH-USP; e Eduardo André, graduando em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP).

A fim de explorar as questões da exposição e instigar a curiosidade – base para a construção do saber –, o educativo propôs a visita *Uma experiência sobre curadoria: o quê? Por quê? Onde?* no âmbito da programação *Experimentando o Museu*[3]. A proposta convidou o público a perceber o espaço expositivo como campo aberto de relações, refletindo sobre essa característica. Utilizando a abordagem da mediação, a visita provocou os visitantes a perceberem o espaço e as obras por meio de questões disparadoras acerca das relações entre as obras, das narrativas que podiam suscitar a partir dos locais em que estavam, das escolhas curatoriais, da tipologia casa museu e das temporalidades presentes na casa: a da colecionadora (sua residência e intimidade) e a do museu (espaço de preservação, pesquisa e fruição da arte).

A visita propôs a leitura das imagens que apresentavam os espaços em sua condição de casa na década de 1990 e trouxe questões como: *quais diferenças percebemos entre as imagens em sua condição de casa e enquanto museu? Como os elementos físicos ou simbólicos unem ou distanciam obras que estão em proximidade? Quais relações podem ser estabelecidas a partir da reunião das obras? Essas relações seriam mantidas, caso as obras estivessem separadas? A percepção sobre a obra ganha outros significados quando relacionada com outras peças?*

Ainda refletindo sobre o espaço, outros questionamentos foram colocados: *quais obras vistas nesta casa museu o visitante considera imprescindível permanecer em exposição e o que não deve voltar à reserva técnica? Quais configurações espaciais apresentam uma preservação da domesticidade da casa e como a curadoria incidiu nesses espaços? O que é uma casa museu? Quais suas especificidades?*

Ao final das discussões, foi proposto aos visitantes conceberem sua própria curadoria. Utilizando imagens das obras impressas em cartões, eles fizeram seu próprio projeto curatorial: selecionaram as imagens das obras que pertenciam ao tema/à narrativa que queriam desenvolver, posicionaram essas imagens no espaço expositivo e criaram relações entre elas, o espaço e as outras obras expostas.

Assim, uma experiência acerca do processo curatorial evidenciou para o público o tripé que sustenta um projeto de exposição: *O quê?* (quais obras formam esse conjunto que se quer exibir); *Por quê?* (qual construção narrativa essas obras enfeixam e a partir de quais temas esse conjunto pode ser pensado); *Onde?* (como as formas de organizar e expor apresentam essa seleção de obras e o tema da exposição, como a materialidade expositiva constrói percursos e narrativas).



***A Casa Museu Ema Klabin configura-se como campo propício para a pergunta, para a investigação, e na exposição ReviraVolta se desdobrou em narrativas movidas pela observação atenta, pelo pensamento não linear, pela imaginação que estimula a hipótese e pela construção de sentidos.***

Experimentar fazer escolhas, traçar relações e vivenciar o exercício de construção narrativa permitiu às pessoas se apropriarem da exposição com maior autonomia e construírem suas próprias poéticas acerca da coleção, em uma amálgama que envolveu o conhecer, o sentir, o pensar e o expressar.

As ações educativas para a exposição *ReviraVolta* acompanharam a “reviravolta” proposta pela curadoria. O estímulo à percepção do público – principal premissa da curadoria – permitiu ao educativo aprofundar questões da mediação, bem como descortinar a própria curadoria, o projeto e o processo curatorial, e ainda o ofício do curador, contribuindo para aproximar a Casa Museu Ema Klabin de todos os seus públicos.



**Referências**


FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

MÖRSCH, Carmen. Numa encruzilhada de quatro discursos. Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. Tradução de Monica Hoff. *Periódico Permanente*, n. 6, pp. 1-32, 2016. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/numa-encruzilhada-de-quatro-discursos-mediacao-e-educacao-na-documenta-12-entre-afirmacao-reproducao-desconstrucao-e-transformacao. Acesso em: 14 nov. 2023.

# Para comer de mão ou quando o gosto está pleno no corpo

**Raul Lody**

**Resumo**
Comer é um ato imemorial que acompanha os diferentes momentos da história e da civilização. Diverso e complexo, esse ato implica rituais variados em que o comensal se relaciona com a sua comida ou com a sua bebida. São muitos os símbolos que acompanham o ato da alimentação, já que este não é apenas nutricional. Come-se de garfo, de faca, de colher. Contudo, fundamentalmente, come-se de mão, ou com as mãos, tendo os dedos como os melhores instrumentos de levar a comida à boca. Neste artigo, são discutidos alguns exemplos do comer de mão, com ênfase no caso do caruru, um prato muito tradicional da cozinha afrodiaspórica, feito à base de quiabos, camarões defumados, pimentas, azeite de dendê, entre outros ingredientes. Ele é também um prato ritual e, por isso, comido em muitas ocasiões com as mãos.

**Palavras-chave**

comer

mão

ritual

alimento

quiabos

caruru



**Raul Lody**, cidadão global, pensador da comida e da alimentação, antropólogo, museólogo, curador, autor de 39 livros publicados sobre comida, cultura e antropologia da alimentação. Criador e curador do Museu da Gastronomia Baiana, no Largo do Pelourinho, Bahia (2006), e do Museu Virtual do Açúcar e Doce (2015). Assina o blog Brasil Bom de Boca.

## A mão



*O ato imemorial de comer revela muitos aspectos formais, gestuais e funcionais. E todos eles estão integrados aos diversos símbolos que cada comida possa oferecer, traduzindo-se nas ritualidades para consumi-la. Assim, também se leva a comida à boca para mastigar suas cores e texturas, seus aromas e sabores, repletos de muitos e muitos significados, como uma rica experiência multissensorial.*
(Raul Lody)

A mais habilidosa e eficaz ferramenta na cozinha é a mão. Saber usá-la é o segredo para o domínio da arte da manipulação e a maestria de diversos ofícios, especialmente o artesanato culinário.

As técnicas culinárias que utilizam a mão como ferramenta principal estão repletas de tecnologias tradicionais e saberes que se integram aos processos construtivos da maioria dos pratos consagrados, das bebidas e de outros complementos alimentares que constituem o nosso patrimônio gastronômico.

Agrega-se às mãos e às suas inúmeras habilidades a aquisição de conhecimentos, tanto gerais quanto específicos, no trato de carnes, peixes, legumes, frutas e raízes, na seleção de temperos e na execução de muitos outros processos culinários. Todas essas informações constroem acervos que identificam diferentes cozinhas enquanto formas, estilos e conjuntos de saberes que possibilitam a realização de diversos cardápios dos distintos sistemas alimentares.

As variadas comidas são reconhecidas não apenas pelo uso dos ingredientes, mas também nas maneiras de interpretá-los através das técnicas culinárias que, na sua grande maioria, afirmam-se no saber trabalhar com as mãos. Os resultados da composição das receitas ganham notoriedade pelo fato de estas serem feitas pelas mãos de renomados cozinheiros, o que cumpre os protocolos de um rico artesanato culinário.

Assim, há um forte sentido valorativo na utilização das mãos nesse artesanato: ela é uma espécie de atestação de autoria, de assinatura profissional na cozinha.

*Nesse contexto, fala-se de prazer, de gosto selecionado e intencional, embora muitas das receitas clássicas tenham surgido nas trocas, nos encontros de ingredientes ocasionalmente associados ao trabalho sempre inovador e de adaptações que é o de cozinhar. Da mão de quem faz, ou de quem se espera essa ação de traduzir culturalmente o que é de comer, para a mão de quem recebe e elabora, no jeito próprio e especial de se relacionar com a comida.*

**Como eu como diz quem sou**

Certas comidas, seja pela textura, pela temperatura ou mesmo pelo aroma, pedem para serem comidas de mão. Não importa se nós vamos comê-las na rua, apressados no balcão de um botequim ou numa calma quase budista em casa, sentados à mesa, na cozinha, de frente para o fogão, ou ainda num ambiente público, como a feira ou o mercado. O que verdadeiramente importa é que a ação imediata se dá pelo ato de levar a comida à boca diretamente, sem talheres, para atender a um desejo físico, sensorial – e por que não dizer sexual?

Entre os exemplos presentes nas memórias do comer de mão na infância, muitos de nós temos lembrança do bolinho chamado de capitão, feito com feijão, farinha de mandioca e um pouco de carne-seca desfiada, ou mesmo toucinho, tudo amassado com a mão; algumas vezes, essa delícia podia ainda ser culminada com batata frita, compondo um banquete que traz saliva à boca só de pensar – feito à mão e degustado com a mão. Lambiam-se os dedos, pois nada podia ser desperdiçado. Essa é uma receita que nasce da mistura, da oportunidade de reciclar, após um ou dois dias, aquela feijoada de feijão preto.

Quando se come de mão, há dois sentimentos que podem ser conflitantes: a pressa e a calma reflexiva, quando se busca a identificação de cada ingrediente, cor, estética e textura num verdadeiro exercício filosófico. A mão é o primeiro talher, composto do uso dos dedos e que remete à habilidade de preparar, servir e comer. Preparar a comida é um ato tátil, e essa é uma experiência fundamental para o bom resultado gastronômico.

Nesse contexto, fala-se de prazer, de gosto selecionado e intencional, embora muitas das receitas clássicas tenham surgido nas trocas, nos encontros de ingredientes ocasionalmente associados ao trabalho sempre inovador e de adaptações que é o de cozinhar. Da mão de quem faz, ou de quem se espera essa ação de traduzir culturalmente o que é de comer, para a mão de quem recebe e elabora, no jeito próprio e especial de se relacionar com a comida.

Outro exemplo do comer de mão é o abará, comido na folha, como é o costume tradicional. A folha de bananeira, previamente passada no fogo, adquire textura e aroma próprios, sendo usada para embalar a massa de feijão-fradinho misturada com camarão seco defumado, sal, pimenta e azeite de dendê, que dá cor e densidade, enquanto a folha preserva o calor da comida. O abará deve ser comido quente, recém-saído da panela. Quando se abre a folha de bananeira, inebria-se com sua imagem, seu aroma e sabor.

Comer de mão essa iguaria afrodescendente é um ritual que se repete com o acarajé, o acaçá, a cocada, o bolinho de estudante, popularmente conhecido como “punheta”, todos estes pratos do tabuleiro da baiana, da tão celebrada Baiana de Acarajé, que desde 2001 é Patrimônio Nacional Brasileiro – justíssimo!

E por falar em festividade, outros exemplos do comer de mão estão na festa do Olubajé, uma celebração do orixá Omolu. Há um momento em que muitas comidas, tais como feijão preto no dendê, feijão de azeite, bolas de inhame, pipocas (doboru), milho branco muito cozido, batata doce, milho vermelho temperado com coco, acarajé, abará e acaçá, são servidas sobre folhas de mamona e comidas ritualmente com as mãos.

Nada é mais emocional do que segurar um acarajé após a sua fritura e ficar com os dedos untados de azeite, ou, antes disso, sentir o cheiro da fritura, um convite para o bem comer. Essa percepção explicita que o ato de comer recupera experiências, traz memórias e reafirma o pertencimento a uma cozinha matriz.

Associada a todas as formas e intenções de manipulação, a questão da higiene entra em cena. Embora se trate de tema de total interesse para a saúde, além de necessário às regras de controle social do alimento, é fundamental considerar que há muitas fronteiras conceituais entre as diversas maneiras de preparar, servir e consumir comida, nas quais a mão passa a ser uma ferramenta simbólica que atesta uma marca cultural e, assim, precisa ser interpretada em diferentes contextos, dado que os processos culinários são tão importantes quanto o resultado da comida.

O uso da mão para as escolhas e transformações dos ingredientes é ancestral, além de cumprir as etapas técnicas que fazem parte de um conjunto de rituais que atingem os seus diferentes significados, sentidos e sentimentos. Sendo assim, ações tecnicistas e científicas, cujo parâmetro muitas vezes é exclusivamente voltado para as regras e os princípios de uma higiene total, merecem uma intermediação cultural para que se busque integrar os rigores da saúde com os rigores das identidades culturais.

Há uma impressão digital intransferível e personalizada na manipulação, no oferecimento e no consumo da comida. É, então, na íntima relação entre produto e corpo que os ingredientes se sobressaem, de modo que todo o corpo está envolvido na sua preparação. Se pele, emoção, energia e todos os sentimentos são transmitidos através do toque humano, este é fundamental, autoral e doador dos mais intrínsecos e singulares sabores.

*Há uma impressão digital intransferível e personalizada na manipulação, no oferecimento e no consumo da comida. É, então, na íntima relação entre produto e corpo que os ingredientes se sobressaem, de modo que todo o corpo está envolvido na sua preparação.*

## De mão se comem os quiabos



No Caruru de Cosme, há uma grande gamela de madeira redonda em que sete meninos comem, de mão, o caruru de quiabos e a farofa de dendê, e isso faz parte de um verdadeiro banquete devocional dentro das tradições afro-baianas. É preciso viver esse ritual solenemente, pois se tem nesse preceito contato direto com o sagrado, que culmina no ato cerimonial de comer com as mãos.

Comer o caruru de mão é um importante ato devocional, uma interação com o sabor e com a fé religiosa. Esse é um momento significativo que se dá pela ação imediata do encontro da comida com a boca diretamente, sem talheres, para atender a um desejo de experimentar o toque.

Nos cardápios das muitas comidas sagradas, o ato de comer de mão é uma espécie de relação primordial com a comida que está sendo oferecida. Há, sem dúvida, um forte sentimento de tocar o alimento e integrá-lo ao corpo. Nesse caso, os princípios sagrados e as maneiras ritualizadas de comer trazem muitas tradições culturais e populares, numa também valorização da comida e de tudo que ela possa representar.

Quando se come de mão, surge um sentimento de calma e reflexão, uma ação sensorial que identifica cada ingrediente num exercício quase filosófico. A mão se torna o talher, e os dedos devem ser habilidosos para levar a comida à boca. Da mão de quem faz para a mão de quem acolhe, celebra-se a elaboração, de um jeito próprio e especial, da relação entre a comida e a pessoa.

Reiterando o sentido sagrado do caruru, muitas comidas que integram o cardápio do Caruru de Cosme, em especial quando o prato é de “preceito”, ou seja, tem uma relação devocional com o cumprimento de um voto religioso aos santos gêmeos Cosme e Damião (os Ibejis na leitura afro-baiana), devem ser comidas de mão.

Nesse sentido, há um conjunto de símbolos que são reconhecidos na ordem da cultura, de modo que o ato de comer com as mãos surge também como um sentido funcional na afirmação dos papéis sociais. Unem-se, portanto, os significados que cada comida deverá ter para traduzir para quem come o valor dessa alimentação.

# Por uma história da "civilização": os códigos de conduta à mesa

**Cintia Alfieri Gama-Rolland**

**Resumo**
Este artigo pretende discutir o tema da civilização, do processo civilizatório e da cultura por meio de uma breve viagem histórica acerca dos hábitos alimentares e das maneiras de se comportar na alimentação ocidental, bem como o ato de comer e como comer, apresentando como o modo de se portar à mesa em diferentes épocas e locais denota maneiras distintas de perceber o certo e o errado, o formal e o informal, o polido ou um símbolo de desrespeito ao anfitrião. O objetivo é mostrar como, de um povo para outro, de uma época para outra, o correto se transforma em incorreto e como o ser humano tem uma relação simbólica com a alimentação, que inicialmente é apenas de sobrevivência, mas que passa a ser social e cultural.

**Palavras-chave**

civilização

cultura

artes da mesa

costumes

sociedade

alimentação



**Cintia Alfieri Gama-Rolland** é mediadora cultural e científica e chefe da equipe de mediação do Musée des Confluences (Lyon, França). Tem doutorado pela École Pratique des Hautes Études (Paris) em Ciências da Religião do Mundo Antigo – Egiptologia (2015) e pós-doutorado pelo Museu Nacional em Arqueologia Egípcia Antiga (2019). Foi bolsista por duas vezes do Instituto Francês de Arqueologia Oriental (2013 e 2014) e realizou pesquisas em diversos museus, tais como o Museu Egípcio do Cairo, Museu do Louvre, Museu Britânico e Museu de Genebra. Já foi conselheira científica do Museu do Louvre (2012-2014), integrante de três missões arqueológicas no Egito e pesquisadora da coleção egípcia do Museu de Arte de São Paulo – Masp (2016-2017). Foi também professora e coordenadora dos cursos de História, Geografia e Hospitalidade das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU). Atualmente integra diversas equipes de pesquisa, sendo pesquisadora associada da École Pratique des Hautes Études (EPHE) – Paris e integrante de diversos laboratórios de pesquisa no Brasil, como o Seshat, no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e o Taphos, na Universidade de São Paulo (USP).

1 Elias, 2011.

2 Elias, 2011.

O que é ser civilizado, civilização, cultura ou cultural? Se tomarmos as definições clássicas e muitas vezes etnocêntricas dos primórdios da antropologia, civilização seria o estágio mais avançado de determinada sociedade humana, caracterizada basicamente pela sua fixação ao solo mediante a construção de cidades, daí derivar do latim "*civita*", que significa "cidade", e *"civile"* (civil), o seu habitante. Num sentido mais amplo e comumente empregado, a civilização designa toda uma cultura de determinado povo e o acervo de suas características – sociais, científicas, políticas, econômicas e artísticas próprias e distintas.

Se tomarmos como base Norbert Elias e seu processo civilizador[1], o conceito de civilização é uma apropriação de um "termo nativo" e implica não só uma realidade específica, empiricamente observável, como também uma abstração teórica, um modelo de interpretação da história e da sociedade, entendido como um processo e constituído a partir de uma rede de interdependência funcional. O processo civilizador, segundo ele, manifesta-se numa cadeia de lentas transformações dos padrões sociais de autorregulação e caminha "rumo a uma direção específica de forma não linear e evolutiva, mas de modo contínuo, com impulsos e contraimpulsos alternados". No primeiro volume de *A história dos costumes*[2] Elias traçou como os padrões europeus pós-medievais em relação a violência, comportamento sexual, funções corporais, modos à mesa e formas de discurso foram gradualmente transformados pelo aumento dos limiares de vergonha e repugnância, de dentro para fora, a partir de um núcleo na etiqueta de corte.

3 Montanari, 2008.

A partir desse princípio chegamos a um conceito de etiqueta que vem do francês antigo "*estiquette*" ("rótulo"), sendo Luís XIV, em pleno apogeu do estado moderno, quem começa a estabelecer as regras desse "jogo" de conduta social, que, guardando suas devidas proporções, ainda é seguido e utilizado para mostrar certo nível social e de boas maneiras, vide os manuais de etiqueta atuais. Mas, se a etiqueta mostra e regulamenta um comportamento social aceito, apreciável, bem como o lugar e o rótulo de cada componente humano de uma sociedade e que as sociedades não são imutáveis nem estáticas, podemos supor que os códigos de conduta também são fluidos e que o que é aceito em determinado momento não é mais pertinente em outro. Se, hoje, limpar a boca na toalha em um banquete de casamento seria repugnante e sinal de falta de educação, isto é, falta de *savoir-vivre* em sociedade e na sociedade, na Europa dos anos mil seria algo totalmente aceitável e inserido no padrão de comportamento de um banquete.

A alimentação e a relação com os alimentos são ações humanas fundamentais, pela simples razão de tratarmos de sobrevivência. Mas não é novo sabermos que a nossa relação com a comida ultrapassa a fome e se transforma, em todas as sociedades, em um traço cultural e comportamental[3].

Façamos assim, a título de exemplo e sobrevoo, uma pequena viagem no tempo histórico europeu, entre Antiguidade Romana, Idade Média, Época Moderna, para que possamos ver como as ações à mesa e a definição de correto e civilizado podem variar no decorrer dessa história de nossos hábitos à mesa. Vale ressaltar que, com total consciência de sermos acusados de eurocêntricos, com razão, escolhemos este caminho para retraçarmos o estudo de Norbert Elias, mas seria interessante, para um futuro trabalho, que não cabe neste breve artigo, cruzarmos os padrões civilizadores alimentares associados ao encontro entre as culturas estabelecidas no Brasil antes da chegada dos europeus e o desenvolvimento de um padrão alimentar e de comportamento à mesa, que durante séculos germinou uma cultura "tipicamente" brasileira, se é que podemos tratar de um tipo brasileiro uniforme. Assim, ressaltamos que não temos como ambição tratar de todos os padrões de comportamento social relacionados à mesa e que as culturas brasileiras nativas apresentam padrões codificados de alta complexidade ligados ao consumo dos alimentos e às relações socionormativas associadas ao ato de comer.

Se voltarmos à Antiguidade, logo notaremos a importância do *convivia*, momento de encontro e trocas sociais associado à alimentação e à ingestão do vinho, que poderia ser consumido quente, aquecido numa *authepsa*, ou resfriado em crateras refrescadoras, como as *psyker*. O momento do *convivia* serviria ao culto do *otium*, isto é, um momento de lazer para os homens livres, o oposto ao *negotium*, o momento do trabalho da obrigação. Nesse momento do *convivia*, geralmente feito na última refeição do dia, a *cena*, diversas regras de comportamento são observadas: os locais de assento no *triclinium* são estabelecidos, os convidados não escolhem seus vinhos, as bebidas obedecem a uma hierarquia social, o vinho deveria ser misturado com água numa proporção correta (geralmente duas partes de água para uma de vinho), o que seria impensável em grandes banquetes atuais[4].

Avançando rapidamente no tempo, um dos períodos mais pitorescos – sob o ponto de vista dos códigos de etiqueta contemporâneos – quanto ao comportamento à mesa europeu é a Idade Média, principalmente entre os séculos IX e XIII, em que convenções nada convencionais sob o olhar atual estão em evidência.

*A alimentação e a relação com os alimentos são ações humanas fundamentais, pela simples razão de tratarmos de sobrevivência. Mas não é novo sabermos que a nossa relação com a comida ultrapassa a fome e se transforma, em todas as sociedades, em um traço cultural e comportamental.*

4 Para mais informações sobre a etiqueta romana à mesa, ver Rolland (2022).

Quando observamos a relação com alimentos crus, percebemos que saladas e frutas cruas eram reservadas aos doentes com febre ardente por serem considerados, de acordo com a medicina hipocrática medieval, alimentos frios e úmidos, sendo também destinados aos loucos e eremitas. O pão era a base alimentar, havendo um consumo entre 500 gramas e 1 quilo diário por pessoa, assim como o vinho, que tinha uma razão *per capita* entre 1 litro e 3 litros diários. O leite era algo desaconselhado, sendo uma bebida dos pobres, *et* proscrito em caso de febre e devendo ser evitado a partir da idade adulta.

Eram feitas apenas duas verdadeiras refeições ao dia: a primeira, entre 9h e 10h da manhã, constituía-se como uma espécie de desjejum no meio da manhã de trabalho, enquanto a janta seria ao fim do trabalho, por volta das 15h e 16h – vale salientar que a vida seguia, em sua maioria, o ciclo solar.

O mais interessante, contudo, são os códigos de conduta à mesa, ou melhor, o que era aceitável e correto socialmente nessa época. Nos manuais medievais encontramos os seguintes conselhos: damas devem beber vinho em pequenos goles; nunca se deve beber álcool antes das 9h; não beber de boca cheia; limpar a boca antes de beber; não derrubar o vinho na mesa; não começar a beber antes do senhor; nunca quebrar o copo após beber (apenas os beberrões o fazem); nunca esvaziar o copo de uma vez só; guardar os braços junto ao corpo; não colocar o cotovelo na mesa; mastigar bem a comida; não devolver ao prato um alimento mastigado; conversar moderadamente com os convivas; compartilhar os copos, colheres e potes – entre os convivas tudo deve ser dividido; colocar os restos sobre a toalha ou jogar para os animais; aguardar a sensação de fome e sede para comer e beber; lavar as mãos antes de comer; instalar-se à mesa com roupas corretas; não se jogar sobre a comida; colocar as mãos na mesa entre os pratos[5].

O banquete[6] aparece como um grande lugar da sociabilidade medieval. Dentre a gama de comunicações não verbais da Idade Média, podemos afirmar que a refeição era um dos principais sinais que permitiam a apresentação de decisões, inovações ou mudanças. Ir ou não a um banquete poderia significar acordo ou desacordo; partilhar a mesa com alguém poderia representar conciliação. Os laços associativos e de amizade ou ainda de relações familiares permeavam todas as grandes refeições conjuntas, ou banquetes, medievais[7].

Vale salientar que a alimentação medieval é altamente pautada nas prescrições médicas herdeiras da tradição galênica e hipocrática, seguindo a patologia humoral, o que influenciou os padrões alimentares até, aproximadamente, o século XIX[8].

5 Pouillart, 2010.

6 Para mais informações sobre a história dos banquetes, ver Strong (2004).

7 Flandrin; Montanari, 1998, pp. 300-301.

8 Flandrin; Montanari, 1998, pp. 254-265.

9 Elias, 2001.



A prática da etiqueta tal como concebemos atualmente tem origem no século XVI, em um contexto europeu em que a sociedade de cortes[9] estava em seu ápice, principalmente na França, na Alemanha, na Itália e na Inglaterra a partir das ideias humanistas de Erasmo de Roterdã e seu livro *A civilidade pueril*, de 1530, que abordava os modos de comportamento a serem passados na educação infantil. Rapidamente os ensinamentos de Erasmo se alastraram entre os membros das cortes europeias que se dedicavam a diferenciar seu próprio comportamento dos da plebe. A etiqueta passava a ser um indicador de *status* social atribuído à nobreza e à corte. Assim, a etiqueta, como conhecemos desde a Época Moderna, trata de regras e normas que estabelecem o comportamento socialmente aceito em diferentes ocasiões com base no trato de formalidades em momentos cerimoniais ou na convivência comum.

Em termos históricos, o conceito de etiqueta teve seu apogeu no reinado de Luís XIV. Numa tentativa de padronização dos costumes à mesa de determinado grupo social, eram distribuídas etiquetas aos convidados que chegavam ao palácio contendo instruções de como cada um deveria se portar e os lugares a serem ocupados à mesa. Etimologicamente a palavra "etiqueta", como já apresentamos antes, vem do francês "*étiquette*", palavra provavelmente oriunda do grego "*ethos*" ("ética") – um sinônimo de respeito e reflexão sobre os pequenos atos cotidianos. Mas foi só no século XV, durante a Renascença, que as regras foram colocadas em prática para separar os nobres "legítimos" dos burgueses.

Os padrões e códigos alimentares e de sociabilidade medievais passam por uma reorganização durante a Época Moderna com o aparecimento de uma sociedade de corte que vai codificar e normatizar as ações humanas para o estabelecimento de uma maior distinção social, bem como para representar ainda mais o pertencimento ou não a um determinado grupo social, o que poderia ser expresso pelo convite ou não a participar de banquetes. Na verdade, a sociedade de corte traz à tona questões que sempre permearam e ainda permeiam as ações humanas, isto é, pertencimento, inserção, representatividade social.

Na realidade, todo ato humano feito em grupo é uma maneira de comunicação não verbal, assim, o comer e o se comportar à mesa não estão, de maneira alguma, afastados dessa complexa teia de relações humanas. Quando dizemos que alguém é incivilizado ou mesmo bárbaro, noção bastante romana de lidar com o outro, na verdade assumimos que o outro em questão é apenas outro, ou seja, não segue os mesmos códigos que nós.

O ser humano julga e analisa as ações dos seus semelhantes como forma de encontrar pertencimento social. Por exemplo, se, em um banquete, hoje em dia, alguém fizesse algo fora dos padrões socialmente aceitos no Ocidente, mais precisamente

no Brasil do século XXI, tal como comer carne com as mãos, limpar a boca numa bela toalha branca na frente de todos, jogar comida no chão e ainda beber vinho do copo do vizinho, essa pessoa seria rapidamente catalogada, ou, se o leitor preferir, etiquetada como incivilizada, como alguém que desconhece as regras de vida em sociedade. Pouco importa seu nível social (algo que, em geral, tem grande importância em nossa sociedade), sua formação intelectual, sua história de vida... esse indivíduo torna-se um pária, uma pessoa desqualificada para viver em sociedade. Talvez as únicas coisas que pudessem escusar tais erros do *savoir-vivre* seriam o fato de essa pessoa ser um estrangeiro, isto é, o outro, que, por pertencer a uma outra cultura, não tem os mesmos códigos; ou então uma criança ou um adulto com deficiência cognitiva, pois ambos não estão totalmente formatados às exigências de uma determinada cultura.

Hoje em dia, o uso outrora tradicional das mãos para levar os alimentos à boca se apresenta como um traço de etnicidade nos países aculturados, sendo exaltado em grandes restaurantes que desejam vender uma sensação de retorno às raízes e a conexão com o mundo natural. Mas quais raízes? Qual mundo natural? Mais uma vez, a dicotomia natural/cultural e civilização/barbárie se faz presente, fazendo-nos esquecer o longo percurso de usos e costumes da história humana que passam pelo ato mais simples e cotidiano de todos, o de comer. O humano é um ser simbólico, e as relações simbólicas não são tangíveis, mas podemos recuperar seus indícios na concretude dos artefatos utilizados por diferentes civilizações. O uso de talheres é a materialização de um comportamento simbólico e, portanto, a efetivação de uma ação humana que deixa, no registro arqueológico, não apenas os vestígios de instrumentos utilitários, como os de corte, mas também todo um conjunto decorativo que representa um universo cognitivo e simbólico.

Os talheres são um símbolo dessa construção histórica europeia e da imposição de novos padrões culturais em diversos lugares do mundo, representando, assim, o processo de aculturação pelo qual diversas civilizações passaram.

***Quando dizemos que alguém é incivilizado ou mesmo bárbaro, noção bastante romana de lidar com o outro, na verdade assumimos que o outro em questão é apenas outro, ou seja, não segue os mesmos códigos que nós.***



Na verdade, os códigos de conduta à mesa são resultantes e resultado da sociedade em que vivemos e sua historicidade. Assim, estar inserido na sua sociedade, já que não podemos constatar uma sociedade única, mas sim múltiplas camadas societais que se comunicam para formar uma cultura, é conhecer as regras e “jogar o jogo” do comer com e comer como.

A mesa apresenta quem somos, de onde viemos e a sociedade de que fazemos parte, indicando se seguimos ou não os códigos por ela impostos, se sabemos (e podemos) ou não viver de acordo com as suas regras. O comportamento à mesa, por ser muitas vezes público, funciona como meio para o julgamento do comportamento social e, ao mesmo tempo, como uma forma de as pessoas se identificarem como indivíduos pertencentes a um grupo.

Nosso comportamento à mesa é um reflexo de nossa cultura, e nossa cultura passa pelo ato alimentar. Estudar os comportamentos e os códigos de conduta à mesa nada mais é do que estudar a história humana e as relações sociais e interculturais que se manifestam por meio de uma linguagem não verbal.

Assim, somos o que, quando, como, onde e com quem comemos.

**Referências**


ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v. 1. *E-book* Kindle.

FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo. *História da alimentação*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. São Paulo: Senac, 2008.

POUILLART, Mylène; POUILLART, Philippe. *Cuisiner comme au Moyen Âge*. Toulouse : Editions Privat, 2010.

ROLLAND, Yves. Etiqueta à mesa com os romanos. *In*: CASA MUSEU EMA KLABIN. *Faca, colher & garfo: uma história*. São Paulo: Casa Museu Ema Klabin, 2022. pp. 18-21.

STRONG, Roy. *Banquete: uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura à mesa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

# A inesperada profundidade de um pires: história e arte através da porcelana

**Keiko Nishie**



**Resumo**

Dentre as diversas técnicas de produção da cerâmica, a porcelana é certamente uma das mais complexas e valorizadas. Pioneira em seu desenvolvimento, a China teve seus conhecimentos transmitidos para o Japão, de modo que, na época das Grandes Navegações, por volta do século XVI, a porcelana já havia se tornado importante produto no comércio entre Ásia e Europa, além de portadora de referências artísticas e difusora de costumes como o consumo de chá e de café – outras mercadorias significativas da Idade Moderna. No século XVIII, um monarca europeu conseguiu, junto a estudiosos de sua corte, desenvolver uma fórmula semelhante à das porcelanas asiáticas, estabelecendo uma manufatura na cidade de Meissen. É desse repertório que trato aqui, trazendo como exemplar um belo aparelho de mesa da Coleção Ema Klabin.

**Palavras-chave**

porcelana

cerâmica

arte asiática

história

comércio marítimo



**Keiko Nishie** é historiadora e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (USP), onde desenvolveu uma pesquisa sobre a arte e o artesanato do Japão. Em sua dissertação, *De Edo à Belle Époque: a arte kôgei a partir de sua inserção no ocidente*, ela investiga a arte do período Edo (1603-1868) e seu contato com a cultura ocidental.

Em 2022, quando recebi o convite para propor uma palestra que faria parte da pauta *Dicotomias*, trabalhada pela Casa Museu Ema Klabin ao longo daquele ano, revisitei imediatamente uma série de reflexões. A separação entre arte e artesanato, a hierarquia entre belas artes e artes decorativas e a valorização do visual em prejuízo do utilitário foram questões que estiveram muito presentes em minhas pesquisas, sobretudo porque esse sistema de valores da cultura ocidental dificilmente se aplica às artes da Ásia.

As primeiras imagens que me vieram à mente e deram origem ao título da apresentação se relacionavam com duas expressões populares, uma em língua portuguesa e outra em japonês, que remetem a algumas dessas dicotomias. A primeira expressão, "profundidade de um pires", é, na verdade, um insulto usado para se referir a uma pessoa rasa, superficial. O pires forma um conjunto com a xícara, tanto no seu uso prático evidente quanto no aspecto visual: ele é raso, enquanto ela é profunda. Mas, nesse caso, a xícara permanece implícita e até mesmo esquecida, pois a imagem é sempre evocada com um sentido negativo.

Como nipo-brasileira crescida em meio aos dois idiomas, sempre achei instigante a contraposição dessa ideia com a expressão japonesa あの人は器が大きい ("aquela pessoa possui uma xícara grande"). Ela é usada de forma positiva para se referir àquele indivíduo que tem uma visão ampla das situações, que consegue enxergar o todo sem se abater com os pequenos aborrecimentos, os contratempos da vida. Seu universo é vasto, o que lhe permite vislumbrar perspectivas favoráveis, apesar das dificuldades imediatas[1].

Esse conjunto de expressões me faz pensar nas diferentes posições hierárquicas que se atribuem a esses objetos nas culturas brasileira e japonesa. Aqui no Brasil, onde as artes decorativas são consideradas "menores" em relação às belas artes, até a linguagem trata os objetos com desprezo: o pires é raso e ninguém se lembra da xícara. No Japão, por outro lado, a cerâmica e outras técnicas artesanais são as grandes protagonistas da tradição artística e da cultura material. Elas ocupam um mesmo patamar que a pintura, superando-a em muitos casos. Não à toa a xícara aparece na expressão popular com um sentido positivo.

***Aqui no Brasil, onde as artes decorativas são consideradas "menores" em relação às belas artes, até a linguagem trata os objetos com desprezo: o pires é raso e ninguém se lembra da xícara.***

1 Existe também a expressão あの人は器が小さい ("aquela pessoa possui uma xícara pequena"), que equivale a dizer que alguém tem uma mente pequena, ensimesmada, mesquinha. Essa é uma versão menos comum, sendo mais usual dizer あの人は心が狭い ("aquela pessoa tem um coração estreito").

## A obsessão da porcelana

A porcelana, em comparação com outros tipos de cerâmica, é muito especial. Tem características que nenhum outro material possui: a textura lisa e uniforme, a espessura fina e translúcida, a plasticidade, a cor branca em delicadas variações tonais, a firmeza e a sonoridade – ela produz um som muito bonito ao ser tocada por outro objeto.

Acredita-se que a invenção da porcelana se deu na China por volta do século V, a partir de incontáveis tentativas e erros. Assim como outras técnicas artesanais, é um saber baseado na experiência, transmitido de uma geração a outra através da prática, da repetição incansável. Não existem informações claras sobre o que levou a primeira pessoa a produzir porcelana. Esse é um dado importante, pois o processo de obtenção da matéria-prima também é muito mais complexo do que o de outras cerâmicas.

A argila da porcelana não é encontrada pronta na natureza. Ela é obtida pela mistura de dois tipos de rochas minerais, o *caulim* e o *petuntsé*, moídos, refinados e misturados em proporções específicas. Além dessa composição, seu processo de produção também é mais complexo: a argila é desafiadoramente maleável, e sua queima requer temperaturas absurdamente altas (por volta de 1.300 ºC) para que ocorra a fusão dos minerais formando uma espécie de vidro, sem trincas e outros defeitos. Durante séculos, esse processo era tratado como segredo, protegido por imperadores chineses e samurais japoneses, cobiçado por monarcas europeus e considerado uma verdadeira alquimia.

Para a palestra, deixei que o artista contemporâneo Edmund de Waal[2], autor do livro *O caminho da porcelana*, fosse meu guia. Nessa obra, que é uma espécie de relato de viajante do século XXI, ele narra suas pesquisas em diferentes regiões do mundo produtoras de porcelana. Sua escrita e sua obra artística espelham uma relação obsessiva com o material[3], encontrada também em alguns personagens históricos de sua narrativa.

A obsessão da porcelana, ou “doença da porcelana”[4], acometeu muitos aristocratas na Europa e levou à sua reinvenção com materiais nativos. A Meissen Manufaktur, em Dresden, é um dos exemplos mais bem-sucedidos disso, de que provém um importante aparelho de mesa presente na Coleção Ema Klabin. Traçarei a seguir o percurso dessa preciosa técnica, passando por Jingdezhen, na China, por Arita, no Japão, e chegando à Dresden, atual território da Alemanha.

2 De Waal, 2017.

3 De Waal (2017) trabalha com porcelana desde os anos 1990 e tem sua obra caracterizada por instalações compostas de vitrines preenchidas com vários objetos desse material, idênticos ou com pequenas variações, produzidos obsessivamente por ele. É importante destacar esse aspecto, pois muitos artistas contemporâneos, tais como Ai Weiwei, terceirizam esse tipo de produção em massa para suas obras.

4 Tradução da expressão francesa “*maladie de la porcelaine*”, em voga por volta do século XVIII para se referir ao colecionismo de aristocratas barrocos.

## Jingdezhen

A cidade de Jingdezhen, localizada no Sul da China, é conhecida como o berço da porcelana e continua sendo um importante polo de produção, atraindo compradores de todo o mundo, além de artistas que desejam aprender a técnica a partir de sua origem. De acordo com algumas fontes, há registros do material nessa região há mais de 1.700 anos, embora os objetos mais antigos encontrados em coleções de museus sejam do século IX, aproximadamente.

O desenvolvimento mais significativo da porcelana chinesa começou por volta do século XII, com a queda da dinastia Song do Norte e o surgimento da dinastia Song do Sul. A família imperial havia sido rendida e capturada por exércitos rivais da Manchúria, e um dos filhos do imperador conseguira escapar para as províncias do sul, formando uma nova corte. Esse período é considerado um Renascimento da cultura chinesa, impulsionado pela transferência da capital, sob o comando dos Song, conhecidos como grandes patronos das artes. Muitos artífices foram trazidos do norte para continuar produzindo objetos para a corte, enquanto as artes que já existiam no sul receberam maior atenção da aristocracia.

Em Jingdezhen, foram construídos fornos oficiais do imperador, e também começaram as produções em massa, pois, com a perda de rotas comerciais terrestres no norte e a presença do governo no sul, o comércio com os países do sudeste asiático foi incrementado, agora através da navegação. Com o tempo, a China passou a controlar o comércio marítimo em boa parte da Ásia, contribuindo para uma produção de porcelana voltada para esse mercado externo.

A porcelana era associada, a depender de seu acabamento, a outros materiais preciosos. O esmalte *celadon* esverdeado, por exemplo, era muito valorizado por sua semelhança com o jade. Por sua vez, o *qingbai*, um esmalte levemente azulado, era aplicado a peças de espessura muito fina trabalhadas para imitar delicados objetos de prata.

Por volta do ano de 1300, outra crise política influenciou a estética das porcelanas. O quarto imperador da dinastia Ming subira ao trono através do assassinato de outros aspirantes e de suas famílias. O massacre levou à prática fervorosa do budismo tibetano, e a cor branca, símbolo do luto nessa tradição, passou a ser mais valorizada pela corte. O *celadon* e o *qingbai* foram substituídos pelo esmalte transparente, que destacava a pureza do branco.

No decorrer do século XIV, o comércio com outras regiões se intensificou e as porcelanas começaram a ser decoradas com óxido de cobalto importado do Oriente Médio. Curiosamente, as peças ornamentadas com esse pigmento eram muito valorizadas nas trocas com os próprios países fornecedores do material. O cobalto, assim como a argila da porcelana, é um material de difícil manuseio, e uma análise dos objetos de época revela muitas experimentações e erros.

## Arita

No período das Grandes Navegações (século XVI), a porcelana chinesa atingiu seu ápice técnico, com um domínio primoroso da pintura em cobalto e um repertório visual consolidado, composto de motivos florais, animais fantásticos, além de obedecer a regras de simetria, harmonia e proporção. O comércio era feito tanto por mercadores chineses quanto por portugueses e holandeses que atuavam na área. Antes associada simbolicamente a pedras e metais preciosos, a porcelana se tornava uma verdadeira moeda de troca. O "ouro branco", como caracterizam alguns historiadores[5], era comprado em portos chineses, tendo como destino não só a Europa, mas também os portos existentes em todo o trajeto desde a Ásia, onde era trocado por diversos outros produtos.

Além dos motivos tradicionalmente chineses, a porcelana azul e branca também foi um veículo de mensagens sobre o próprio empreendimento marítimo europeu. Os mercadores faziam encomendas baseadas em desenhos próprios, que foram denominados *kraak*, uma corruptela do termo "carraca", como eram chamadas as embarcações portuguesas de três mastros. Embora essas peças ilustrem temas variados, entre eles a fauna e principalmente a flora dos países asiáticos e as paisagens portuárias com tipos orientais, sua forma de representação é essencialmente ocidental, com noções de perspectiva, claro-escuro e predomínio do figurativismo. Posteriormente, a Companhia Holandesa das Índias Orientais passaria a fazer encomendas em estilo semelhante.

5 Rousmaniere, 2004.

No Japão, é amplamente aceito que a primeira queima bem-sucedida de porcelana foi em 1616 na cidade de Arita, no antigo domínio senhorial de Hizen, atual província de Saga. Assim como Jingdezhen, Arita é uma das maiores produtoras mundiais de porcelana e um dos destinos preferidos do próspero turismo de artesanato no país.

O contexto histórico que levou a esse desenvolvimento foi o conturbado processo de unificação no final do século XVI. Após um longo período de guerras civis, a situação começou a se resolver através da superioridade militar de três líderes samurais. Oda Nobunaga teve importantes conquistas territoriais até seu assassinato e foi sucedido por Toyotomi Hideyoshi, que expandiu ainda mais essa hegemonia. Após a sua morte, Tokugawa Ieyasu foi quem finalmente consolidou a unificação do país no início do século XVII, situação que, com muita habilidade, foi preservada até meados do século XIX.

No que se refere à porcelana Arita, esse processo de pacificação foi fundamental. Em 1590, as tropas de Toyotomi já haviam assegurado toda a região sul do território japonês. Entretanto, a saúde física e mental do general já estava bastante comprometida, e ele ambicionava enfrentar a dinastia Ming, invadindo a China através da península coreana. Evidentemente essas ofensivas falharam. No entanto, um desdobramento importante disso foi a chegada de reféns coreanos ao Japão, provavelmente por meio de uma antiga tradição das classes guerreiras de entregar familiares como garantia em acordos militares. Entre esses reféns estavam oleiros experientes na técnica da porcelana, que já havia sido transmitida da China para a Coreia por volta do século XV.

A partir do estabelecimento desses artesãos coreanos na região de Arita, foram descobertas reservas de *caulim* e *petuntsé*, as matérias-primas da porcelana. Escavações arqueológicas revelaram muitas experimentações dessa fase inicial, tanto em relação à proporção e purificação dos materiais quanto no que diz respeito à temperatura dos fornos e ao tempo de queima[6]. Esteticamente, a produção japonesa inicial era muito parecida com os modelos coreanos, mais simples e até rústicos em comparação com os exemplares chineses. Há poucos estudos sobre a porcelana coreana, mas é possível que essas características se devam ao fato de se tratar de uma produção voltada ao consumo interno, sem grandes interferências de mercadores estrangeiros. A porcelana japonesa, por sua vez, desenvolveu muitos estilos diferentes, relacionados tanto a interesses domésticos quanto ao comércio marítimo internacional.

Internamente, é digna de nota a porcelana Nabeshima, que leva o nome da família que controlava o domínio de Hizen. Toda a operação de redescoberta da argila em território japonês teve o patrocínio do clã Nabeshima, grande aliado nas campanhas militares de Toyotomi na Coreia. Em Arita, além da produção comercial concentrada na "cidade baixa", os Nabeshima instalaram seus fornos oficiais na montanha Ōkawachiyama, estabelecendo como preceitos o acesso proibido e a destruição completa de quaisquer peças defeituosas para que não houvesse cópias. Os objetos produzidos nesses fornos secretos eram destinados exclusivamente ao clã e às suas obrigações diplomáticas, como a troca de presentes com outras autoridades.

Durante todo o período Edo (1603-1868), o Japão manteve uma política isolacionista para garantir a estabilidade interna, mas a porcelana Arita era comercializada através dos holandeses. Essa situação foi favorecida por uma crise de sucessão na dinastia Ming na segunda metade do século XVII, a qual provocou uma diminuição do comércio chinês. A demanda por esses objetos continuava alta, tornando esse um negócio muito lucrativo, de modo que, para substituir a oferta chinesa, Arita se tornou a principal fornecedora de porcelanas para os mercadores europeus.

O grande representante da porcelana japonesa, principalmente no mercado externo, é o estilo Kakiemon. Suas principais características são um fundo branco com uma tonalidade muito específica, difícil de reproduzir, e desenhos em esmaltes policromáticos distribuídos de maneira singular, combinando habilmente equilíbrio e tensão entre os espaços preenchidos e os vazios. A paleta de cores funciona perfeitamente para destacar as áreas em branco e ser destacada por elas. Apesar de conter referências chinesas, esses desenhos têm muitas características típicas japonesas, tais como a composição assimétrica e o repertório visual, sendo um estilo original. As cenas representadas podem ser definidas como micronarrativas ou poemas: um leão *shishi* que encontra uma peônia, um tigre encarando um dragão, o entrelaçamento de pinheiro, bambu e ameixeira, as três plantas da boa fortuna na tradição artística japonesa. Com essas características, as porcelanas Kakiemon eram colecionadas compulsivamente por muitos aristocratas europeus.

6 Impey, 1996.

## Dresden

De fato, as coleções europeias de porcelanas asiáticas cresciam a cada dia, abastecidas principalmente pela Companhia Holandesa das Índias Orientais. Era um grande negócio que desequilibrava balanças comerciais e preocupava ministros. Nesse cenário, os monarcas absolutistas só pensavam em aumentar suas coleções, dedicando pavilhões inteiros às peças em seus palácios.

Não foi diferente com Augusto, o Forte, rei da Polônia e eleitor da Saxônia, que chegou a contar mais de 35 mil itens em seu acervo, entre peças asiáticas e outras, fabricadas em seu próprio reino. Augusto foi o responsável por incentivar a invenção da porcelana na Saxônia, onde fundou a Manufatura Real de Porcelanas Meissen, que segue sendo outra grande produtora mundial.

Essa região montanhosa já era explorada pelo governo para a obtenção de minério. Havia laboratórios de pesquisa desses recursos e a curiosa profissão de "alquimista", cujos personagens eram estudiosos de química, física ou matemática, que precisavam de um patrono para sobreviver naquela época. Por meio de talento e conexões pessoais, eles se aproximavam de aristocratas prósperos para conseguir a posição de "alquimista da corte".

No empreendimento da porcelana de Augusto, dois alquimistas foram figuras centrais. O primeiro, Johan Friedrich Böttger, foi um jovem químico de origem obscura que chegou com a promessa de transmutar materiais ordinários em ouro. Além de indisciplinado e incapaz de consumar seu projeto, consta que fugiu mais de uma vez da corte, sendo capturado em seguida. O segundo, Ehrenfried Walther von Tschirnhaus, era um matemático, físico, filósofo e médico, um pouco mais velho e experiente. Ele se aproximou calculadamente do rei Augusto com a promessa de desvendar a porcelana, a qual cumpriu diligentemente. Tschirnhaus envolveu o problemático Böttger no projeto e, juntos, conseguiram aplicar um método que consistia no derretimento de peças prontas de várias procedências usando um mecanismo de geração de calor extremo para conseguir identificar os componentes. O resultado foi uma cerâmica semelhante à porcelana, porém de cor escura. A partir daí, Böttger testou sistematicamente as argilas da Saxônia até chegar ao *caulim*, o elemento que faltava para produzir a cor branca. Finalmente, em 1708, eles conseguiram realizar a primeira queima bem-sucedida de porcelana na região.

Dois anos depois, em 1710, era fundada pelo rei Augusto a Manufatura Real de Porcelanas Meissen. Seu desenvolvimento foi rápido, e na década seguinte já havia uma produção bastante consolidada, da qual é possível encontrar bons exemplares em coleções de museus.

## Considerações finais

Um diferencial muito importante da Meissen em relação a outras fabricantes europeias que surgiram posteriormente sempre foi a presença do vasto repertório de objetos asiáticos provenientes do acervo pessoal de Augusto. Essas referências aparecem em muitos aparelhos de mesa, dos quais se destacam as diversas variações do motivo do “leão amarelo”, claramente inspiradas no estilo Kakiemon. É o caso de um belo conjunto presente na Coleção Ema Klabin, provavelmente uma releitura do motivo produzida entre o final do século XIX e o início do XX, com algumas características que remetem à *Art nouveau*.

Para concluir, retorno à nossa reflexão inicial. A ideia da xícara grande pode nos servir como uma boa metáfora em relação à própria história da porcelana e ao capítulo que ela ocupa na história humana. Ela tem início na China, há mais de 1.000 anos, mas sua origem permanece um mistério. Por volta do século XIV, a porcelana era uma mercadoria importante no comércio asiático, mas foi na era das Grandes Navegações que atingiu seu auge, não apenas do ponto de vista técnico e econômico, mas também como difusora de cultura, costumes e sabores. A chegada desses luxuosos objetos na Europa Ocidental inaugurava também uma visão mais ampla do mundo, conectado por águas agora navegáveis, dentro de uma grande xícara imaginária.

***A ideia da xícara grande pode nos servir como uma boa metáfora em relação à própria história da porcelana e ao capítulo que ela ocupa na história humana. Ela tem início na China, há mais de 1.000 anos, mas sua origem permanece um mistério.***

**Referências**


DE WAAL, Edmund. *O caminho da porcelana: a jornada de uma obsessão.* Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

HARRISON-HALL, Jessica. *China: uma história em objetos*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

IMPEY, Oliver. *The early porcelain kilns of Japan: Arita in the first half of the seventeenth century*. Nova York: Oxford University Press, 1996.

NAGATAKE, Takeshi. *Classic Japanese porcelain: Imari and Kakiemon*. Tokyo; Nova York; Londres: Kodansha International, 2003.

ROUSMANIERE, Nicole Coolidge. L'or blanc : les breuvages et le commerce des porcelaines japonaises destinées à l'exportation. *In*: MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS. *Imari : porcelaines des shôgun e des souverains d'Europe de 1610 à 1760*. Milão: Electa, 2004. pp. 38-45.




Manufatura Real de Porcelanas de Meissen. *Cremeira – Jogo de chá "Leão Amarelo"*, século XIX. Meissen, Alemanha. Porcelana policromada e dourada, 9,1 x 9,5 x 7,0 cm. Coleção Ema Klabin. Foto de Henrique Godinho.

# Saborear com os olhos: arte e alimentação

**Angela Brandão**

**Resumo**
Este texto propõe uma aproximação entre arte e alimentação, por meio de um percurso histórico-visual abrangente. Como os alimentos eram representados nas obras de arte antes e depois do gênero “nature-za-morta”? O Paladar e a Gula fazem parte dessa perspectiva e serão analisados em suas interpretações visuais, assim como em fontes escritas.

**Palavras-chave**

arte

alimentação

Gula

Paladar

natureza-morta



**Angela Brandão** é professora no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp); doutora em História da Arte pela Universidade de Granada, Espanha, com pós-doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP); mestra em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); especialista em Arte e Cultura Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); e graduada em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

1 Montet, 1989.
2 Ver, por exemplo, a pintura da casa de Julia Félix, em que há um vaso de vidro com frutas (I séc. d.C.), afresco proveniente da Villa di Boscoreale, Pompeia (70 d.C.), hoje no Museu Arqueológico de Nápoles, onde uma romã aberta é interpretada como promessa de ressurreição segundo o culto a Proserpina. Disponível em: https://mk.wikipedia.org/wiki/Податотека:Pompeja-freska-hrana.jpg. Acesso em: 18 out. 2023.
3 Ver mosaico policromo de peixes pendurados, provavelmente do pavimento de um *triclinium*, da metade do século II d.C., Roma, proveniente de Tor Marancia – Via Ardeatina. Museus Vaticanos, inv. 2580. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still_life_Tor_Marancia_Vatican.jpg. Acesso em: 18 out. 2023.
4 Ver, por exemplo, o mosaico de piso no Museu Gregoriano Profano dos Museus Vaticanos, inv. 10132. Disponível em: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-gregoriano-profano/Mosaico-dell-asaro-tos-oikos.html. Acesso em: 19 out. 2023.
5 Jensen, 2013 *apud* Da Costa, 2021.
6 Grieco, 1992.

*Apetite e sexo são os grandes motores da história, preservam e propagam a espécie, provocam guerras e canções, influenciam religiões, lei e arte.*
**Isabel Allende, 1997**

Haveria, por certo, muitas maneiras para tratar das relações entre arte e alimentação. Este texto aborda a questão dividindo-a em três temas: a natureza-morta, como gênero pictórico ou representação dos alimentos, especialmente na pintura; o Paladar, como um dos Cinco Sentidos; e a Gula, entre os Sete Pecados Capitais.

**Anotações sobre natureza-morta**

A representação dos alimentos, como se sabe, ocorre nas imagens produzidas desde as primeiras civilizações, por exemplo, em cenas de oferendas aos deuses[1]. Na arte romana antiga, a representação de alimentos em pinturas parietais[2] e mosaicos de piso dizia respeito, muitas vezes, à fartura e à prosperidade da casa[3]. Restos de comida deixados pelo chão eram considerados sagrados, daí sua perpetração em mosaicos[4].

Na arte paleocristã, contudo, pães e peixes passaram a estar associados a Cristo, tanto ao milagre de multiplicação como à Eucaristia, ainda que cenas de banquete permanecessem, por exemplo, em sarcófagos no início da era cristã[5]. Durante a Idade Média, no entanto, de modo geral, não houve interesse em representar os alimentos de maneira autônoma, embora surgissem sobre a mesa, normalmente associados a cenas sacras, não raro à *Última Ceia*[6].

7 Caravaggio, ca. 1595.
8 Sánchez Cotán, 1602.
9 Brienen, 2010.
10 Lichtenstein, 2006.
11 Achcar, 2023; Schneider, 2009.

A partir do Renascimento italiano e de seus desdobramentos europeus, os alimentos, combinados ou não à Santa Ceia, passam a receber um tratamento mais verista, com interesses óticos e táteis acentuados – aludindo igualmente ao Olfato e ao Paladar. Tal interesse será confirmado pela obra de Caravaggio (1571-1610), que "isola", possivelmente de modo inaugural, na primeira Idade Moderna, as frutas dispostas num cesto, no quadro de 1595[7].

Num recorte temporal muito próximo às experiências de Caravaggio, Sánchez Cotán (1560-1627), monge cartuxo, executa pinturas com vegetais, caças e outros alimentos à espera talvez do preparo da refeição, dispostos num primeiríssimo plano pictórico, que foram interpretados como contemplação ou reflexão sobre a frugalidade, a sacralidade dos alimentos e a caducidade dos elementos terrenos[8]. De modo semelhante, associado ao interesse botânico, zoológico e portanto científico, Albert Eckhout (ca. 1610-1666) pintou frutas brasileiras[9].

A partir do início do século XVII, a natureza-morta se afirma definitivamente como gênero pictórico autônomo – muitas vezes considerado inferior, se comparado à pintura de história ou ao retrato, conforme o discurso da hierarquia dos gêneros forjado pelas academias de arte. Não obstante, grandes pintores se inclinaram à natureza-morta, como Lubin Baugin (ca. 1612-1663), no contexto seiscentista francês; e a suposta inferioridade do gênero "permitiu" que muitas mulheres pintoras desenvolvessem sua arte por meio da natureza-morta[10]. Isso as eximia do problemático e censurado acesso ao desenho a partir do modelo vivo, do corpo nu (masculino), considerado essencial para a pintura de história, segundo o método de ensino acadêmico da pintura[11]. Para citar

alguns exemplos: Fede Galizia (1578-1630) foi uma das primeiras artistas a explorar a natureza-morta na arte italiana; Clara Peeters (1594- ca. 1657), nos Países Baixos, com os reflexos de autorretratos em vidros e metais; ou Josefa de Óbidos (1630-1684), em Portugal.

Muitos significados se entrelaçaram nas pinturas de natureza-morta entre os séculos XVII e XVIII. Entre eles, valores espirituais como frugalidade, contemplação, *vanitas*, *memento-mori,* recusa aos prazeres terrenos, condenação da Gula, recordações da passagem do tempo; interesses científicos: empirismo, botânica ou putrefação; interesses estéticos, realismo, virtuosismo ou colecionismo laico de quadros em pequenas dimensões; valores gastronômicos, médicos e alimentares; além de conceitos teológicos e filosóficos, que partem do Nominalismo ao Sensualismo. Alguns desses aspectos podem ser observados na *Natureza-morta com flores, frutas e cachorro* (Figura 1), de 1677, que pertence à coleção da Casa Museu Ema Klabin.

Tal fenômeno se acentuou no século XVIII, justamente com elementos culturais como o Sensualismo filosófico ou a permissão religiosa para os civilizados prazeres da mesa. Surgem as extraordinárias naturezas-mortas, pelas mãos de Chardin (1699-1779) ou Munari (1667-1720). No século XIX, esse gênero permanece como experiência mais declaradamente artística e visual, do Realismo ao Impressionismo, de John Francis (1808-1886), Giovanni Segantini (1858-1899) ou Cesare Tallone (1853-1919) a Manet, Renoir (Figura 2) ou Cézanne.



Figura 1. *Natureza-morta com flores, frutas e cachorro*, Abraham Bruegel. 126,5 x 177,0 cm. *Nápoles*, Itália, 1677. Casa Museu Ema Klabin.

12 Lichtenstein, 2006.
13 Grieco, 1992.

Com o advento das vanguardas artísticas do início do século XX e o fim do discurso segmentado e hierárquico dos gêneros pictóricos – ao ruir em parte o edifício da arte chamada acadêmica e seus discursos –, a natureza-morta, como os demais gêneros, deveria ter chegado a seu limite e fim[12]. Mas não foi o que aconteceu. A representação de alimentos e objetos sobre a mesa foi adotada como tema relevante na arte de Matisse e de Picasso. Mesmo diante de inúmeras rupturas artísticas, a representação dos alimentos permaneceu como uma possibilidade: na arte *pop*, como produto industrial, com as latas de sopa Campbell de Andy Warhol e no *fast food* de Claes Oldenburg[13]. Pães são utilizados, de modo inesperado, na arte de Piero Manzoni. O alimento é incorporado seja *in natura,* em instalações de Mario Merz; seja como imagem hiper-realista, em obras como as de Audrey Flack ou Ralph Goings; seja em experiências como a do restaurante Food, de Gordon Matta-Clark, no início dos anos 1970, e, no século XXI, nas experiências de Rirkrit Tiravanija ou do projeto *Restauro*, de Jorge Menna Barreto.

***Mesmo diante de inúmeras rupturas artísticas, a representação dos alimentos permaneceu como uma possibilidade: na arte pop, como produto industrial, com as latas de sopa Campbell de Andy Warhol e no fast food de Claes Oldenburg***




Figura 2. *Natureza-morta com limões e xícara*, Pierre-Auguste Renoir. França, 1910. 17,5 x 28,0 cm. Casa Museu Ema Klabin.

14 Jütte, 2005.

## A arte do Paladar

Mesmo nessa tão abreviada história da natureza-morta, vimos algumas possibilidades para refletir sobre as relações entre arte e alimentação. Um elemento, porém, pode ser adicionado: o Paladar – um dos Cinco Sentidos. Tal proposta nos leva para além da representação dos gêneros alimentícios, em direção ao "comer" ou às sensações que os alimentos proporcionam ao entendimento humano.

Seria impossível incluir, no limite dessas linhas, uma história geral dos Cinco Sentidos. Robert Jütte demonstrou em *Uma história dos sentidos: da antiguidade ao ciberespaço* (em tradução livre) a vastidão do tema, que percorre o conhecimento oriental e ocidental, atravessando séculos de diferentes compreensões do corpo humano e do modo como se organizaram, cultural e historicamente, as sensações[14]. No entanto, interessa-nos aqui, muito especificamente, o Paladar. De Aristóteles a Descartes, diferentes teorias médicas e filosóficas definiram o Paladar. A hierarquia dos sentidos, que se desenvolveu a partir de Aristóteles (segundo a qual a Visão passou a ser compreendida como o mais importante e elevado dos sentidos, seguida de Audição, Olfato, Paladar e Tato), tornou-se amplamente conhecida na literatura e na arte do Renascimento e do Barroco, marcada, muitas vezes, por um sentido de erotização, de culpabilização e da separação hierárquica entre corpo (Olfato, Paladar e Tato) e intelecto (Visão e Audição).

15 Jütte, 2005.
16 Jütte, 2005; Nordenfalk, 1985.

O Paladar foi, portanto, marcado por um *status* inferior, ao lado do Tato, mais atrelado ao corpo do que ao espírito. Se durante a Idade Média o conceito de Paladar passa a variar entre interpretações racionais e sensuais, somente a partir dos séculos XVI e XVII irá gradualmente se estabelecer como uma "categoria estética"[15]. As representações do Paladar no Mundo Antigo Greco-Romano não são muito conhecidas, embora as cenas de refeições e banquetes tenham ocupado um importante lugar na arte funerária antiga.

Uma das primeiras representações que se conhece do Paladar, em meio aos Cinco Sentidos, é uma joia de 850 d.C., que hoje faz parte da coleção do British Museum, na qual um personagem masculino conduz a mão em direção à boca, como se estivesse comendo. A joia parece ter sido um presente de núpcias e traz a inscrição no verso: "Amo-te com todos os Sentidos". Contudo, possivelmente a partir do livro de Tommaso di Cantimpré (1201-ca.. 1271), *De natura rerum*, o macaco foi considerado superior nessa faculdade. Assim, os sentidos começam a ser representados como animais, e o macaco passou a simbolizar o Paladar nos próximos séculos[16].

As figuras masculinas, com gestos específicos, assim como os símios, foram aplicadas predominantemente para representar o Paladar durante a Idade Média. Entretanto, a partir do século XV, ocorre uma mudança iconográfica, na qual figuras femininas passam a ser utilizadas como alegorias para os Cinco Sentidos. Um exemplo emblemático é, sem dúvida, o painel do Paladar como parte das seis tapeçarias que representam os Cinco Sentidos, de 1480, *La dame à la licorne*, que podemos ver hoje no Museu de Cluny,

em Paris. As tapeçarias apresentam a ordem da hierarquia dos sentidos de acordo com o pensamento medieval, partindo do mais concreto em direção ao mais espiritual. No painel referente ao Paladar, a dama toma, com certo desinteresse, usando a ponta dos dedos, um doce oferecido por sua criada em um refinado recipiente[17].

Na série de gravuras dedicadas aos Cinco Sentidos de Georg Pencz (ca. 1500-1550), realizadas por volta de 1544, o Paladar[18] é representado, possivelmente numa das primeiras vezes, como uma mulher seminua, apenas com um lenço cobrindo suas partes íntimas. Ela tem um prato numa das mãos e, com a outra, manipula o alimento usando um garfo de duas pontas – um objeto novo para a época. Um macaco se alimenta a seus pés. Aqui há a combinação entre a permanência do macaco, como símbolo medieval do Paladar, a alegoria feminina (que passa a prevalecer desde o século XV) e a nudez feminina como um elemento introduzido pelo século XVI. A legenda da gravura nos diz "Supera os símios no Paladar". Assim como Georg Pencz, outros gravuristas se dedicaram a séries dos Cinco Sentidos[19].

Adriaen Collaert (1560-1618), a partir de um desenho de Maerten de Vos (1532-1603), combinou o Paladar – assim como os demais sentidos na série de Cinco Sentidos, produzida por volta de 1600 – a passagens do Antigo Testamento (Adão e Eva comem o fruto proibido) e do Novo Testamento (multiplicação dos pães e dos peixes). Ao centro impera a alegoria feminina vestida, cercada de alimentos com a cornucópia nas mãos como símbolo de fartura, acompanhada do macaco a devorar frutas a seus pés.

17 Disponível em: https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html. Acesso em: 31 out. 2023.
18 Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-4-287. Acesso em: 19 out. 2023.
19 Nordenfalk, 1985.
20 Jütte, 2005.

Assim como o Paladar e os demais sentidos são combinados às cenas bíblicas, foram também associados às Cinco Ordens Clássicas nas gravuras de Paul Vredeman van de Vries (1567-ca. 1630) na série *Arquitetura – cinco sentidos e cinco ordens clássicas* (em tradução livre), de 1607. O Paladar, aqui, foi combinado à ordem coríntia, com uma alegoria feminina seminua repleta de frutas e um macaco a seu redor. Um personagem masculino bebe água de uma fonte. Embora a intenção de mostrar um espaço arquitetônico fosse predominante nesse exemplo, convém recordar que a associação dos Cinco Sentidos, desde Aristóteles, aos Quatro (ou Cinco) Elementos da Natureza entende que a Água é o elemento relacionado ao Paladar. Podemos dizer que a Água e o Paladar estiveram, em alguns casos, relacionados do ponto de vista iconográfico e iconológico.

De acordo com Jütte, o Paladar foi menos representado graficamente, se comparado aos demais sentidos, talvez por ser a língua o órgão do corpo humano que lhe corresponde. A língua era associada, mais comumente, à capacidade humana da fala, e não tanto à faculdade do gosto. Isso se deve, em parte, à tardia compreensão da função das papilas gustativas da língua na percepção dos sabores. O significado exato das papilas na percepção do gosto permaneceu desconhecido até o século XVII, quando as diferentes partes da língua começaram a ser identificadas anatomicamente[20].

21 Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto/2a722256-2d07-4082-8a32-7caee0a04b95. Acesso em: 19 out. 2023.
22 Schneider, 2009.
23 Brillat-Savarin, 1995.

Uma das obras mais complexas, porém, entrelaçada com tal tradição de representação dos sentidos nas séries de gravuras dos séculos XVI e XVII, é o grande quadro *Alegoria do Paladar*, de 1618, pintura em óleo sobre madeira – de Jan Brueghel, o Velho, e Rubens – do conjunto de pinturas que representam a alegoria dos Cinco Sentidos, no Museu do Prado, em Madri[21]. Aqui, alegoria feminina, natureza-morta, pintura de animais, paisagem, cenas bíblicas e de gênero e mitologia se fundem num jogo fantástico de múltiplas leituras, entre realidade, gabinete de curiosidades, pintura, janela e espelho[22].

Na gravura no século XVIII de Bonnart (1650-1750), da Bibliothèque de Valenciennes, França, notamos, contudo, que o tema do Paladar se transforma, da trama de significados anteriores em direção a uma interpretação mais mundana, aristocrática, combinada à gastronomia e ao prazer da mesa. Uma mulher vestida à moda de seu tempo, sentada à mesa, traz um texto como legenda: “Os pratos deliciosos saciam o nosso apetite [...]”. O tema do Paladar e do refinamento do gosto, como uma questão a ser tratada pela gastronomia, passou a ocupar um importante lugar na França do século XVIII, repercutindo no século seguinte. Isso pode ser observado, por exemplo, tanto em livros como *Émile*, de Rousseau, até *A fisiologia do gosto*, de Brillat-Savarin, este último inteiramente dedicado à gastronomia, considerado uma síntese dos valores das sensações e dos prazeres do Paladar[23]. Mesmo que as atividades de pasteleiros, padeiros e confeiteiros tenham pertencido tradicionalmente às corporações de ofícios, ao lado

24 Jütte, 2005.
25 Méndez, 2006.

dos ourives ou marceneiros, portanto como parte do mundo entrelaçado das artes e do artesanato, a partir do século XVII e, sobretudo do XVIII, a culinária passa a ser, ela mesma, uma obra de arte.

Hans Makart (1840-1884) pintaria, talvez, uma das últimas alegorias do Paladar, no conjunto de Cinco Sentidos, entre 1872-1879 na *Österreichische Galerie Belvedere*, em Viena, utilizando-se de uma figura feminina completamente despida, vista de costas, de pé, colhendo frutos numa árvore de outono, com muitas uvas dispostas no chão. São também datadas do século XIX as esculturas dos Cinco Sentidos, de procedência italiana, que podemos ver nos jardins da Casa Museu Ema Klabin, em São Paulo (Figura 3), onde um *putto* leva aos lábios um cacho de uvas.

A partir do século XIX, portanto, o Paladar passa a ser estudado do ponto de vista médico, geográfico, histórico e cultural. As mudanças ligadas a diversos fatores como as técnicas de fermentação e conservação dos alimentos, assim como os métodos da crescente indústria alimentícia, passam a interferir no Paladar. Esse processo levará à artificialização do gosto, com os alimentos industriais ultraprocessados e seus sabores artificiais obtidos a partir de simulações químicas[24]. O fim ou a morte das Alegorias[25] e as mudanças ocorridas na compreensão cultural do Paladar devem ser consideradas, tudo somado, nas transformações do modo como a arte passou a expressar-se em relação à alimentação.



Figura 3. *Anjo – representação do paladar*. Do conjunto de cinco peças representando os sentidos (M-1079 a M-1083), desconhecido. Itália, século XIX (?). Casa Museu Ema Klabin.

26 Burckhardt, 1990.
27 Sissa; Detienne, 1990.
28 Sêneca, 2009.
29 Bloomfield, 1952; Cassiano, 1965, *apud* Rigotti, 2016.
30 Gregory the Great, 1844.

## A Gula

> *Gula e luxúria, que tantas loucuras nos fazem cometer, têm a mesma origem: o instinto de sobrevivência.*
> **Isabel Allende, 1997**

Enfim, pretendemos refletir sobre arte e alimentação em torno do pecado da Gula. Tudo leva a crer que, ao menos de modo ideal, o mundo Antigo compreendeu – não obstante a importância dada aos alimentos, ao vinho e aos banquetes (um cozinheiro na Grécia Antiga, em geral, recebia um pagamento maior comparado ao músico contratado para a festa) – que os excessos na alimentação e na bebida não eram "civilizados". A culinária era uma arte refinada e elaborada, sendo que alguns cozinheiros tinham popularidade comparável a guerreiros vitoriosos[26]. Não se apressar para comer, cuidar da partilha do alimento e do contentamento de todos eram segredos do sucesso de um banquete. O festim infinito foi um modelo de felicidade para o Mundo Antigo, momento de filosofia, poema, música, debates e decisões. Porém, nem deuses nem homens se deixavam perder, nesses encontros, em "volúpias sem fim"[27]. O princípio do *Mēdén ágan* ou o estoicismo de Sêneca (4 a.C.-65 d.C.) indicavam o quanto os excessos no comer eram já condenáveis na época[28].

O sistema de pensamento medieval sobre a Ética, contudo, definiu a teoria dos Sete Pecados Capitais. São João Cassiano (360-435) desenvolveu, a partir do pensamento do monge cristão Evágrio do Ponto (346-399), entre os séculos IV e V d.C., a doutrina dos Oito Pecados Capitais[29]; até que o papa e teólogo Gregório Magno (540-604), em sua *Moralia*[30], no

31 Sebastián, 1989.
32 Aquino, 2017.
33 Ripa, 2000.
34 Flandrin, 2008. p. 687; Quellier, 2011. pp. 100-101, 105.

século VI, estabeleceu a mudança de oito para sete pecados, para compor-se com as outras héptades. Para Santo Agostinho (354-430), o homem pecava pelos sentidos[31].

Se, para Cassiano, o pior e primeiro dos pecados era a Gula, a qual passou a ser relacionada com o sentido do Paladar (aquilo que levou Adão e Eva em direção ao fruto proibido), em Gregório Magno, o pecado original não seria mais a Gula, mas a Soberba, pois o que conduzira ao primeiro e pior pecado seria não o desejo de saborear com o paladar o fruto proibido, mas a intenção de adquirir, por meio dele, o conhecimento do bem e do mal e, portanto, de equiparar-se a Deus. Gregório Magno produziu, dessa forma, um deslocamento do Pecado Original de uma sensação do corpo para um desejo intelectual. Porém, para Cassiano e para a tradição monástica e, provavelmente, para o imaginário popular, a Gula continuou sendo o primeiro pecado na ordem do tempo (o pecado primordial) e de gravidade (o pior pecado) até meados do século XIII, como vemos em Tomás de Aquino (1225-1274)[32].

A associação dos pecados e dos vícios humanos aos Cinco Sentidos passou por diferentes reflexões conforme se debatia sobre a relação entre a Gula e o Paladar como "um pecado da língua" ou em sua relação com o Tato. Não por acaso, Cesare Ripa irá representar, em sua *Iconologia*[33], a Gula como uma figura com pescoço comprido. O prazer dos alimentos não estaria tanto em seu sabor para o Paladar, mas na sensação de "senti-lo com o tato ao passar pela garganta"[34].

35 Nordenfalk, 1985.
36 Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10505653f.r=Les%20sept%20p%C3%A9ch%C3%A9%20capitaux?rk=386268;0. Acesso em: 19 out. 2023.
37 Brandt, 1962.

De acordo com Nordenfalk, em seu artigo *Os cinco sentidos na arte tardo-medieval e do Renascimento* (em tradução livre), a utilidade dos Cinco Sentidos passou pela educação catequética medieval como um saber necessário, associado aos Dez Mandamentos ou como uma fórmula mnemônica para reconhecer vícios e pecados e como método de identificação, para fins de confissão[35]. Há uma xilogravura datada de aproximadamente 1480 na Biblioteca Nacional da França, proveniente da Baviera, que contém em pequenos círculos entrelaçados os Dez Mandamentos, os Cinco Sentidos e os Sete Pecados Capitais, sobrepondo-se a uma cena de confissão[36]. O Paladar é representado com a cabeça de um homem e uma colher que lhe chega à boca. A Gula aparece como uma faca que lhe corta a língua.

A glutoneria é também representada de modo grotesco pela xilogravura atribuída a Albrecht Dürer, como ilustração do livro *A nau dos insensatos*, de Sebastian Brant, publicado por Johann Bergmann, em Basileia, 1498[37]. Em torno de uma mesa esvaziada de alimentos e bebidas, vários convivas manifestam descontentamento, porque apenas um personagem devora sozinho o pernil inteiro de uma caça e, ao centro, outro personagem retém para si toda a jarra da bebida, sem deixar nada para os demais. A Gula surge assim representada como algo mais do que comer e beber em excesso por si só, mas também como o avesso da virtude da caridade, a incapacidade de dividir os alimentos com aqueles que estão ao redor.

Na obra de Jacques Legrand *Le livre des bonnes moeurs*[38] – datada do século XV e pertencente ao acervo do Musée Condé, em Chantilly –, na parte dedicada à oposição entre glutoneria e abstinência, uma iluminura mostra um homem sentado sozinho à mesa, com alimentos ali dispostos. Bebe de uma taça com uma das mãos e, com a outra, segura firmemente a jarra, como para garantir que todo o conteúdo será somente seu.

No entanto, a representação mais conhecida da Gula talvez seja aquela que compõe a *Mesa dos pecados capitais*, pintada por Hieronymus Bosch (1450-1516) entre 1505 e 1510. Esse óleo sobre madeira da coleção do Museu do Prado, em Madri[39], apresenta uma cena de cozinha em que uma criada serve a comida e a bebida, um homem em pé bebe diretamente da jarra e outro homem se farta à mesa, acompanhado por uma criança que lhe pede alimento, sem sucesso.

Entre os séculos XVI e XVII, com efeito, há gravuras que parecem ceder o lugar da Gula para a Luxúria como o pecado associado ao Paladar. Podemos observar a imagem dedicada ao Paladar na série dos Cinco Sentidos de Jan Saenredam (1565-1607) segundo Hendrick Goltzius (1558-1617), datada de aproximadamente 1610. Ao fundo, um macaco espreita o casal no primeiro plano. A figura feminina oferece o fruto a seu acompanhante, que lhe lança o olhar para o insinuante decote e seios à mostra sob a roupa transparente. Para Schneider, esse tipo de gravura não diz mais respeito à avidez desregrada, mas "aos prazeres requintados que desencadeiam desejos libidinosos". Há, certamente, outras imagens que jogam com a combinação entre Paladar/Gula/Luxúria na arte tardo-renascentista e do Barroco, porém talvez desprovidas de uma função deliberada de gerar prazer, mas sobretudo um alerta de que o consumo não leva necessariamente à fruição – ao contrário, muitas vezes produz aversão[40]. Possivelmente o quadro atribuído a Teniers da Coleção Ema Klabin, *Interior de taverna* (Figura 4), do século XVII, trate de questões semelhantes, envolvendo o consumo de álcool e tabaco.

Parece que, nesse sentido, encaixam-se as palavras de Isabel Allende, em seu extraordinário livro *Afrodite: contos, receitas e outros afrodisíacos*: "A gula é um dos caminhos mais diretos para a luxúria, se avançarmos um pouco mais, para a perdição da alma"[41].

38 Legrand, 1410.
39 Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70. Acesso em: 19 out. 2023.
40 Schneider, p. 71. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0612-2103.
41 Allende, 1997, p. 14.



Figura 4. *Interior de taverna*, atribuído a David Teniers. Flandres, século XVII. 68,0 x 83,0 cm. Coleção Casa Museu Ema Klabin.

42 Brandão, 2012; Flandrin, 2008, p. 687.
43 Quellier, 2011, pp. 100-101.

Embora um novo sentido dado à culinária e ao comer tenha iniciado seu processo de modificação a partir das cortes do século XV, deslocando-se pouco a pouco de um conjunto de preceitos dietéticos e curativos em direção ao requinte, ao prazer e ao desfrute da boa mesa e dos alimentos, esse movimento só atingirá seu grau mais elevado no século XVIII. Nas palavras de Flandrin: "Durante muito tempo dependente da medicina, a cozinha acabou por conseguir se libertar dela lentamente e sem ruído, no decorrer dos séculos XVII e XVIII". E ainda: "Tendo deixado de ser incluída na seção de saúde – na qual, por rotina continuava a ser classificada pelos bibliófilos –, a arte culinária não se colocou, em primeiro lugar, a serviço da gula – pecado capital –, mas a serviço do bom gosto, como todas as belas-artes"[42].

Processa-se, portanto, uma modificação no sentido do alimento e da refeição de algo inferior, associado à Gula, para algo superior, relacionado à arte de viver e receber bem. Contudo, tal processo de "civilização do apetite" que se desenvolvera desde o século XVI caracterizou-se por uma progressiva "desculpabilização católica dos prazeres da mesa", que tinha como origem as próprias ambiguidades sobre o entendimento da Gula, pois, segundo Quellier: "Ao escolher apenas um dos significados da gula, os manuais de confissão conseguem envergonhar o glutão e o bêbado sem condenar a honestidade do *gourmet*"[43].

44 Quellier, 2011, p 105.
45 Delon, 2000, pp. 165-179.
46 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt#/media/Ficheiro:Gustav_Klimt_014.jpg. Acesso em: 19 out. 2023.

Parafraseando Quellier, os ensinamentos da Igreja conduziram a uma "gastronomia da boa mesa": o prazer pela boa comida passava a ser aceito a partir do momento em que se respeitassem as regras, sendo a principal delas as boas maneiras. Para o autor: "desde os séculos XV e XVI, o culto à boa comida se desenvolveu na Itália e, a partir do século XVII, a 'gula honesta', associada ao surgimento do '*gourmet* honesto e sofisticado', se impõe como componente essencial do modelo cultural francês"[44].

No século XVIII, como bem observou Michel Delon na cultura libertina, o libertino se tornou um gastrônomo pela importância que confere aos prazeres da alimentação e pela ligação, muitas vezes indissociável, que se estabelece entre a mesa e o leito. A culinária se torna sociabilidade, sensualidade (leia-se sexualidade), sempre à mercê dos excessos. Uma refeição se torna, também, motivo de um relato, prolongada pelos rumores que se seguiam aos jantares. Ao mesmo tempo, a culinária se tornava cada vez mais digestiva, mais sutil e artística, distinguindo-se luxo (qualidade) de abundância (quantidade)[45].

Considerando que o século XIX foi mais puritano, moralista e higienista em comparação à centúria anterior, podemos dizer que a Gula se estabeleceu não apenas como Pecado, mas também como um problema ético, ao mesmo tempo que é medicalizada como uma questão patológica. Nas pinturas de Gustav Klimt sobre os vícios e as virtudes em *O friso de Beethoven*, não deixa de haver uma condenação simbolista, psicológica e proto-expressionista da Gula como uma das fraquezas humanas, como degeneração. O corpo volumoso de uma mulher alegoriza a Gula[46].

47 Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/153510. Acesso em: 19 out. 2023.

Apesar do teor de refinamento e gourmetização que substituem a Gula na representação do comer, a obra *La gourmandise*, de James Ensor, de 1904, ainda mostra uma visão estigmatizada da alimentação como algo grotesco[47]. O século XX verá crescer o valor das práticas esportivas e do corpo delgado, assim, a Gula deixaria de ser um pecado de caráter espiritual para tornar-se compulsão e distúrbio alimentar, uma ofensa aos padrões de beleza e às academias de ginástica.

***Embora um novo sentido dado à culinária e ao comer tenha iniciado seu processo de modificação a partir das cortes do século XV, deslocando-se pouco a pouco de um conjunto de preceitos dietéticos e curativos em direção ao requinte, ao prazer e ao desfrute da boa mesa e dos alimentos, esse movimento só atingirá seu grau mais elevado no século XVIII.***

## Conclusão

Esboçamos, aqui, três possibilidades para relacionar arte e alimentação: a natureza-morta, o Paladar e a Gula. Outros caminhos seriam fundamentais, tais quais o modo como a arte denuncia a fome, fenômeno que corrói a história da humanidade e ainda hoje assola numerosas populações ao redor do planeta; ou como o próprio alimento, em sua materialidade comestível, foi transformado em obra de arte. A tragédia coletiva da fome na arte nos levaria a *Os comedores de batata* (1885), de Van Gogh, ou à série *Retirantes* (1944), de Portinari[48]. O alimento como arte nos conduziria, por outro lado, às esculturas de açúcar como arte efêmera nas festas dos séculos XVI e XVII[49]; ao cubismo culinário ou *gastroastronomismo* de Guillaume Apollinaire, de 1913; à *Cozinha futurista* de Marinetti; da *nouvelle cuisine* à *food art* contemporânea. Entretanto, deixemos esses assuntos para estudiosos e cozinheiros mais habilidosos.

48 Disponível em: https://masp.org.br/busca?search=retirantes. Acesso em: 19 out. 2023.
49 Grieco, 1992.

**Referências**


ACHCAR, Maria Cristina Loureiro. Mulheres artistas e natureza-morta: um convite aos cinco sentidos. *In*: BRANDÃO, Angela; GRILLO, José Geraldo Costa; FERNANDES, Cássio (org.). *A Tradição clássica e seu legado: permanências, transformações e recepções*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte – Universidade Federal de São Paulo, 2023. pp. 64-73.

ALLENDE, Isabel. *Afrodite: contos, receitas e outros afrodisíacos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

APOLLINAIRE, Guillaume. Le Cubisme Culinaire. *Fantasio*, n. 155, 1913.

AQUINO, Tomás de. *Suma teológica (1265-1273)*. Livros Católicos para Download, 2017. Disponível em: https://sumateologica.files.wordpress.com/2017/04/suma-teolc3b3gica.pdf. Acesso em: 18 out. 2023.

BLOOMFIELD, Morton Wilfred. *The Seven Deadly Sins: An Introduction to the History of a Religious Concept with Special Reference to Medieval English Literature*. East Lansing: Michigan State College Press, 1952.

BRANDÃO, Angela. O uso e o luxo: as artes decorativas num inventário do século XVIII. *In*: *Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

BRANDÃO, Angela. Do pecado da gula ao *douceur de vivre*: fontes escritas para uma natureza-morta. *In*: HOFFMANN, Ana Maria Pimenta; BRANDÃO, Angela; SCHIAPPACASSE, Fernando Guzmán; SOLAR, Macarena (org.). *História da arte: coleções, arquivos e narrativas*. Bragança Paulista: Urutau, 2015. pp. 415-429.

BRANDT, Sebastian. *The Ship of Fools*. Translated from the German by Edwin H. Zeydel. New York: Dover, 1962.

BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem (obra completa)*. Belo Horizonte: Capivara, 2010.

BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme. *A fisiologia do gosto*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BURCKHARDT, Jacob. L'Arte Culinaria dei tardi Greci (1876). *In*: BURCKHARDT, Jacob (ed.). *Arte e Storia: Lezioni 1844-87.* Torino: Bollati Boringhieri, 1990. pp. 175-188.

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi. *Cesto de frutas*. ca. 1595. Óleo sobre tela. Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Canestra_di_frutta_%28Caravaggio%29.jpg. Acesso em: 19 out. 2023.

CASSIANO, Giovanni. 5ª Conferenza. Conferenza Dell'Abate Serapione. Gli Otto Vizi Capitali. *In*: *Conferenze Spirituali.* Edizioni Paoline, 1965. Disponível em: http://ora-et-labora.net/cassianoconferenzecinque.html. Acesso em: 18 out. 2023.

DA COSTA, Nina Ricardo Dias. *O habitus em Erwin Panofsky: uma iconografia da última ceia*. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

DELON, Michel. *Le savoir-vivre libertin.* Paris : Hachette Littératures, 2000. (Pluriel).

FERRARI, Enrique. *Breve Historia de la Pintura Española*. Tomos I y II. Madrid: Akal, 1987.

FLANDRIN, Jean-Louis. Da dietética à gastronomia ou a liberação da gula. *In*: FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo (org.). *História da alimentação*. **São Paulo: Estação Liberdade, 2008.** pp. 667-688.

GREGORY, THE GREAT. *Morals on the Book of Job. Translated with Notes and Indices*. London: John Henry Parker; J. G. F.; J. Rivington, 1844. Disponível em: http://www.lectionarycentral.com/GregoryMoraliaIndex.html. Acesso em: 18 out. 2023.

GRIECO, Allen. *The Meal: Themes in Art*. London: Scala, 1992.

JENSEN, Robin. *Understanding Early Christian Art*. London: Taylor & Francis, 2013.

JÜTTE, Robert. *A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace*. Cambridge: Polity, 2005.

LEGRAND, Jacques. *Le livre de bonnes mœurs. Paris,* 1410.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: os gêneros pictóricos.* Tradução de Magnólia Costa (coord.). São Paulo: Editora 34, 2008. v. 10.

LLOMBART, Felipe Vicente Garín. *O melhor do Prado*. São Paulo: Ática, 2006.

MALLORY, Nina Ayala. *De El Greco a Murillo. La Pintura Española del Siglo de Oro (1556-1700).* Madrid: Alianza, 1991.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *A cozinha futurista*. São Paulo: Alameda, 2009.

MÉNDEZ, Sigmund. Del Barroco como el Ocaso de la Concepción Alegórica del Mundo. *Andamios*, v. 2, n. 4. pp. 147-180, 2006.

MONTET, Pierre. *O Egito no tempo de Ramsés*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

NORDENFALK, Carl. The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* v. 48, pp. 1-22, 1985. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/751209. Acesso em: 18 out. 2023.

QUELLIER, Florent. *Gula: história de um pecado capital*. São Paulo: Senac, 2011.

RIGOTTI, Francesca. *A filosofia na cozinha*. São Paulo: Ideias & Letras, 2016.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Milano: Neri Pozza, 2000.

SÁNCHEZ COTÁN, Juan. *Natureza-morta com caça, frutas e hortaliças*, 1602. Óleo sobre tela, 88,2 x 69 cm. Museu do Prado, Madri. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-de-caza-hortalizas-y-frutas/91dfc698-786f-4680-ad73-3841988e7f4d. Acesso em: 19 out. 2023.

SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas-mortas: a pintura de naturezas-mortas nos primórdios da Idade Moderna*. Lisboa: Taschen, 2009.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza, 1989.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel. *Os deuses gregos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

# *Música à mesa*

**Anna Maria Kieffer**



*Sumário*

**Resumo**
Este artigo, elaborado a convite da Casa Museu Ema Klabin, foi pensado como uma trilha sonora da exposição *Faca, colher e garfo,* composta principalmente a partir de exemplos musicais colhidos em textos e iconografia de diferentes épocas, nos quais a prática musical, com seus respectivos instrumentos, aparece acompanhando, e mesmo pontuando, banquetes e refeições festivas, desde a Antiga Grécia até o começo do século XX.

**Palavras-chave**

banquetes históricos

costumes cortesãos

instrumental

*Tafelmusik*

salões



**Anna Maria Kieffer** é cantora e pesquisadora e dedica-se à pesquisa e à divulgação da música histórica do Brasil e da música vocal contemporânea. Tem participado como curadora, criadora e intérprete de importantes festivais no Brasil e no exterior. É autora de trilhas sonoras para cinema e exposições. Tem realizado trabalhos com o Studio de Recherches et de Structurations Électroniques Auditives, em Bruxelas, e o Groupe de Recherches Musicales (GRM), em Paris. É membro da Electronic Music Foundation (EMF), em Nova Iorque. Tem 25 CDs, CDs-livros e DVDs gravados. Atualmente, desenvolve o projeto *Vozes de São Paulo*, série de eventos e palestras que abordam as matrizes formadoras da cidade em concertos apresentados nas igrejas históricas do Centro.

1 Homero, 2014.

2 Esse gênero de música pode ser ouvido na interpretação de Kostis Georgalis no link: https://www.youtube.com/watch?v=fKHGm2TF_Iw. Acesso em: 25 out. 2023.

Por ocasião da exposição *Faca, colher & garfo*, organizada pela Casa Museu Ema Klabin e inaugurada a 7 de maio de 2022, sob curadoria de Paulo de Freitas Costa fui convidada por Thiago Guarnieri e Cristina Costa para uma fala na qual a música pudesse ilustrar o tema da exposição.

Deixo aqui algumas das considerações feitas que reuni na ocasião com o título de *Música à mesa*, a começar pelo testemunho de Homero em sua *Odisseia*, na qual o poeta descreve o banquete oferecido por Menelau, rei de Esparta, para o casamento de um filho e de uma filha:

> [...] Assim, na alta e espaçosa sala
> Alegravam-se, sentados a uma lauta mesa
> Os amigos de Menelau e seus vizinhos,
> Enquanto um divino poeta cantava
> Acompanhado por argêntea cítara
> E dois bailarinos seguiam o canto
> Com ágeis e habilidosos saltos [...].[1]

Aqui, falamos da Guerra de Troia e da obra composta por esse poeta que teria vivido entre os séculos XIX e XVIII antes de Cristo.

A cítara a que Homero se refere é um instrumento da família da lira e, originalmente, era uma espécie de harpa de sete cordas, cuja caixa de ressonância era feita a partir de um casco de tartaruga. Posteriormente, a cítara teve sua caixa de ressonância construída em madeira, sendo que suas cordas eram dedilhadas ou tangidas com um plectro. Funcionou como instrumento solista ou para acompanhar o canto, cujo texto ditava o ritmo da dança, em notas breves ou longas, de acordo com as sílabas das palavras[2].



Citarista. Imagem retirada de antigo vaso grego.

Além da lira e da cítara, outros instrumentos eram utilizados pelos gregos, entre os quais o aulos, flauta dupla com palhetas como as utilizadas hoje no oboé e no clarinete; a flauta transversal; a flauta de pã, constituída por uma série de tubos de comprimentos diferentes amarrados uns aos outros; o salpinge, espécie de trompete; e vários instrumentos de percussão. Especial atenção merece o hidraulo, instrumento de teclado precursor do órgão moderno que empregava água sob pressão para produzir som pelo movimento do ar nos tubos.

A música grega[3] teve grande influência da Antiga Roma, e o hábito de fazer música à mesa durante ocasiões festivas foi incorporado integralmente pelos romanos, que já haviam herdado essa prática dos etruscos[4].



Aulos em cena de banquete. Cerâmica, ca. 450 a.C. Disponível na Wikiwand.



Pintura de banquete etrusco na Necrópole de Monterozzi, Tarquínia, Itália. Disponível em História das Artes.

3 Uma recriação desse gênero de música, interpretada por Petros Tambouris Ensemble, pode ser apreciada pelo *link*: https://www.youtube.com/watch?v=vljkBaq7_Xs&list=OLAK5uy_k9oJiRkU2Slym-7g2o_4todeArJpCDTtzg&index=3. Acesso em: 25 out. 2023.

4 Uma interpretação musical realizada pelo grupo Synaulia pode ser ouvida por aqui: https://www.youtube.com/watch?v=JB7o-zc5Z9nQ. Acesso em: 25 out. 2023.

Ao contrário dos gregos, que não costumavam incluir mulheres à mesa em seus banquetes, os romanos faziam questão de sua presença, sendo que algumas mulheres podiam até mesmo executar música na cítara ou na flauta.

Em determinado momento da festa, entrava uma ou mais bailarinas, e os músicos executavam a *Cordax*[5], dança de origem grega de caráter licencioso que assinalava o começo da orgia, da qual nem todos e nem todas participavam. Para finalizar, havia uma apresentação de flautistas, tocadores de lira, percussionistas e um tocador de órgão hidráulico acompanhando bailarinos, atores e acróbatas.

Petrônio, em seu *Satyricon*, descreve o *Banquete de Trimalquião*, obra satírica escrita no tempo de Nero na qual aparecem como personagens uma tocadora de flauta síria e tocadores de trompa.

5 Ressalta-se que a influência grega na música de Roma se manifestou quando a cultura grega já tinha se mesclado com culturas orientais, o que veio resultar na cultura helenística. Um exemplo de Cordax, pelo Ensemble Petros Tamburis, é uma recriação que leva em conta esses fatores e pode ser conferido através do link: https://www.youtube.com/watch?v=h5geaDCVAdg. Acesso em: 25 out. 2023.



Hidraulo e trompa representados em mosaico romano. Disponível em Orgelauskunft.de.

***A música grega teve grande influência da Antiga Roma, e o hábito de fazer música à mesa durante ocasiões festivas foi incorporado integralmente pelos romanos, que já haviam herdado essa prática dos etruscos.***

A cristianização do Antigo Império Romano – o contato da cultura clássica greco-romana com as culturas germânicas e com as culturas árabe-persas, na época que chamamos contemporaneamente de Antiguidade Tardia – vai apontar para um período inovador tanto no campo político como no religioso e no artístico.

A presença árabe na região que hoje compreende o Sul da Espanha e de Portugal, o Al-Andaluz, traz novos instrumentos a serem fabricados e tocados em festas, banquetes e jardins, a partir de poemas cantados e acompanhados por rabeca, alaúde árabe, tar, entre outros.

Al Mutamid, o grande poeta andaluz nascido em Silves, hoje Portugal, no século XI, foi famoso pelos seus banquetes nos jardins da Taifa de Sevilha, onde foi rei. Aqui é reproduzido um excerto de poema – traduzido por Adalberto Alves, que fala da sensação que era ouvir o alaúde tangido pela amada –, além de uma iluminura islâmico-ibérica do século XIII que bem poderia ilustrar uma festa na qual o alaúde acompanha o canto[6]:



Bayad toca o alaúde para a senhora, *Qissat Bayad wa Riyad.* Miniatura islâmico-ibérica do século XIII, Biblioteca Vaticana. Disponível em História Islâmica.

6 O alaudista Omar Metioui e o cantor Saad Tensamani nos dão uma amostra desse tipo de música, que pode ser ouvida pelo *link*: https://www.youtube.com/watch?v=LVdt-2vxZ4-E. Acesso em: 25 out. 2023.

7 Alves, 2004.

8 Dele podemos ouvir, no *link* que se segue, o lamento *Pos de chantar m'es pres talentz* – composto antes de sua partida para as cruzadas, pois ele pensava que, dessa forma, poderia compensar a vida dissoluta que levava: https://www.youtube.com/watch?v=HQPhh7O1h8Q. Acesso em: 25 out. 2023.

Ai quantas noites fiquei,
Lá no remanso do rio,
Nos jogos do amor
Com a da pulseira curva
Igual aos meandros da água
Enquanto o tempo passava...
E me servia de vinho:
O vinho do seu olhar
Às vezes o do seu copo
E outras vezes o da boca.

Tangia cordas de alaúde
E eis que eu estremecia
Como se estivesse ouvindo
Tendões de colos cortados.
Mas retirava o seu manto
Grácil detalhe mostrando:
Era ramo de salgueiro
Que abria o seu botão
Para ostentar a flor.[7]

A influência árabe se espalhou por toda a Espanha, Portugal e principalmente o Sul da França, dando origem à ação dos trovadores, entre os quais o primeiro foi Guilherme IX da Aquitânia[8], que escrevia em *langue d'oc* ou *occitano*, mas conhecia da mesma forma o árabe.



Pintura de Guilherme IX da Aquitânia (1071-1126). Disponível na Wikipedia.

Na Península Ibérica, o movimento trovadoresco teve seu ápice no reinado de Afonso X de Leão e Castela, ele mesmo um poeta importante que reuniu à sua volta poetas e músicos cristãos, árabes e judeus que compunham seus poemas em galego-português: as conhecidas cantigas de amor e de amigo, de escárnio e de maldizer[9].

Era comum essas cantigas serem apresentadas durante banquetes por trovadores, geralmente de origem nobre, e principalmente por segréis e jograis, estes últimos acompanhados por mais músicos, acrobatas, dançarinas e musicistas, que eram chamadas de soldadeiras, pois recebiam soldo para se apresentarem. A mais famosa delas foi Maria Peres Balteira, de origem fidalga, mas que escolheu viver livremente como soldadeira, tendo sido cantada por muitos trovadores, inclusive pelo próprio Afonso X, o sábio.

Durante o Renascimento, principalmente na Itália, desenvolvem-se várias formas de música vocal e instrumental, como a *toccata*, as variações, as *canzoni per sonar*, a música de dança, em conjuntos que reuniam instrumentos de sopro, instrumentos da família das violas, como a *viola da braccio* e a *viola da gamba*, instrumentos da família do alaúde e instrumentos de tecla. Nascem os músicos de corte, pagos para compor e tocar música, como Domenico da Piacenza[10].



Trovador e soldadeira do século XIII.
Disponível em Steemit.

9 Aqui, uma cantiga de maldizer: *O que veer quiser* – texto de Joan Vasques de Talavera, música de Afonso X na interpretação de María Giménez, do Grupo Manseliña, acompanhada por fídula medieval e guitarra mourisca, que pode ser contemplada neste *link*: https://open.spotify.com/intl-pt/track/54A-zpJjRrzlOLBoF34wyaY. Acesso em: 25 out. 2023.

10 Da autoria de Domenico da Piacenza podemos apreciar a *Bassadanza reale*, executada, entre obras pictóricas, pela Accademia Musicale Arcadia, com direção de Roberto Fasciano, no *link* a seguir: https://www.youtube.com/watch?v=-8zZeSrMbLMU. Acesso em: 25 out. 2023.

11 Castiglione, 2020.

12 Aqui, a imagem de um tocador de alaúde, de Giovanni Cariani, que bem pode ilustrar uma das *frottolas* de Marchetto Cara, *Io non compro più speranza*, publicada por Petrucci, interpretada por Marco Beasley e o grupo Accordone e que pode ser ouvida no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=OFNQ-DIXf0MU. Acesso em: 25 out. 2023.

Importante foi a figura do tipógrafo e editor de música Ottaviano Petrucci para a difusão da música impressa, fazendo que as partituras chegassem a um maior número de pessoas. O diplomata e escritor Baldassare Castiglione, em *O livro do cortesão* (*Il Cortegiano*, na versão original), descreve a música e os compositores da corte de Urbino[11], para onde tinha sido convidado, em 1503, pelo duque Guidobaldo da Montefeltro e onde conheceu Pietro Bembo, Bernardo da Bibbiena, Ludovico di Canossa, os dois Fregoso e Giuliano de Medici, nobres e intelectuais que figuram em *Il Cortegiano*. Sentados à mesa, esses personagens discutem, entre outros temas, a importância da música na educação de um aristocrata e sua forma de interpretá-la.

Nasce o conceito de *sprezzatura*, que é a forma de realizar qualquer tipo de ação por mais complexa que seja, com simplicidade ou dando a impressão de pouca dificuldade. Em meio à conversa, como exemplo, aparece a interpretação de uma *frottola*, forma popular nas cortes do Norte da Itália, sendo seus principais compositores Bartolomeo Tromboncino e Marchetto Cara.



*O tocador de alaúde*, pintura de Giovanni Cariani.[12]

***A partir de meados do século XVI, na Europa, os banquetes e refeições nas cortes se tornam mais sofisticados, e a música que os acompanha – tanto vocal quanto instrumental –, mais rica tanto em sua composição como em número de executantes.***

A partir de meados do século XVI, na Europa, os banquetes e refeições nas cortes se tornam mais sofisticados, e a música que os acompanha – tanto vocal quanto instrumental –, mais rica tanto em sua composição como em número de executantes. É a chamada *Tafelmusik*, nas regiões de língua alemã, ou *musique de table*, em francês, composta para animar banquetes e festas.

Era geralmente mais leve do que a música criada para outras circunstâncias e, em muitos casos, servia para anunciar as diferentes fases de um banquete, a começar por um conjunto de trompetes e tímpanos que indicava que o banquete estava servido, mas que podia repetir sua intervenção à chegada de cada prato[13], como podemos observar na tela que retrata o banquete por ocasião do casamento de Alessandro Farnese, duque de Parma, e Maria, princesa de Portugal, em 1565.

Mas o exemplo mais conhecido de *Tafelmusik* é o de Georg Philipp Telemann, compositor alemão contemporâneo e amigo de Haendel e Bach, que escreveu uma grande quantidade desse gênero de música, de muito sucesso na época. Na *Ouverture e Suite em Ré Maior* para trompete, oboé, cordas e contínuo, de sua série *Musique de Table* (título original), de 1733, ele retoma, na abertura, as sonoridades dos trompetes que, tempos antes, anunciavam o banquete[14].



Cena do banquete de casamento do duque de Parma e Maria, princesa de Portugal. Disponível em Google.com.

13 Durante o resto do banquete, eram executadas peças geralmente compostas à maneira de uma suíte de danças, como no *Banchetto Musicale*, de Johan Hermann Schein, composto em 1617 e do qual podemos ouvir a *Pavana*, pelo *link*: https://www.youtube.com/watch?v=vP9sVlm1Ti4. Acesso em: 25 out. 2023.

14 Podemos ouvi-la, interpretada pelo conjunto Musica Amphion, dirigida por Pieter-Jan Belder, neste *link*: https://www.youtube.com/watch?v=pLmhm6ptbug.

Nesse mesmo período, na França, Luís XIII e seu filho, Luís XIV, inundam Versailles de música para todas as ocasiões. Há uma capela real, uma orquestra de 24 violinos chamada La Grande Bande ou Les 24 Violons e uma menor, chamada Les Petits Violons ou La Petite Bande, destinada à música de câmara e que acompanhava o rei inclusive em suas viagens, em suas aulas de dança e às refeições.

Luís XIV era um aficionado por música e tocava vários instrumentos. Fazia parte desse arcabouço musical da corte ainda outro departamento, *L'écurie*, formada por cerca de 40 instrumentos de sopro e de percussão que faziam grande efeito ao anunciar a chegada do rei em alguma cidade, nas partidas de caça e outros eventos ao ar livre. Os três departamentos musicais reuniam cerca de 200 músicos entre instrumentistas e cantores.

Luís XIV costumava dar grandes banquetes acompanhados por um conjunto instrumental que reunia músicos dos três departamentos. A direção musical cabia ao compositor Jean-Baptiste Lully[15].

Após a morte de Luís XIV, os reis que se seguiram mantiveram o hábito de fazer música em Versailles, contudo sem a grandeza da época do Rei Sol.



Jean-Baptiste Lully entre músicos (segurando o violino). Pintura de François Puget, 1687. Disponível em Wikiwand.

15 Podemos ouvir um exemplo desse gênero de música através do *link*: https://www.youtube.com/watch?v=Axh_XoH8kMg. Acesso em: 25 out. 2023.

Com o século XIX e a ascensão da burguesia, o hábito de fazer música para acompanhar as refeições se tornou mais doméstico. Na Inglaterra, ecos da *Tafelmusik* se manifestaram nos grupos vocais masculinos, que se reuniam à volta da mesa para beber – tradição, na verdade, muito antiga, como a das *rounds* inglesas e das peças originárias também de hinários religiosos, como as coletadas e compostas pelo músico e organista inglês do século XIX William Henry Monk, cujas obras foram cantadas até meados do século XX, incluindo um hinário escocês e uma coleção de hinos para o Ano-Novo, com textos do poeta romântico inglês William Wordsworth. Esse gênero de música[16] (de texto sacro ou profano) era também apresentado nas chamadas *song and supper rooms*, salas de música e jantar exclusivas para homens na Inglaterra vitoriana, onde os clientes eram convidados a se apresentar. Mais para o fim do século XIX, essas casas foram se transformando em *music halls*.

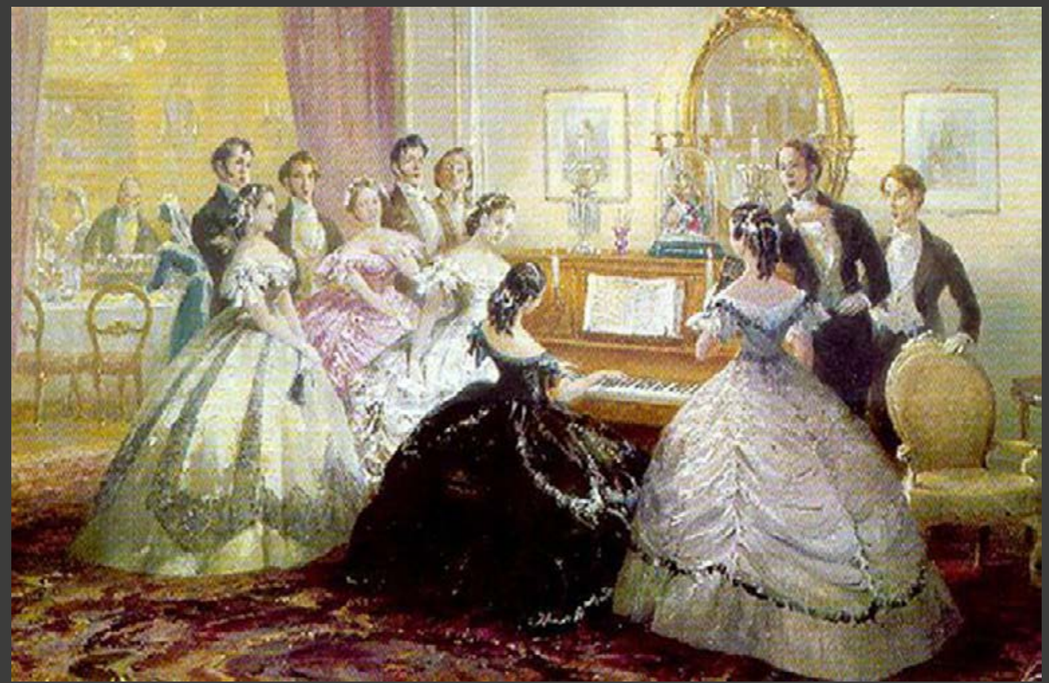
O hábito da prática musical em casa, nas classes mais favorecidas, espalhou-se por toda a Europa, sendo o piano o instrumento preferido, tanto solista quanto acompanhando voz ou outro instrumento[17].

Essas exibições domésticas aconteciam preferencialmente após o jantar, em saraus, mas também durante o *high time tea* – que era um *tea party* em maiores proporções do que nos chás quotidianos.

Nessas ocasiões, eram apresentadas peças musicais executadas pelos convidados, lembrando que o piano era tocado preferencialmente pelas senhoras, uma vez que instrumentos como flautas e violoncelos eram considerados inadequados – para dizer o mínimo –, inclusive pelo fato de os espartilhos possibilitarem uma posição mais reta da coluna, o que era considerado de bom tom.

Moças e rapazes se revezavam principalmente em canções; possuir um piano tornou-se sinal de *status* social; o hábito de tocar em quarteto como entretenimento de executantes e ouvintes após o jantar indicava um gosto mais intelectualizado. Um exemplo dessa atividade musical pode ser observado na tela de um pintor vitoriano não identificado, *The British Parlour* (*O salão britânico*), reproduzida a seguir:

Disponível em Gloogle.com.



16 Um exemplo muito preciso desse gênero de música pode ser apreciado no vídeo do *link* a seguir, no qual The King's Singers interpretam a peça de William Monk *Abide with me*: https://www.youtube.com/watch?v=gpLsLuuVmtk. Acesso em: 25 out. 2023.

17 Para ouvir um exemplo das canções nele executadas, neste *link* o barítono Benjamin Luxon, acompanhado ao piano por David Willison, interpreta *Now Sleeps the Crimson Petal*, do compositor inglês Roger Quilter sobre texto de Tennyson: https://www.youtube.com/watch?v=OOzfFxq6f1A&list=RDOOzfFxq6f1A&start_radio=1&rv=OOzfFxq6f1A&t=42. Acesso em: 25 out. 2023.



Interior do Pavilhão de Arte Moderna de D. Ollvia Guedes Penteado (1924, papel positivo, monocromia, preto e branco, 17,6 x 23,5 cm) autoria. Foto Studio Wiltschur e Zanella que pertence ao Acervo do Museu Lasar Segall – Ibram/Ministério da Cultura.

Piano Érard, na Casa Museu Ema Klabin.



No Brasil, os antigos saraus foram, à chegada do Modernismo, substituídos aos poucos por concertos particulares, acoplados a refeições. Em São Paulo, famosos foram os realizados pelo senador e poeta Freitas Valle, que recebia artistas, intelectuais e políticos em sua casa, a Villa Kyrial, frequentada pelos ícones da Semana de Arte Moderna de 1922, que se apresentavam em sua galeria depois de lautos almoços oferecidos no grande terraço de sua casa.

Do mesmo modo, Dona Olívia Guedes Penteado reunia poetas e músicos desse período em seu Salão Modernista, mandado construir especialmente para essa função e cujo teto foi pintado por Lasar Segall:

Já em meados do século XX, não podemos deixar de mencionar as reuniões musicais promovidas por Ema Klabin em sua casa, hoje transformada em museu, no qual um belíssimo exemplar de piano Érard, de 1912, testemunhou as atividades culturais por ela promovidas.

**Referências**


ALVES, Adalberto. *Al-Mu'Tamid: poeta do destino*. Lisboa: Assírio & Alvim, reimpressão 2004.

ANGLADE, Joseph. *Les troubadours.* Crissier: FB Editions, 2014.

AUBERT, Paule. La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et de Luynes, 1681-1758. Extraits recueillis par Norbert Dufourcq, 1970. *In*: *Dix-huitième Siècle*, n. 4. Paris: Editions Garnier Frères, 1972. pp. 448-449.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O livro do cortesão.* Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020.

HOMERO. *Odisseia.* Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

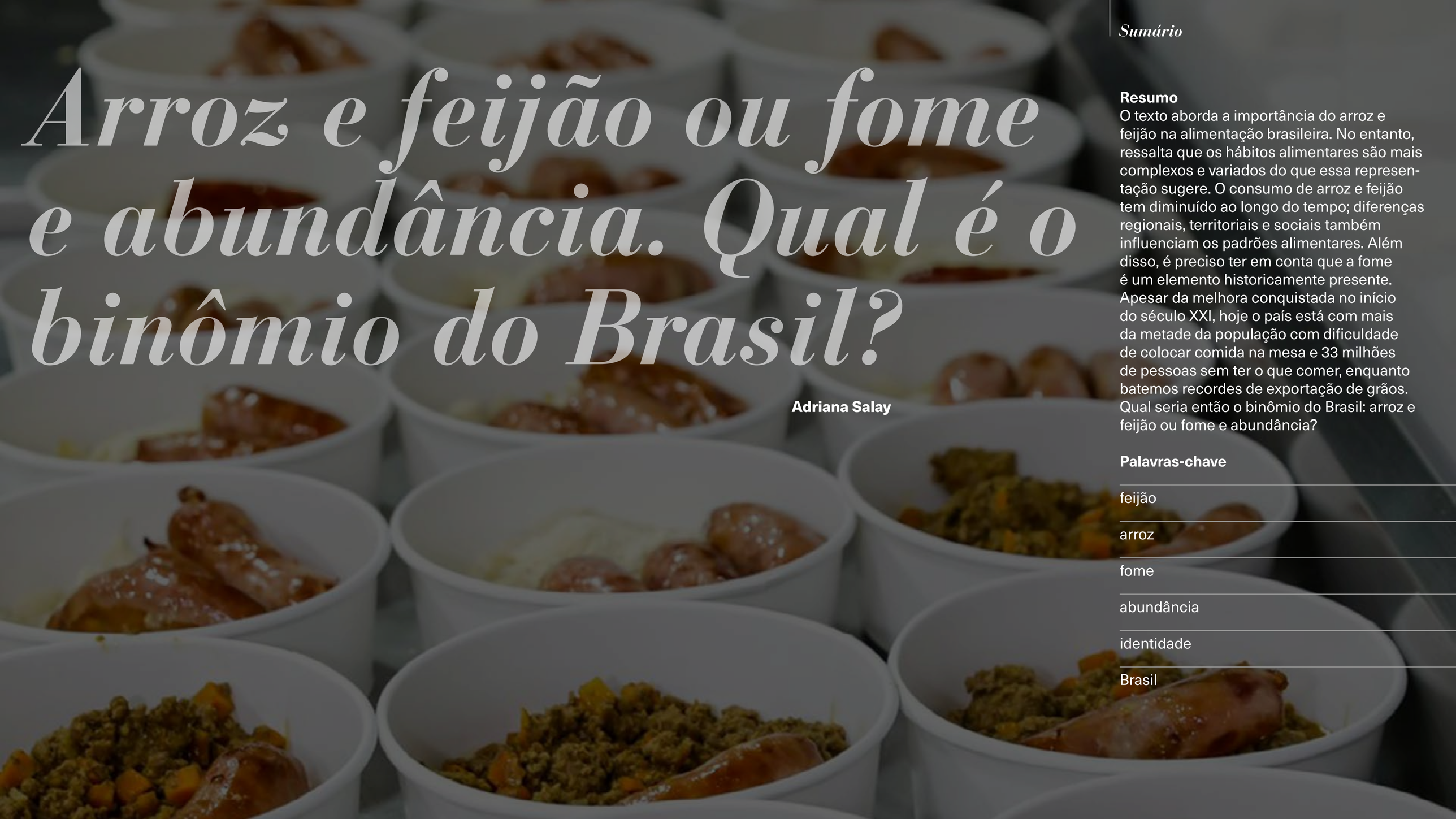
LOGAN, Thad. *The Victorian Parlour: A Cultural Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MARTINELLI, Maurizio; CASTRO, Emiliano Li; CARRESE, Marilena. *La musica in Etruria.* Tarquinia: Comune di Tarquinia, 2010.

MENDES, Michel. Os sentidos da música na Roma Antiga. Tese (Mestrado em Letras Clássicas) – IEL/Unicamp, Campinas: *Anais do Seta*, n. 3, 2009.

SALÕES musicais históricos. Apresentação de Anna Maria Kieffer. São Paulo: Rádio Cultura FM 103,3, 2012.

ZOHN, Steven D. Tellemann's Musique de Table and Tafelmusik Tradition*. Oxford Handbooks Online: Music: Scholarly Research Reviews*. *On-line* ed., Oxford Academic, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935321.013.120. Acesso em: 26 out. 2023.



# Arroz e feijão ou fome e abundância. Qual é o binômio do Brasil?

**Adriana Salay**

*Sumário*

**Resumo**
O texto aborda a importância do arroz e feijão na alimentação brasileira. No entanto, ressalta que os hábitos alimentares são mais complexos e variados do que essa representação sugere. O consumo de arroz e feijão tem diminuído ao longo do tempo; diferenças regionais, territoriais e sociais também influenciam os padrões alimentares. Além disso, é preciso ter em conta que a fome é um elemento historicamente presente. Apesar da melhora conquistada no início do século XXI, hoje o país está com mais da metade da população com dificuldade de colocar comida na mesa e 33 milhões de pessoas sem ter o que comer, enquanto batemos recordes de exportação de grãos. Qual seria então o binômio do Brasil: arroz e feijão ou fome e abundância?

**Palavras-chave**

feijão

arroz

fome

abundância

identidade

Brasil



**Adriana Salay** é historiadora e professora. É doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) com período sanduíche na Universidade da Califórnia Riverside e em estudos sobre hábitos alimentares e a fome no Brasil. Foi professora visitante da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na Faculdade de Engenharia de Alimentos, e comanda o projeto Quebrada Alimentada com o restaurante Mocotó, que promove assistência alimentar direta. É também coautora do livro *Fome e assistência alimentar na pandemia* (2022).

Arroz e feijão vêm com frequência nas respostas à pergunta: o que se come no Brasil? Comumente, esses dois ingredientes formam a base dos nossos pratos e de como falamos sobre a alimentação em nosso país, um binômio identitário. Tal recorte específico sobre os hábitos alimentares nacionais está nas letras do Chico Buarque, nos poemas de Ferreira Gullar e no cotidiano narrado por Carolina Maria de Jesus. É sinônimo de básico, aquilo que é feijão com arroz.

O nome "feijão" designa espécies diferentes de leguminosas, como as nativas do gênero *Phaseolus* – feijão-preto, feijão-branco ou feijão-rosinha – e também espécies introduzidas, como as *Vigna* – feijão-fradinho e feijão-verde –, de origem africana. Consumidos pelos povos originários, pelos africanos e pelos portugueses, os feijões desde muito cedo se constituíram como um alimento importante da dieta de nossas terras. Já o arroz mais consumido, o de origem asiática *Oryza sativa*, foi introduzido no século XVIII e popularizado no século XIX, mas as farinhas de mandioca e de milho ainda eram a base alimentar junto com o feijão em diferentes regiões do Brasil. O arroz foi ganhando espaço e, nas pesquisas feitas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), desde os anos 1970 era, com o feijão, um dos principais alimentos consumidos pela população.

A dupla feijão e arroz passou a ter no século XX um papel importante de nos dizer aquilo que somos através daquilo que comemos. A constituição da identidade, que passa pela alimentação, deve ser unificadora, buscando harmonizar as diferenças em vez de apagá-las. Nesse sentido, os alimentos, pratos ou processos destacados nesse discurso representam apenas uma parcela da alimentação nacional, sem capturar a complexidade total das práticas cotidianas das diversas culturas alimentares do território brasileiro. Tentar representar tudo por meio de uma forma tangível e legível é como transformar algo inacessível em algo concreto, construindo uma figura geométrica. No entanto, essa figura geométrica será insuficiente para que possamos entender tal diversidade. Ao adotar essa abordagem, estamos focando mais nas linhas gerais e menos nos detalhes e cumprindo um papel na construção da ideia de unidade nacional. Feijão e arroz se estabeleceram como esses elementos agregadores de um Brasil.

Porém, ao nos determos no consumo efetivo da população, veremos que os hábitos alimentares são mais complexos, diversos e flutuantes do que o discurso construído sobre ele. O primeiro elemento a ser considerado é que o consumo, assim como a cultura e a própria sociedade, está em movimento e não é estático. Como nos alimentamos vai depender da organização e da orientação social, dos acessos e da disponibilidade alimentar. O tempo e as transformações do modo de vida são elementos essenciais para entendermos o comportamento alimentar da população. Por exemplo, nos últimos 50 anos, o consumo de arroz e feijão caiu mais de 50%, assim como as variedades de feijão consumidas. Enquanto uma pesquisa na década de 1970 feita pelo IBGE citou 395 nomes de feijões utilizados no Brasil, a mesma catalogação ocorrida na Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF) em 2008 e 2009 identificou 152 tipos de feijão[1]. Na contramão, tivemos, por exemplo, um aumento expressivo de alimentos ultraprocessados. Entre 2002 e 2018 houve um aumento de 55,9%[2].

1 Leme, 2015.
2 Ribeiro Junior *et al.*, 2021, p. 28.

3 Ribeiro Junior *et al.*, 2021, p. 30.
4 IBGE, 2020.
5 Girão, 1953, p. 189.

Outras diferenças precisam ser consideradas: regionais, como o consumo de pescados e de farinha de mandioca no Norte do Brasil em relação a outras regiões; territoriais, a exemplo do consumo de alimentos ultraprocessados, que difere sensivelmente no meio rural e no urbano; e de classes sociais, com diferenças significativas, entre outros, no consumo de frutas, refrigerantes e laticínios[3]. Isso quer dizer que comemos também e cada vez menos arroz e feijão. Mas comemos pão francês, açúcar e café, muito café. Este, o alimento mais homogêneo do país, presente na mesa dos ricos e dos pobres, de Norte a Sul do Brasil e consumido por 78% da população brasileira[4].

Ainda é preciso ter em conta que, em um dos países mais desiguais do mundo, tem aqueles que comem e aqueles que não comem. A fome, sintoma das nossas desigualdades estruturalmente constituídas, como de raça, gênero e classe social, é um elemento marcante e historicamente presente nas casas brasileiras. Podem ser as grandes crises de fome, como a ocorrida em 1877-1879 e conhecida como a Grande Seca, que, estima-se, matou metade da população da região afetada, todo o rebanho bovino e a produção de algodão[5]. Esses eventos de fome, tidos como momentâneos e ausentes de história, geralmente causam comoção por causa da sua intensidade e dos relatos que são trazidos à imprensa do sofrimento da população.

***Mas também é preciso considerar a fome crônica e cotidiana que afeta diariamente a população sem acesso seguro ao alimento, aquela que não mata necessariamente por inanição, mas lentamente por doenças associadas e a lembrança diária da falta de acesso, da vida insegura.***



Mas também é preciso considerar a fome crônica e cotidiana que afeta diariamente a população sem acesso seguro ao alimento, aquela que não mata necessariamente por inanição, mas lentamente por doenças associadas e a lembrança diária da falta de acesso, da vida insegura. Essa fome começou a ser sistematicamente mapeada no país nos anos 1930 por pesquisas como a de Josué de Castro, intelectual pernambucano que foi um dos maiores nomes na luta contra a fome que já tivemos. Em 1935 ele publicou a pesquisa *As condições de vida das classes operárias no Recife*, na qual analisou o salário e o gasto com alimentação e o que as famílias operárias da periferia do Recife comiam. A conclusão apontou que o salário médio era de 3$700, enquanto as despesas médias giravam em torno de 3$866, ou seja, as famílias gastavam mais do que ganhavam. Desse montante, 71,6% voltava-se para a alimentação. O que essas famílias comiam? Todas consumiam feijão, farinha, charque, café e açúcar, muitas também pão – tudo em pouca quantidade, com exceção da farinha de mandioca, cujo consumo costumava ser de 1,5 kg por dia. A ingestão de frutas, legumes e verduras era rara. A média de calorias consumidas era de 1.645, quando o indicado variava de 3.000 a 4.000 calorias diárias[6]. Não havia uma crise em curso na periferia do Recife no momento em que os dados da pesquisa de Josué de Castro foram colhidos. Essa fome endêmica, nos termos dele, era fruto do lugar que essas pessoas ocupavam na sociedade e que não permitia acesso seguro ao alimento.

6 Castro, 1968, pp. 77-87.

A primeira pesquisa estatística robusta de abrangência nacional sobre os hábitos alimentares no Brasil foi feita pelo IBGE. O Estudo Nacional de Despesa Familiar (ENDEF), que teve seu trabalho de campo entre 1974 e 1975, mostrou como estava a alimentação do povo brasileiro. Esse inquérito é um dos mais profundos feitos até hoje no Brasil sobre o assunto. Isso porque os pesquisadores ficaram sete dias acompanhando as famílias, pesando toda a alimentação, inclusive as sobras, e medindo a ingestão. Além dos dados quantitativos, foi feita uma parte qualitativa e, por isso, temos um retrato importante sobre o que o Brasil comia e não comia nessa época. Os resultados revelaram que 62,7% da população tinha deficiência calórica, assim como, e não por coincidência, 62,4% das famílias ganhavam até dois salários mínimos[7].

Desse número, 40% vivia em penúria alimentar. Penúria alimentar, categoria que não tinha aparecido nos estudos de Josué de Castro, foi utilizada “quando a situação de disponibilidade de alimento para o grupo humano é insuficiente para atender suas necessidades [...] como condição permanente de vida do grupo ou durante tempo relativamente longo”[8]. Essa definição era empregada em campo a partir de alguns critérios: ter a palavra “fome” entre os registros; a situação indicar fome mesmo que a palavra não tenha sido pronunciada; ter registros dos efeitos clínicos da fome, como baixa estatura ou doenças ligadas à carência nutricional.

7 Leme, 2015.
8 IBGE, 1978, p. 27.

Além disso, havia os registros qualitativos feitos pelos pesquisadores. As cenas eram estarrecedoras. Boias-frias consumindo folhas do cafezal, famílias que ingeriam apenas casca de batata cozida, lixo, ratos, carvão, sabão, miolo de xaxim, lavagem de porco, minhocas, e crianças comendo as próprias fezes. Uma descrição, em particular, mostra-nos vivamente como estava o Brasil na década do milagre econômico[9]:

> Uma mulher, sentada no chão de terra batida e com um filho no colo respondia às perguntas do entrevistador. A criança de meses era semelhante às crianças famintas de Biafra que a mídia mostrava naquela época. No momento pensei, aqui é a África! Não se via um bebê. Via-se apenas ossos, uma boca aberta chorando faminta e a mão da mãe, com aspecto de quem estava com peso abaixo da escala de subnutrição, segurando uma tigela pequena de esmalte danificado onde restava nas beiradas a sobra de uma papa de farinha de mandioca sem leite, que fora consumida pela manhã. Nessas sobras ela havia acrescentado água, para render, e com o dedo raspava essa cola e empurrava na boca do bebê em prantos. Em dado momento, o entrevistador perguntou se ela tinha o registro de nascimento do menino. Curiosamente, ela o havia registrado, o que não é comum em famílias abaixo da linha de pobreza. Ao se levantar para pegar o documento me ofereci para segurar o bebê. Quando o peguei, ele parou de chorar. Senti um alívio ao pensar que havia conseguido aquietá-lo. Quando ela entregou o documento solicitado, fiz menção de devolver a criança. Percebi que o menino havia parado de respirar. Corremos ao posto de saúde, eu com ele nos braços, pois a mãe nem tinha forças para correr. Ao ser examinado, o médico comunicou: morreu de inanição.

A divulgação desses dados foi impedida pela ditadura militar em curso[10]. Com a redemocratização e a Constituição Cidadã de 1988, a cobrança pelos direitos essenciais da população ganhou força e o tema da fome tornou-se central, como nas ações de Betinho, que criou a Ação Cidadania contra a Fome, a Miséria e pela Vida nos anos 1990. Mas foi nos anos 2000 que surgiram dois elementos essenciais para entender o estado da fome atual no Brasil. O primeiro foi a Escala Brasileira de Insegurança Alimentar, a Ebia, que nos fornece um método contínuo desde 2004 e nos permite visualizar avanços e recuos no combate à fome. O segundo foi a criação do Programa Fome Zero, em 2003. Apesar de não ter sido a primeira ação governamental de combate à fome, esse conjunto de políticas emergenciais e estruturantes teve um papel importante na redução do número de pessoas em situação de fome no país.

9 IBGE, 1976, p. 40.

10 Minayo, 2020, pp. 919-932.

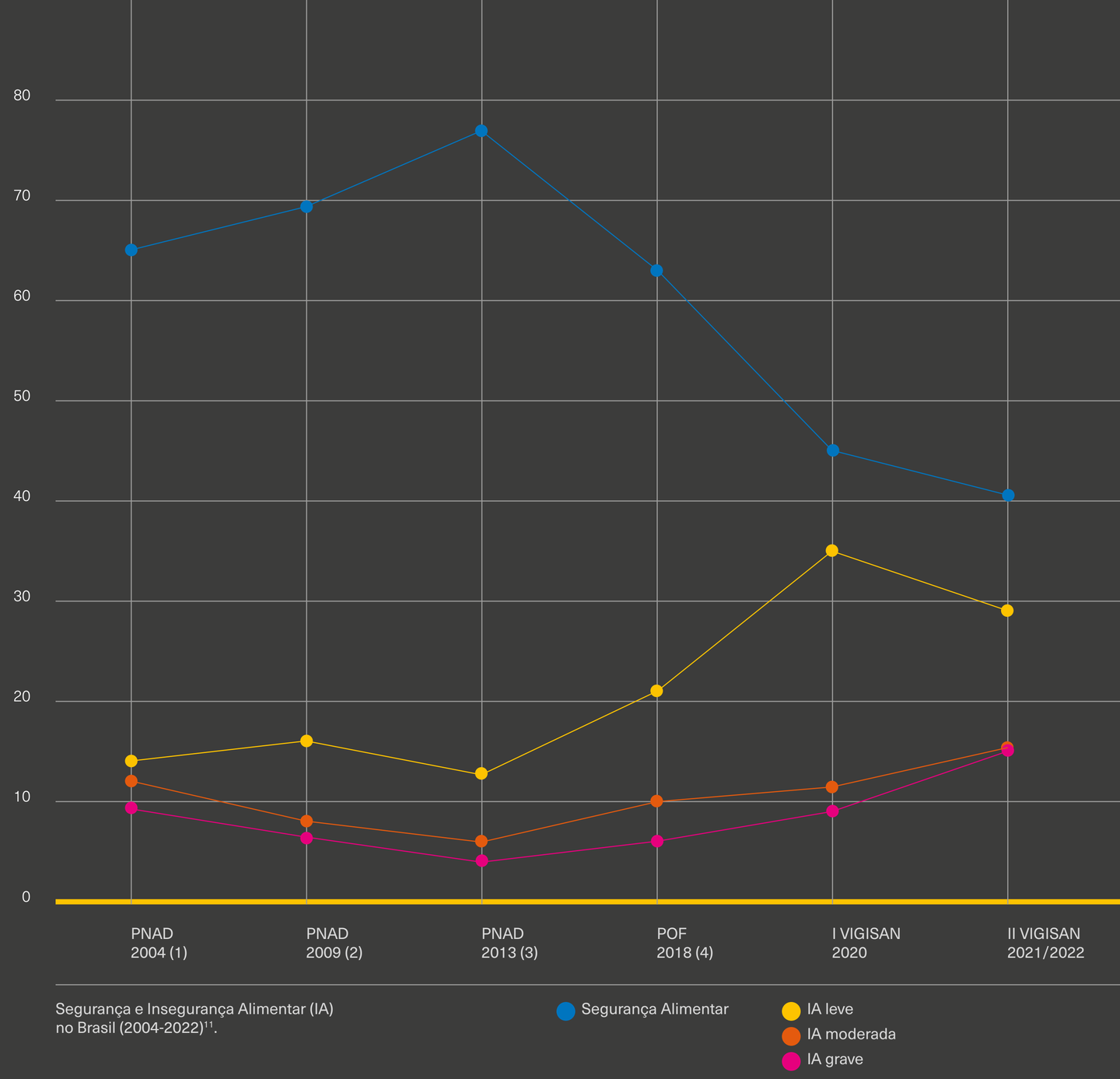
11 Rede..., 2022, p. 72.

Atualmente temos seis pesquisas entre 2004 e 2022 sobre a condição de segurança e insegurança alimentar no Brasil. Como podemos observar no gráfico, até 2013 obtivemos avanços significativos na redução de pessoas em situação de insegurança alimentar e fome, que hoje é apenas considerada enquanto insegurança alimentar grave.

Em 2014 tivemos um marco importante nesse processo, a saída do Mapa da Fome organizado pela Organização das Nações Unidas (ONU). O mapa considerava países com mais de 5% da população em situação de fome, e nós havíamos saído dessa marca. O Brasil saiu do Mapa da Fome, mas a fome não saiu do Brasil, pois os 4,2% da população em fome naquele momento significavam quase a população de Portugal.

Nesse cenário, tínhamos um longo caminho a percorrer, mas conhecíamos a direção. Porém, com a crise de 2016, o aumento do desemprego, a diminuição do poder de compra da população e de políticas públicas de combate à fome com a implantação de medidas como o teto de gastos, a fome voltou a aumentar no país ainda antes da pandemia, como mostram os dados da POF de 2018 expostos no gráfico.

A pandemia provocada pela Covid-19 em 2020 foi um evento catalisador dessa fome estrutural que já apresentava crescimento antes desse período. Com a escassez de medidas necessárias para a contenção do vírus e a insuficiência do governo em agir, os números da fome aumentaram consideravelmente, e




Segurança e Insegurança Alimentar (IA) no Brasil (2004-2022)[11].

hoje podemos falar em mais da metade do país com dificuldades para colocar comida na mesa e 15,5% da população em situação de fome, ou seja, 33 milhões de pessoas.

Apesar disso, a abundância também se configura como um elemento da constituição de quem somos. Não apenas pela opulência das casas abastadas, mas também por sermos um grande produtor de alimentos e *commodities* que anualmente bate recordes de safra e exportação de grãos, como soja e milho[12]. A aparente contradição do país onde o que se planta tudo dá é, na verdade, um sintoma de uma das maiores desigualdades sociais do mundo.

Em uma sociedade monetizada e mediada pelo mercado, como se constituiu a brasileira, o acesso ao alimento depende também da renda das famílias, e não apenas da disponibilidade de alimentos produzidos. Por isso os portos podem estar cheios de grãos para exportação, enquanto as casas pobres estão com suas despensas vazias.

Podemos assumir, portanto, que temos outro binômio brasileiro: fome e abundância. Se feijão e arroz nos unem enquanto nação e diminuem as nossas diferenças regionais e sociais a partir de um discurso que homogeneíza nossos hábitos, fome e abundância escancaram nossos problemas estruturais e socialmente constituídos, como a desigualdade. Enquanto feijão e arroz nos remetem à tradição e à manutenção de modos de vida, fome e abundância nos fazem querer rever como construímos um país em que metade come e outra metade tem dificuldades para comer. A pergunta que nos fica é: o que elegeremos para nos definir?

12 Conab, 2023.

**Referências**


CASTRO, Josué de. As condições de vida das classes operárias no Nordeste. *In*: CASTRO, Josué de. *Documentário do Nordeste*. São Paulo: Brasiliense, 1968. pp. 75-91.

CONAB – Companhia Nacional de Abastecimento. Próximo a atingir um novo recorde, produção de grãos está estimada em 315,8 milhões de toneladas. *Conab*, 13 jun. 2023. Disponível em: https://www.conab.gov.br/ultimas-noticias/5030-proximo-a-atingir-um-novo-recorde-producao-de-graos-esta-estimada-em-315-8-milhoes-de-toneladas#:~:text=e%20Promo%C3%A7%C3%A3o%20Institucional-,Pr%C3%B3ximo%20a%20atingir%20um%20novo%20recorde%2C%20produ%C3%A7%C3%A3o%20de%20gr%C3%A3os%20est%-C3%A1,315%2C8%20milh%-C3%B5es%20de%20toneladas&text=Os%20produtores%20brasileiros%20dever%C3%A3o%20colher,safra%20de%20gr%C3%A3os%202022%2F2023. Acesso em: 11 out. 2023.

GIRÃO, Raimundo. *Pequena história do Ceará*. Fortaleza: A. Batista Fontenele, 1953.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Anexo ao Estudo das Informações Não Estruturadas (Eine) do Endef e sua integração com os dados quantificados*. Rio de Janeiro: IBGE, 1976.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Estudo das Informações Não Estruturadas (Eine) do Endef e sua integração com os dados quantificados*. v. 1. Rio de Janeiro: IBGE, 1978.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Pesquisa de orçamentos familiares 2017-2018: análise do consumo alimentar pessoal no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 2020.

LEME, Adriana Salay. *Feijão, dono das tradições: representação identitária e consumo efetivo no Brasil (1973-2009)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Origem inusitada da pesquisa qualitativa em ciências sociais no Brasil. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/j/hcsm/a/Q6g8szmmw9mTMwBPvBFJhVK/?lang=pt&format=pdf. Acesso em: 11 out. 2023.

REDE Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar – PENSSAN. *II Inquérito nacional sobre insegurança alimentar no contexto da pandemia da Covid-19 no Brasil* (II VIGISAN) [livro eletrônico]. São Paulo: Fundação Friedrich Ebert; Rede PENSSAN, 2022.

RIBEIRO JUNIOR, José Raimundo; SAMPAIO, Mateus de Almeida Prado; BANDONI, Daniel Henrique; CARLI, Luiza Lima Silva de. *Atlas das situações alimentares no Brasil*. Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2021.

# Patrícia Galvão (Pagu) e Antonieta Rivas Mercado: trajetórias e práticas políticas de duas mulheres inquietas

**Romilda Costa Motta**

**Resumo**
O presente texto apresenta um recorte biográfico de duas latino-americanas: a poeta modernista, jornalista e militante política brasileira Patrícia Galvão/Pagu (1910-1962) e a mecenas mexicana Antonieta Rivas Mercado (1900-1931). A análise contempla suas ações nos campos da cultura, já que estiveram envolvidas com as vanguardas estéticas de seus respectivos países, assim como as atuações no campo da política partidária. Considerando-as como representativas de mulheres que deixaram de enxergar a maternidade como experiência que as apaziguaria, segundo os discursos religiosos e médico-científicos, o artigo discute, também, as tensões e consequências advindas de suas escolhas em ultrapassar os limites impostos às mulheres para que se restringissem ao espaço da casa e aos papéis de mães e esposas.

**Palavras-chave**

Patrícia Galvão

Antonieta Rivas Mercado

cultura e política

México-Brasil

história das mulheres

maternidade



**Romilda Costa Motta** é doutora pela Universidade de São Paulo (USP). É autora de livros, artigos e capítulos de livros, dentre os quais destacam-se *José Vasconcelos: as memórias de um profeta rejeitado* (Alameda Editorial, 2015) e *Em busca de liberdade: práticas políticas e representações de si nos escritos autobiográficos de Patrícia Galvão (Pagu) e Antonieta Rivas Mercado* (Intermeios, 2021). Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila).

1 Schwartz, 2008, p. 37.
2 Pontes, 2008, p. 512.

Um(a) observador(a) desavisado(a) da biografia da jornalista, poeta modernista e militante política brasileira Patrícia Galvão (Pagu) e da mecenas mexicana Antonieta Rivas Mercado pode imaginar, precipitadamente, que poucas seriam as aproximações existentes entre essas duas latino-americanas. Entretanto, a análise de suas trajetórias e do diverso conjunto documental existente aponta para o fato de que, a despeito das incontestáveis diferenças no que tange a distâncias geográficas, origens sociais, perspectivas políticas ou estéticas, havia aspectos que as aproximavam. Um deles foi o fato de terem se envolvido com a atmosfera de "tempo novo" resultante dos "ventos de liberdade e opção"[1] que sopraram na América Latina nos decênios de 1920 e 1930 e que produziram, em diferentes sujeitos, anseios e expectativas de novas experiências e de transformações nos campos da política, das artes, das ideias e dos comportamentos.

Diante das possibilidades vislumbradas, Rivas Mercado e Galvão deixaram marcas como personagens profundamente inquietas e insubmissas, realizando modalidades de inserções em duas instâncias, a cultura e a política, campos nos quais mulheres eram apenas *toleradas* ou vistas, claramente, como *intrusas*[2].

O contexto das décadas de 1920 e 1930, no México e no Brasil, aponta para uma época de grandes ebulições políticas e culturais. Período de fundação do Partido Comunista, nos dois países – México, em 1919, e Brasil, em 1922 –, fato que alimentou expectativas de transformações por meio da política. O desejo de engajamento e mudanças, da parte de artistas e intelectuais, resultou na "fase

3 Schwartz, 2008.

mais combativa"[3] e uma das mais vibrantes das vanguardas estéticas latino-americanas. No Brasil, destaque para o Movimento Modernista, ao qual Patrícia se associou, na fase da "Terceira Dentição" da Antropofagia, quando as diferenças políticas e ideológicas entre os primeiros modernistas já se encontravam bastante demarcadas. No México, três correntes vanguardistas se destacaram: o Estridentismo, que das vanguardas estéticas guardou características mais acentuadas ao lançar manifestos e polêmicas; o Muralismo, corrente vanguardista que ultrapassou as fronteiras nacionais, nos anos 1930, com sua temática social e indigenista; e o Grupo de Ulises, com o qual Antonieta estabeleceu vínculos de identificação e atuação.

***Diante das possibilidades vislumbradas, Rivas Mercado e Galvão deixaram marcas como personagens profundamente inquietas e insubmissas, realizando modalidades de inserções em duas instâncias, a cultura e a política, campos nos quais mulheres eram apenas toleradas ou vistas, claramente, como intrusas.***

4 Monsivais, 1988, p. 1430.

Politicamente, a partir dos anos 1920, o México havia superado a fase armada da Revolução e buscava se apresentar, no campo da política externa, como um país que se “civilizava”. Os governos pós-revolucionários buscavam conciliar demandas históricas de diferentes grupos políticos que participaram daquele processo que marcou a história nacional mexicana. No início da segunda metade dos anos 1920, sob a égide do intelectual e político José Vasconcelos, a Secretaria de Educação Pública (SEP) levara à frente um projeto cultural de grandes dimensões que priorizava avançar em campanhas contra o analfabetismo, levar livros às populações historicamente marginalizadas e incluí-las no projeto de nação a partir de um discurso identitário que priorizava os indígenas como “o nacional”[4]. Naquele período, o Estado atuou como grande mecenas, promovendo nomes do Muralismo, que vivia sua fase inicial.

No Brasil, os acontecimentos políticos também trouxeram marcas de mudanças. A fundação do Partido Comunista, a chegada de Getúlio Vargas, em 1930, e todos os desdobramentos advindos desses fatos tornaram o ambiente agitado. Foi nesse contexto histórico efervescente que Pagu e Antonieta viveram e atuaram.

A seguir, apresentaremos uma síntese de suas trajetórias e práticas políticas. E, na sequência, breves considerações acerca dos desdobramentos de suas atuações e as tensões advindas das formas como enfrentaram o desejo de se envolverem em tais projetos e as dificuldades em conciliar atuação no espaço público e maternidade.

## Antonieta Rivas Mercado – “A grande mecenas das artes” na primeira metade do século XX



Antonieta em sua residência, na Rua Héroes, nº 45. ©Acervo Fundação Rivas Mercado.



Antonieta Rivas Mercado pela fotógrafa Tina Modotti.

5 No Brasil, o mecenato exercido por Olívia Guedes Penteado, nos anos posteriores aos acontecimentos ligados à Semana de Arte Moderna, fez com que recebesse o "título" – atribuído pela família a Oswald de Andrade – de "Nossa Senhora das Artes". Desde 1925, artistas e intelectuais, modernistas ou não, ofereciam-lhe fotos e livros e, nas dedicatórias, usando tal expressão. Sobre a atuação de D. Olívia Guedes Penteado, ver Mattar (2002, p. 34).

6 O general Porfírio Diaz governou o México entre 1876 e 1880 e entre 1884 e 1911.

7 Bradu, 1991, pp. 40-41.

Embora sua existência tenha sido breve, a marcante atuação de Antonieta Rivas Mercado (1900-1931) na segunda metade dos anos 1920 fez com que se inserisse na história da cultura mexicana como a "grande mecenas das artes" da primeira parte do século XX no México. Guardadas as especificidades de cada experiência, pode-se afirmar que o seu mecenato representou, para alguns artistas, intelectuais e projetos culturais mexicanos, algo próximo ao que foi desenvolvido por Olívia Guedes Penteado[5] com artistas modernistas no Brasil, ou Victória Ocampo, com o grupo de escritores em torno da revista *Sur*, na Argentina.

Antonieta nasceu em uma família abastada. Segunda de quatro filhos de Antonio Rivas Mercado e Matilde Haaf Castellanos. O pai foi o grande arquiteto do governo de Porfírio Díaz, que governou o México por mais de 30 anos[6]. Teve o privilégio de passar sua primeira temporada na Europa ainda na infância, entre abril de 1909 e fevereiro de 1910. A viagem à França se deu em virtude dos compromissos profissionais do arquiteto Rivas Mercado, ligados à produção das obras do monumento dos festejos do Centenário da Independência. Além da figura paterna, viajou em companhia da irmã mais velha, Alicia. Durante sua estada viveu inúmeros contatos de assimilação de uma nova cultura, o que marcaria definitivamente a sua personalidade: aprendeu o idioma francês, visitou museus, assistiu a apresentações teatrais, óperas, teve aulas de *ballet* clássico, conheceu artistas estrangeiros e mexicanos residentes em Paris e acompanhou o pai em jantares e tertúlias[7].



Antonieta, o pai, Antonio Rivas Mercado, e os irmãos (1922). Da esquerda para a direita: Antonieta, Amelia, Alicia e Mario. ©Acervo da Fundação Rivas Mercado.

Aos treze anos enfrentou as consequências da separação dos pais, decisão tomada por sua mãe, Matilde Castellanos. As duas filhas mais novas do casal e o caçula, Mário, ficaram sob os cuidados paternos, e Alicia, a primogênita da prole, acompanhou a mãe. Tal ação fez com que Antonieta assumisse responsabilidades precocemente: a administração da casa, dos empregados e o cuidado dos irmãos, Mário e Amelia. Antes de completar dezoito anos, casou-se com Albert Edward Blair, inglês naturalizado estadunidense, que havia apoiado Francisco I. Madero, um dos líderes da Revolução Mexicana, em sua fase inicial. O casamento logo entrou em crise, já que as expectativas de Blair relacionadas à companheira, nos papéis de esposa e mãe, não se coadunavam com as de Antonieta. Logo a união se tornou insuportável para ela, segundo o que ficou registrado em suas cartas e também nos contos com elementos autobiográficos que escreveu.

Em 1923, Antonio Rivas Mercado, um "porfirista" desencantado com os rumos que a Revolução assumia, convidou-a para que, junto com o filho, o acompanhasse para uma segunda temporada na Europa. A relação com o marido já se encaminhava para uma crise com conflitos irreconciliáveis. Com a anuência de Blair, Antonieta e a criança partiram, passando períodos na França, Itália, Suíça e Espanha. Nesse tempo, ela aprimorou idiomas, completou estudos sobre música e recebeu aulas de filosofia em Genebra. Na França, tomou contato com os "ares das vanguardas" que arrebatavam Paris: identificou-se e adotou a moda de Coco Chanel, acompanhou a Exposição de Artes Decorativas de 1925, assistiu às programações do teatro russo e prestigiou os movimentos teatrais de vanguarda que assombravam e irritavam Paris, coordenados por Jean Cocteau,

8 Bradu, 1991, pp. 40-41; Schneider, 1995.
9 Motta, 2016, pp. 171-206.
10 Alguns daqueles nomes, escritores, dramaturgos e poetas – André Gide, Paul Valéry, Max Jacob, Paul Morand, Carl Sandberg, Massimo Bontempelli, Benjamin Jainés, James Joyce, Max Scheler, Marcel Jouhandeau, John dos Passos – hoje são renomados, mas na época eram desconhecidos por boa parte dos mexicanos.

Claude Roger-Marx e Charles Dullin, assim como as formulações técnicas e estéticas presentes nas representações teatrais da *Vieux-Colombier,* de Jacques Copeau[8]. As experiências vividas foram fundamentais para marcar sua ação nos anos seguintes, após o retorno ao México, ocorrido em julho de 1926, devido à situação frágil em que se encontrava a saúde do pai, que já era muito idoso.

As inquietudes e desejos de colocar em prática planos em mente levaram Antonieta Rivas Mercado a buscar contato com nomes da cultura em seu país. Após seu retorno teve uma aproximação com o artista Manuel Rodríguez Lozano, que realizou a ponte com Xavier Villaurrutia (1903-1950) e demais membros do Grupo Ulises, uma das vertentes vanguardistas mexicanas. Dentro dos debates na época, envolvendo as disputas ideológicas do movimento dialético em torno do binômio nacional/cosmopolita, Ulises caracterizou-se por críticas políticas e estéticas ao Muralismo, posicionando-se contra o nacionalismo indigenista que caracterizava esse grupo e, em contrapartida, em favor do cosmopolitismo, fator irradiador de identidade e união com a mecenas[9].

Com Ulises envolveu-se em diversos projetos. Envidou esforços na promoção de artistas plásticos relacionados com o grupo, patrocinou a publicação da *Revista Ulises*, que, além de autores mexicanos, divulgava e promovia nomes da literatura europeia e norte-americana com os quais os membros do grupo compartilhavam afinidades literárias[10]. Também se aventuraram na experiência teatral. O que ficou conhecido mais tarde como “Teatro de Ulises” foi reputado como o primeiro “teatro de experimentação” da Cidade do México. Discordando da ênfase nacionalista e do que seria o “teatro mexicano”



Antonieta e membros do Teatro de Ulises. O filho, Donald Antonio, aparece ao fundo, de braços abertos.

explorado por setores do governo e por artistas, o grupo ligado a Antonieta Rivas Mercado propunha-se a apresentar ao público mexicano um repertório moderno, composto de obras estrangeiras recentes. O vínculo da mecenas com os membros de Ulises encerrou-se em 1929. Naquele ano Rivas Mercado aderiu a dois outros grandes desafios. O primeiro, em parceria com o maestro Carlos Chávez (1899-1978), trabalhando pela reestruturação da Orquestra Sinfônica do México (OSM) – mais tarde “Nacional”. Antonieta foi responsável pela organização do patronato. Sua capacidade administrativa e os contatos advindos da rede de sociabilidade construída conferiram-lhe possibilidades de acessar figuras do mundo da política e membros da elite econômica mexicana. Imbuiu-se das responsabilidades administrativas, permitindo que o maestro Carlos Chávez se dedicasse exclusivamente à parte musical no projeto. As portas da mansão dos Rivas Mercado foram abertas para receber nomes elencados por ela, com possibilidades reais de participar com recursos financeiros ou influência política para a concretização dos planos estabelecidos. Com o patronato organizado, logo após a concretização das primeiras audições da OSM, a inquieta Antonieta já estava engajada em outro projeto: a campanha do ex-ministro da Educação (1920-1924) do governo de Álvaro Obregón, o intelectual e político José Vasconcelos, com quem envolveu-se também emocionalmente. Sua participação ultrapassou a injeção de recursos financeiros. Escreveu discursos e orientou parte da campanha, que saiu malograda. Naquele momento o Partido Revolucionário Mexicano (PRM), liderado por Plutarco Elias Calles, já se configurava como uma máquina política na história mexicana que se manteria no poder até o ano de 1970.

Antes mesmo das eleições, em outubro de 1929, Antonieta partiu para Nova Iorque, onde ficaria até abril do ano seguinte. Tentava escapar do agitado e violento clima político, buscando realizar projetos como promotora cultural. Entretanto, um conjunto de adversidades limitou seus planos. Defrontou-se com a realidade do momento histórico no qual artistas muralistas – aos quais suas perspectivas estéticas e políticas se opunham – tinham a hegemonia no cenário artístico novaiorquino, especialmente Diego Rivera. Na promoção destes, habilidosas promotoras das artes[11] faziam o agenciamento, alcançando resultados expressivos. Em seguida, Antonieta adoeceu seriamente. Frustradas as expectativas de atuação como promotora de artistas mexicanos nos EUA, ciente da situação política em seu país de origem, que lhe era desfavorável, com a derrota de Vasconcelos, e ainda enfrentando questões de ordens pessoal e familiar, sua situação emocional fragilizou-se, produzindo um grave esgotamento e levando-a a ficar internada por mais de um mês na grande metrópole.

Na volta ao México deparou-se com outra derrota. Essa seria ainda mais arrebatadora. Após longas disputas judiciais com o ex-marido, na etapa final do processo perdeu para o pai de seu filho tudo que pleiteara nos tribunais: a guarda e a pensão, assim como um pedido de indenização pelos três anos passados na Europa, os quais foram custeados por Antonio Rivas Mercado. Em um ato de desespero, raptou o filho e fugiu para os Estados Unidos, fixando-se posteriormente no Sul da França. Após três meses enfrentando dificuldades financeiras para se manter ali – já que, numa tentativa para que ela voltasse ao convívio do marido, a família cortara o envio de dinheiro –, com a saúde emocional abalada e sentindo-se sem qualquer apoio e forças para prosseguir as lutas, suicidou-se com um tiro no peito, na Catedral de Notre-Dame, antes de completar 31 anos.

Durante décadas o seu nome ficou envolto em grande silêncio, tanto da parte da família, que enfrentou dificuldades para lidar com o desfecho de sua vida, quanto da parte daqueles que foram beneficiados pelos projetos aos quais ela se vinculou e apoiou. Somente a partir dos anos 1970 que cartas trocadas com diferentes interlocutores, o diário que escreveu nos três meses que antecederam sua morte, memórias e depoimentos de artistas e escritores favorecidos por seu mecenato começaram a vir à luz, recuperando seu protagonismo na história da cultura mexicana e, inclusive, propiciando o conhecimento de seus feitos por parte do filho, que se reconciliaria, tardiamente, com a imagem da mãe.



Antonieta Rivas Mercado e o intelectual, candidato à presidência, José Vasconcelos, em Los Angeles,1929. ©Acervo da Fundação Rivas Mercado.

11 Nas cartas trocadas com o artista Manuel Rodríguez Lozano, Antonieta cita as estadunidenses Anita Brenner, Alma Reed e Frances Flynn Paine.





Em pé: Pagu, Thiers Galvão de França, o pai, e Adélia, a mãe. Sentadas: Sydéria e Conceição, irmãs, e uma familiar. ©Acervo Lúcia Teixeira Furlani/Centro de Estudos Pagu Unisanta.

Pagu nos anos 1920. ©Acervo Lúcia Teixeira Furlani/Centro de Estudos Pagu Unisanta.

12 Título do artigo escrito pelo jornalista Geraldo Ferraz, companheiro de Pagu, publicado na *Tribuna de Santos* em 16 de dezembro de 1962, quatro dias após a morte de Patrícia Galvão.

13 Essa expressão foi utilizada por Carlos Drummond de Andrade, em um artigo publicado no *Correio da Manhã*, em 16 de janeiro de 1963, em forma de homenagem póstuma.

14 Furlani; Ferraz, 2010; Neves, 2005; Campos, 1982.

**Patrícia Galvão – "militante do ideal"**[12]

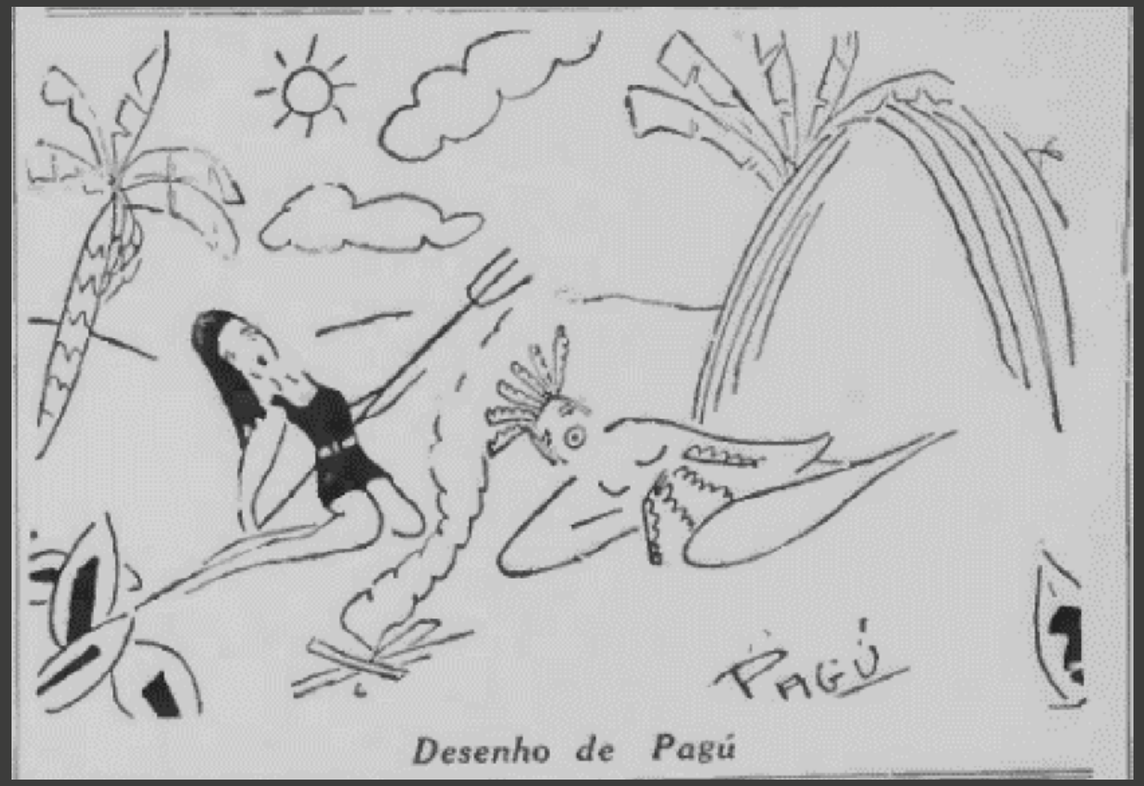
Diferentemente de Antonieta, Patrícia Rehder Galvão (1910-1962) teve suas origens em uma família de classe média baixa. Filha de um advogado com vida financeira instável e uma dona de casa, morou no Brás, bairro operário paulistano, até os 16 anos, e tal realidade marcaria sua vida política e sua escrita, nos anos seguintes.

Como era comum à realidade das moças com o seu padrão socioeconômico, Patrícia frequentou a Escola Normal. As fotos daquele período mostram uma jovem com visual extravagante e chamativo para os padrões da época – cabelos eriçados, batom vermelho e olhos delineados. Tais imagens e o comportamento livre e questionador da jovem Pagu contribuíram para moldar no imaginário popular a visão da *femme fattale*. Aliás, os termos "Musa Modernista"; "Musa-mártir Antropófaga" (Augusto de Campos) ou mesmo "Musa Trágica da Revolução" (Carlos Drummond de Andrade)[13], usados em produções culturais ou por nomes do campo da cultura – mesmo quando queriam chamar a atenção para suas realizações como promotora da literatura, do teatro ou tratar de seu ativismo político – corroboraram para cristalizar tal representação. Fato é que facetas de Patrícia Galvão ainda permanecem desconhecidas por um segmento representativo da sociedade[14].

*Seus textos propugnavam mudanças no lugar, nos papéis e nas normas sociais para mulheres, e ali ela afirmava a militante e revolucionária como o ideal da "nova mulher".*



Foto tomada por ocasião da exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro, em julho de 1929. Da esquerda para a direita, as mulheres: Patrícia Galvão, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Elsie Houston e Eugênia Moreyra; os homens: Benjamin Péret, Oswald de Andrade, Álvaro Moreyra e Maximilien Gauthier. ©Acervo Lúcia Teixeira Furlani/Centro de Estudos Pagu Unisanta.

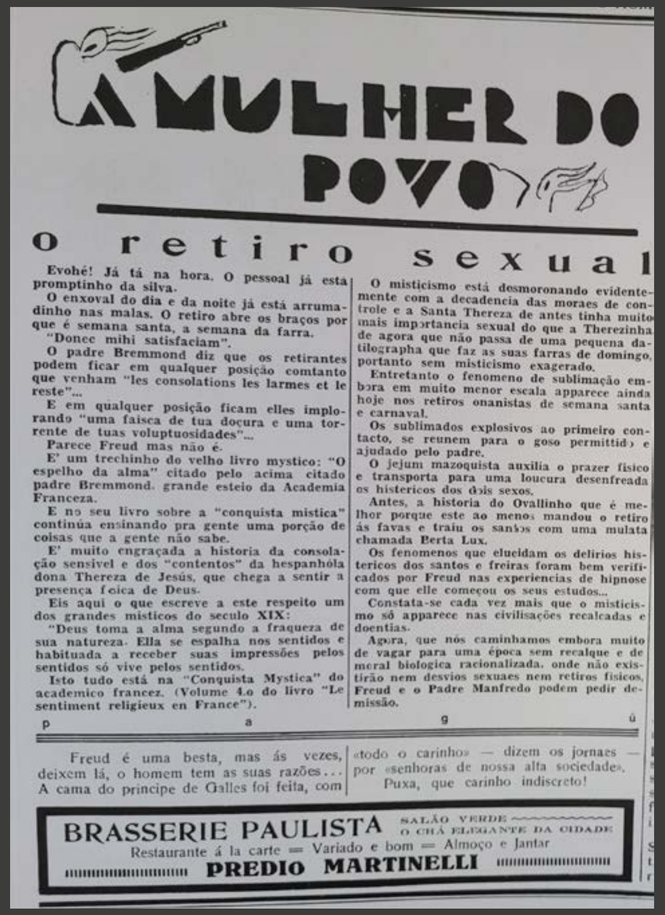



Recorte da *Revista de Antropofagia*. 2ª Dentição, número 2. Publicada, originalmente, no *Diário de S. Paulo*, em 24 de março de 1929. Reprodução feita a partir da publicação da Brasiliana Digital.

Sua chegada aos círculos modernistas ocorreu em 1928 e causou alvoroço. O poeta Raul Bopp teria sido o responsável pelo codinome "Pagu". O apelido ficou consolidado após o poema *Coco de Pagu* (1928), no qual Bopp colocava ênfase na sensualidade do corpo e do olhar da jovem Patrícia. Ela também foi retratada por Emiliano Di Cavalcanti (1929) e por Candido Portinari (1933). Mas, entre os modernistas, foi sobre Oswald de Andrade que exerceu maior fascínio, levando-o a romper com Tarsila do Amaral, com quem se relacionava à época. Disposição para questionamentos e polêmicas, expectativas e desejos de rupturas, aproximações com leituras e teorias marxistas, entre outras afinidades, uniram o casal afetiva e intelectualmente.

Por motivos diversos, Oswald e Patrícia se afastaram dos núcleos modernistas e por algum tempo compartilharam ideias, projetos, a vida e um filho. Rudá de Andrade, o primeiro filho de Pagu, nasceu em setembro de 1930. No ano seguinte ocorreu sua filiação ao Partido Comunista. Ainda com Oswald, Pagu foi a responsável pela seção *A Mulher do Povo* do jornal *O Homem do Povo*, que editaram juntos. Seus textos propugnavam mudanças no lugar, nos papéis e nas normas sociais para mulheres, e ali ela afirmava a militante e revolucionária como o ideal da "nova mulher". Polemizou, de forma irreverente e provocativa, com diferentes perfis, condenando comportamentos de grupos femininos – as jovens normalistas, as senhoras católicas, as feministas sufragistas lideradas por Bertha Lutz (rotuladas como "feministas burguesas") – e também com a anarquista Maria Lacerda de Moura.







Recortes do jornal *O Homem do Povo* –
Seção *A Mulher do Povo*.

15 Ferreira, 2002, p. 76.

Os anos de militância política no Partido Comunista começaram em Santos, quando sofreu a primeira de muitas prisões. Coincidiram com as fases de "bolchevização" e de "proletarização", no PC. A primeira ditava que militantes precisavam se comprometer a acatar, sem questionamentos, as diretrizes vindas dos Comitês Geral e Regional. A segunda exigia que todos(as) que não tivessem relações e/ou origem nas classes trabalhadoras deveriam se "proletarizar", e isso requeria a adoção de um aparato simbólico dos comunistas. Militantes tinham o compromisso de abrir mão de todos os hábitos que pudessem ser considerados "burgueses" – alimentos, vestuários –, bem como adotar jargões de militante e linguagem revolucionária[15].



Patrícia Galvão, acompanhada de dois policiais, na transferência da prisão para prestar depoimento, em Santos, 1931. Reprodução de imagem de internet.




Patrícia Galvão em foto para identificação na prisão, 1936. Prontuário (DEOPS) de Patrícia Galvão. APESP (Arquivo Público do Estado de São Paulo). ©Acervo Lúcia Teixeira Furlani/Centro de Estudos Pagu Unisanta.



Pagu em foto de identificação, por ocasião de uma das prisões, em Santos, 1931. ©Acervo Lúcia Teixeira Furlani/Centro de Estudos Pagu Unisanta.

16 Galvão, 2005, p. 75.
17 Galvão, 2005, p. 108.
18 Galvão, 2005, p. 126.

De posse de “convicções inexpugnáveis” e, segundo suas palavras, a “alegria da fé nova, a infinita alegria de combater até o aniquilamento pela causa dos trabalhadores, pelo bem geral da humanidade”[16], Patrícia acatou todas as ordens e tarefas vindas dos comitês, a começar pela ordem de deixar Oswald e ir para o Rio de Janeiro. Sabia e aceitou o fato de que aquilo representava, também, deixar Rudá. E o fez, assumindo que seu desejo de evasão e o projeto em prol de uma causa coletiva e da “vida política” eram maiores que a disposição de dedicação à vida pessoal, inclusive a vivência integral da maternidade.

No Rio de Janeiro foi proibida pelo PC de exercer qualquer atividade intelectual remunerada. Foi “lanterninha” em cinema, panfletou, trabalhou em fábricas, com esforços físicos que lhe causaram um “desvio de útero”. O salário recebido lhe permitia comer e viver de forma miserável, convivendo com mendigos e baratas. Adoeceu gravemente e foi “devolvida” à casa de Oswald. Sentindo-se humilhada e envergonhada, escreveu que o poeta e pai de seu filho foi de uma “delicadeza e discrição absolutas”[17], recebendo-a e permitindo que aproveitasse o tempo com Rudá. Nesse intervalo de recuperação da saúde, escreveu o “romance proletário” *Parque industrial.*

As relações de Pagu com o PC foram marcadas por tensões. O partido exigia obediência e discrição de seus membros. Seu fervor pela “causa” e suas inúmeras tentativas de ser considerada “militante sincera” fizeram com que acatasse todas as diretrizes recebidas. Sob a perspectiva de gênero, algumas das tarefas foram complexas. Foi incumbida pelo partido, algumas vezes, de obter informações de nomes da política. Isso exigia fazer o jogo da sedução. Dessa fase, escreveu ter se sentido usada pelo PC como uma “Mata Hari provinciana”[18].

Após várias prisões e ser alvo de notícias na imprensa que a colocavam como “comunista perigosa”, entre outros títulos pejorativos, o partido tomou iniciativas para se ver livre da presença “escandalosa” de Pagu. Somente em 1933 entregaram-lhe a tão almejada credencial, permitindo-lhe – desde que arcasse com as despesas – que realizasse o sonho acalentado pelos(as) militantes, que era o de viajar à URSS, a fim de conhecer de perto as realizações da Revolução Russa. Mais uma vez, despediu-se de Rudá, deixando-o com Oswald. Acreditava que se reuniriam em breve – o que não ocorreu. Pagu passou pelo Japão, Manchúria, Alemanha, Moscou, onde visitou, emocionada, o túmulo de Lênin. Escreveu que viu os campos de trabalho, a fome e a miséria, inclusive de crianças. Fixou-se na França, onde realizou estudos, conheceu nomes das vanguardas francesas e participou de movimentos de rua com a Frente Popular Antifascista, e onde foi ferida pela polícia e deportada para o Brasil, em dezembro de 1935.

Seu retorno coincidiu com perseguições impostas por Vargas a militantes de partidos de esquerda em função dos desdobramentos da Intentona Comunista, ocorrida em novembro de 1935. Em janeiro de 1936, retornou à militância nas ruas e à prisão. A violência e o tratamento degradante do sistema carcerário fizeram-na adoecer gravemente. Após reiteradas súplicas do advogado que a representava, foi transferida para um hospital, onde passou alguns meses. Mesmo sob constante vigilância, ela elaborou, com a irmã Sydéria, uma fuga. Foi pega pela polícia numa ação política de panfletagem e devolvida à prisão. Era 1937, tendo a contagem da pena reiniciada após o episódio da fuga. Naquele ano foi abandonada e expulsa do PC.

19 Numa entrevista concedida ao jornal *Folha de S.Paulo*, em 1978, Geraldo Ferraz, companheiro de Patrícia Galvão de 1940 até 1962, ano de sua morte, narrou que, ao sair da Casa de Detenção, Patrícia se encontrava muito doente e deprimida, pesando apenas 44 kg. Ver Furlani; Ferraz (2010, p. 192).

20 Um exemplo são as memórias de Leôncio Basbaum, uma das principais lideranças do PC nos anos 1930.

21 Furlani; Ferraz, 2010, p. 218.

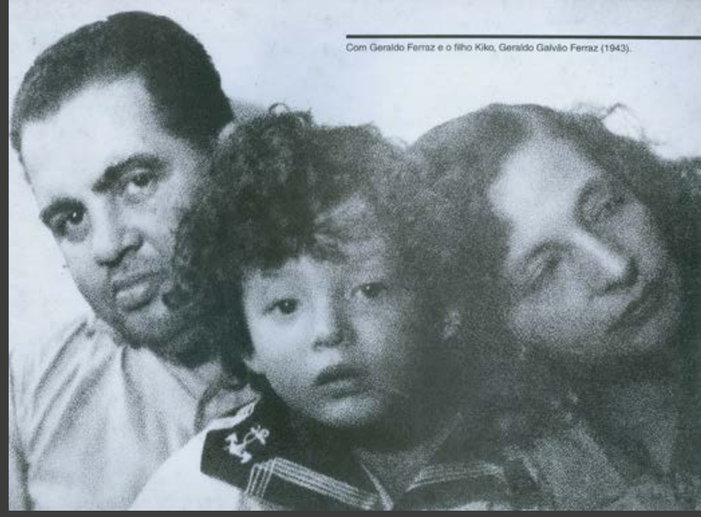
A vida pessoal de Patrícia Galvão perdeu espaço ao imbuir-se de espírito de sacrifício, como era comum aos(às) militantes daquele tempo histórico. Ela foi às últimas consequências naquilo que acreditou ser um projeto de luta coletiva que prometia a libertação dos(as) trabalhadores(as) explorados(as) pelo capitalismo. Saiu da prisão em julho de 1940, após quatro anos e meio de encarceramento, profundamente marcada física e emocionalmente[19]. Assumiu as consequências sociais e pessoais de suas decisões, mesmo que isso não a tenha livrado de mágoas contra o partido – como verificado em textos memorialísticos de outros militantes do PC, igualmente abandonados e expulsos das fileiras da militância política[20]. O rompimento se deu acompanhado de estigmas que a definiam como “seduzível”, “descontrolada”, “desagregadora”.

Quando saiu da Casa de Detenção, em 1940, onde cumpriu o último período dos anos de encarceramento, Patrícia passou a viver com o jornalista Geraldo Ferraz, com quem ficaria até a sua morte. Juntos, tiveram um filho, Geraldo Galvão Ferraz, o Kiko, nascido em 1941, e com quem Pagu experienciou outra forma de maternidade.

Em 1950 Patrícia Galvão tentou ingressar na política partidária, submetendo seu nome ao cargo de deputada estadual pelo Partido Socialista Brasileiro. Há registros de sua última prisão, naquele ano, nas proximidades do Pateo do Collegio, na capital paulista, quando escrevia, no chão, com tinta branca lavável, dizeres referentes à propaganda do PSB: “Contra os Imperialismos Russo e Americano”[21]. Até o ano de 1962 seguiu militando no jornalismo, em favor da cultura e, nos últimos anos de sua vida, em prol do teatro amador, em Santos.

**Pagu e Antonieta: tensões e dificuldades nas tentativas de conciliar projetos na vida pública e a(s) experiência(s) da maternidade**

Patrícia Galvão e Antonieta Rivas Mercado viveram um momento da história no qual promessas de mudanças e impulsos modernizadores projetaram esperanças em diversos sujeitos individuais e coletivos. Entretanto, o que se viu foi que as transformações não perpetraram homogeneamente, quando se considera recortes de raça, classe e gênero.




Patrícia Galvão, Geraldo Ferraz e Geraldo Galvão Ferraz (Kiko), 1942. ©Acervo Lúcia Teixeira Furlani/Centro de Estudos Pagu Unisanta.

Patrícia Galvão, Oswald de Andrade e Rudá Galvão, 1940. ©Acervo Lúcia Teixeira Furlani/Centro de Estudos Pagu Unisanta.

Antonieta Rivas Mercado e Donald Antonio (1928), por Tina Modotti.





Coincidiram no fato de serem mulheres que demonstraram o desejo irreprimível de não se satisfizerem em atuar como meras espectadoras das promessas de mudanças trazidas por aquele tempo histórico, e sim como partícipes. Ao se depararem com normas sociais e morais que insistiam em circunscrevê-las ao espaço do doméstico, limitando-as aos papéis de mãe, esposa e dona de casa, insubordinaram-se, envolvendo-se com energia e entusiasmo com o mundo da cultura e da política – não estritamente a política partidária. Enfrentaram e assumiram as pressões e os dilemas próprios de uma sociedade patriarcal rígida. No percurso das práticas e escolhas, enfrentaram tensões e constrangimentos derivados das relações de gênero da época e, como consequência, pagaram altos custos sociais e pessoais.

Por fim, resta salientar que vivenciaram tensões e dificuldades ao tentar conciliar maternidade e seus projetos. Ao discorrer sobre o tema, em sua "carta autobiográfica"[22], Pagu ousou assumir que o desejo de exercer a militância era algo tão forte que esperava, no "desvão da vida, a corrente que a puxasse novamente para a luta política", para suas "atividades revolucionárias", que eram sua "única certeza"[23]. Escreveu:

> Se o Partido precisasse de mim, deixaria de lado qualquer experiência, qualquer aspiração. Havia momentos em que me indignavam minhas tentativas de acomodação. A minha vida não estava ali em minha casa. Eu já não me pertencia. Deixaria ainda meu filho. Por que me prendia então a ele, se sabia que estava predestinada a deixá-lo? Sabia que, se o Partido me chamasse, eu iria. Não tinha nenhuma dúvida. E quando o Partido me chamou, eu fui.[24]

Antonieta não deixou registros tão explícitos, mas é sabido que, quando não pôde levar o filho junto, partiu mesmo assim para a realização de seus projetos culturais. Pagu e Antonieta mostram-se representativas de que, a despeito dos discursos religiosos e/ou médico-científicos que insistiam – e insistem – em afirmar que a maternidade é marca de completude para mulheres, isso não se confirma para todas. Demonstraram e ousaram, em distintos níveis e formas de expressar, que tal experiência não era o único ou maior projeto de sua vida, passando a disputar espaço com outros papéis e lugares que desejavam viver e incorporar como parte da vivência feminina.

22 O texto autobiográfico de Patrícia Galvão recebeu diferentes termos para defini-lo. Quando saiu publicado, seu segundo filho, Geraldo Galvão Ferraz, organizador da edição, optou por nomeá-lo "autobiografia precoce". Na apresentação do texto aos leitores, H. David Jackson, professor em Yale e estudioso das publicações de Pagu, tratou-o como "carta-depoimento" ou "carta autobiográfica". Pagu, por sua vez, em vários trechos do documento chamou-o de "relatório". Sua forma tem características de uma carta, já que foi destinada a Geraldo Ferraz, seu companheiro. Também apresenta duas marcações de datação, elemento fundamental de um diário – ambas referentes a novembro (1º e 12) de 1940, quando já se encontrava em liberdade.

23 Galvão, 2005, p. 114.

24 Galvão, 2005, p. 114.

**Referências**


BASBAUM, Leôncio. *Uma vida em seis tempos: uma visão da história política brasileira dos últimos quarenta anos*. São Paulo: Alfa Omega, 1976.

BRADU, Fabienne. *Antonieta (1900-1931).* México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FERREIRA, Jorge. *Prisioneiros do mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)*. Niterói: EdUFF/Mauad, 2002.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo Galvão (org.). *Viva Pagu. Fotobiografia de Patrícia Galvão*. Santos: Unisanta; São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. São Paulo: Agir, 2005.

MATTAR, Denise (org.). *No tempo dos modernistas: D. Olívia Guedes Penteado, a Senhora das Artes*. São Paulo: MAB/FAAP, 2002.

MONSIVAIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. *In*: COSÍO VILLEGAS, Daniel (org.) *Historia general de México*. Tomo II. 2. reimpresión. México: Harla/El Colégio de México, 1988. pp. 1375-1467.

MOTTA, Romilda Costa. Vanguardas estéticas mexicanas: embates e polêmicas envolvendo o binômio identidade e alteridade. *Projeto História*, São Paulo, n. 57, pp. 171-206, 2016. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/29547. Acesso em: 23 out. 2023.

NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do suplemento literário do 'Diário de S. Paulo', nos anos 1940.* São Paulo: Fapesp/Annablume, 2005.

PONTES, Heloísa. Crítica de cultura no feminino. *Mana*, v. 14, n. 2, pp. 511-541, 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/j/mana/a/GQSccbFbFsjGsWN-3NhLW6WN/?lang=pt. Acesso em: 23 out. 2023.

SCHNEIDER, Luis Mario. *Fragua y gesta del teatro experimental en México (Teatro de Ulises, Escolares del Teatro y Teatro de Orientación).* México: Ediciones del Equilibrista, 1995.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas.* 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008.

# Mulheres na Música em concertos na Casa Museu Ema Klabin

**Camila Fresca**



*Sumário*

**Resumo**
A partir da criação da série *Mulheres na Música*, com concertos realizados na Casa Museu Ema Klabin desde 2022, este artigo traz um breve histórico da atuação profissional feminina na música. Para isso, utiliza três referências teóricas: Virginia Woolf, Linda Nochlin e Carol Neuls-Bates. O objetivo é explicitar os obstáculos e as proibições a que as mulheres estiveram submetidas ao longo dos séculos e que acabaram por impedir o desenvolvimento de carreiras profissionais plenas, com consequências sentidas até os dias de hoje.

**Palavras-chave**

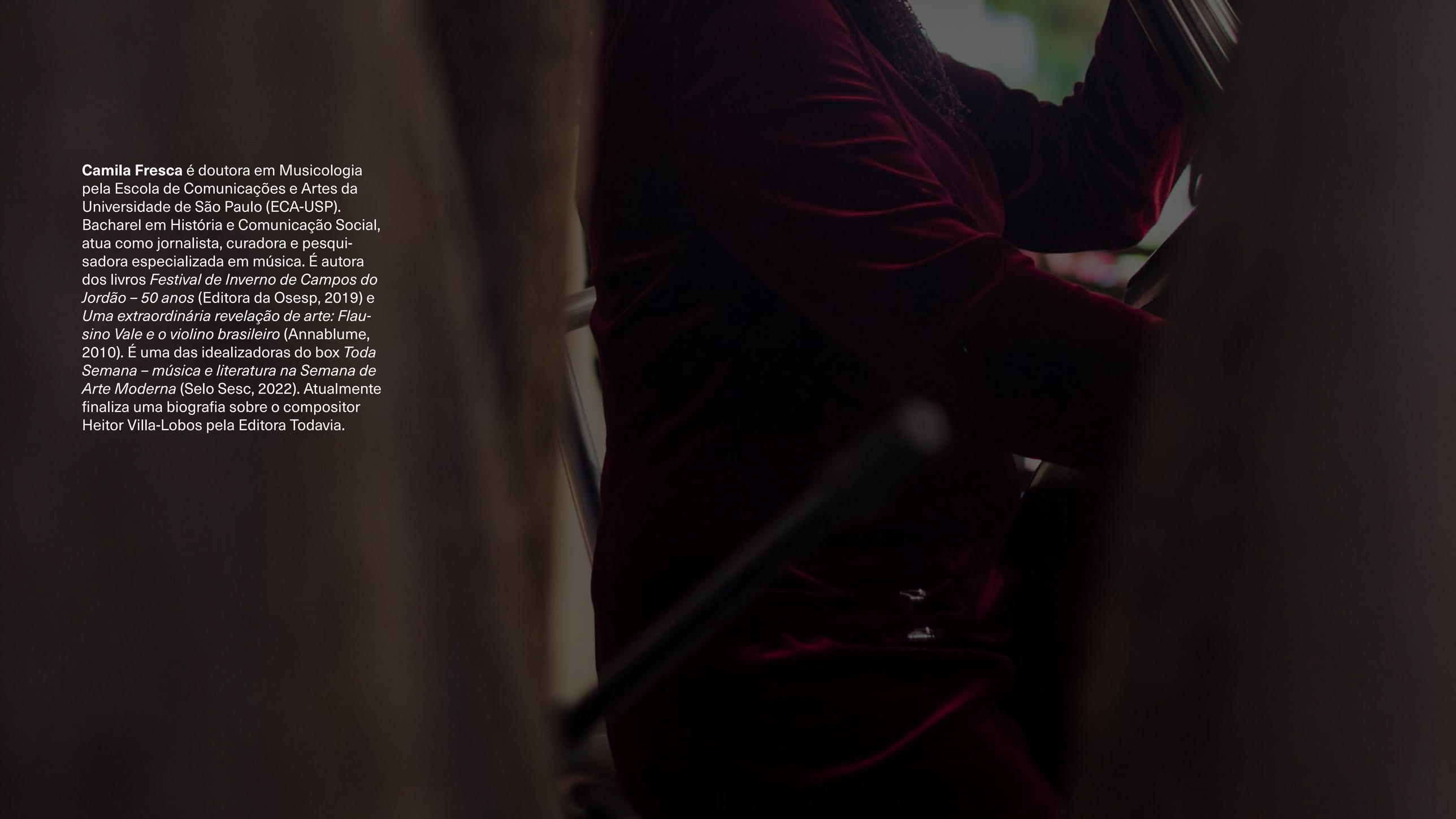
*Mulheres na Música*

Virginia Woolf

Linda Nochlin

Carol Neuls-Bates

**Camila Fresca** é doutora em Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel em História e Comunicação Social, atua como jornalista, curadora e pesquisadora especializada em música. É autora dos livros *Festival de Inverno de Campos do Jordão – 50 anos* (Editora da Osesp, 2019) e *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro* (Annablume, 2010). É uma das idealizadoras do box *Toda Semana – música e literatura na Semana de Arte Moderna* (Selo Sesc, 2022). Atualmente finaliza uma biografia sobre o compositor Heitor Villa-Lobos pela Editora Todavia.



1 Fresca, 2016.

Em janeiro de 2022, ainda em meio à pandemia que paralisou quase completamente as atividades artísticas, a pianista e produtora Lilian Barretto e a jornalista e pesquisadora Camila Fresca estrearam na Casa Museu Ema Klabin a série *Mulheres na Música*, com o objetivo de explorar a vasta e desconhecida atuação das mulheres na música de concerto, seja como instrumentistas, compositoras ou regentes.

Lilian Barretto começou a trabalhar com o tema das mulheres na música de concerto já em 1985, quando criou com a compositora Jocy de Oliveira a série de concertos *Mulheres na Música* no Auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde Lilian era a coordenadora de Música. A série apresentou várias primeiras audições no Brasil, inclusive os trios de Clara Schumann e Fanny Mendelssohn, além de estreias de obras de compositoras brasileiras.

Camila Fresca começou seu mergulho na problemática do fazer musical feminino a partir da feitura de uma resenha do livro *Clara Schumann: compositora X mulher de compositor*, de Eliana Monteiro da Silva, no ano de 2016[1]. O material levantado para dar subsídio ao texto acabou se revelando rico o suficiente para um curso, ministrado no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP. O interesse sempre grande do público gerou diversas outras edições desse curso, que foi sendo aprofundado e ampliado, e apresentado em locais diferentes, de forma presencial e *on-line*.



Muitas autoras trataram das dificuldades das mulheres em desenvolver uma carreira profissional nas artes. Mesmo quando se referem a escritoras ou artistas plásticas, é possível traçar um paralelo com cantoras, compositoras, instrumentistas ou regentes. Pela importância histórica e seu impacto na discussão sobre gênero nas artes, vale mencionar duas delas.

No ensaio ficcional *Um teto todo seu*, baseado em dois artigos lidos em conferências feitas em outubro de 1928, a escritora Virginia Woolf parte de um pedido feito a ela: falar sobre mulheres e ficção. Com base em uma solicitação genérica, a partir da qual ela poderia elaborar quaisquer abordagens que desejasse – "simplesmente algumas menções a Fanny Burney; outras sobre Jane Austen; um tributo às irmãs Brontë e um esboço de Haworth Parsonage sob a neve"[2] –, Woolf chega à conclusão de que, antes de tratar da produção feminina ou de uma produção que envolvesse as mulheres na literatura de alguma forma, ela tinha que abordar um obstáculo inevitável:

> Tudo o que eu poderia fazer seria dar-lhes minha opinião sob um ponto de vista mais singelo: uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; [...] vou fazer o possível para mostrar como formei essa opinião acerca do espaço próprio e do dinheiro. Vou revelar a vocês o mais completa e livremente que puder a linha de raciocínio que me levou a isso. Talvez se eu revelar as ideias, os preconceitos que se escondem atrás desse argumento, vocês vejam que têm alguma relação com mulheres e ficção.[3]

Partindo dessa tese, Virginia Woolf nos fornece dados históricos responsáveis por limitar as mulheres nas artes – incluindo o domínio absoluto dos homens sobre elas: quando um pai ou marido podiam, por exemplo, surrá-las caso elas não obedecessem; trata ainda dos limites para a educação formal feminina, das restrições para uma vida social plena e das obrigações domésticas, entre outros. Woolf chega a abordar artistas plásticas, mas, regra geral, concentra-se em seu meio, a literatura. Ela escreve num momento importante: 1928 é o ano em que as mulheres conquistam o direito pleno ao voto na Inglaterra. Pragmática, a autora afirma que, do ponto de vista imediato, ter uma renda seria mais importante do que votar para uma mulher que desejava ter uma carreira literária, já que a autonomia financeira é o que poderia lhe garantir se dedicar à literatura.

Um dos pontos mais interessantes de *Um teto todo seu* é quando Virginia Woolf propõe um exercício hipotético: o de imaginar que Shakespeare tivesse tido uma irmã tão genial quanto ele. O que teria acontecido a essa mulher? Para ela, os obstáculos colocados à sua frente teriam sido tamanhos que essa mulher sequer teria podido desenvolver sua obra, uma vez que

> [...] qualquer mulher que tenha nascido com um grande talento no século XVI certamente teria enlouquecido, atirado em si mesma ou terminado seus dias em um chalé nos arredores da vila, meio bruxa, meio feiticeira, temida e escarnecida. [...] Não é preciso ter grandes habilidades em psicologia para afirmar que qualquer garota muito talentosa

2 Woolf, 2014, p. 11.
3 Woolf, 2014, p. 12.

> que tenha tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão impedida e inibida por outras pessoas, tão torturada e feita em pedaços por seus próprios instintos contrários, que deve ter perdido a saúde e a sanidade, com certeza.[4]

Antes de discutir talento e capacidades individuais, Woolf está tratando, portanto, das estruturas que esmagariam um suposto "gênio" do sexo feminino nas artes.

Algumas décadas depois do ensaio de Virginia Woolf, um outro artigo, igualmente tratando do contexto que historicamente limitou a atuação profissional de mulheres, se tornaria uma referência. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* é um ensaio de 1971 da historiadora de arte norte-americana Linda Nochlin, considerado um texto pioneiro tanto para a história quanto para a teoria da arte feminista. Nochlin explora os obstáculos institucionais – em oposição aos individuais – que impediram as mulheres do Ocidente de ter sucesso nas artes. Para a pesquisadora, em vez de reforçar a reputação de artistas mulheres negligenciadas ou esquecidas, o historiador da arte feminista deveria separar, analisar e questionar as estruturas sociais e institucionais que sustentaram e que ainda sustentam a produção artística e o mundo da arte.

Assim, em vez de procurar respostas condescendentes ou exaltar exemplos de artistas mulheres que ainda não foram suficientemente reconhecidas, Linda Nochlin afirma categoricamente que nunca houve grandes mulheres artistas: "Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes, a Kooning ou Warhol". A explicação estaria, segundo ela, em fatores socioculturais:

> Mas na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desencorajadoras para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e sobretudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação – entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. O milagre é, de fato, dadas as esmagadoras chances contra mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em redutos de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes.[5]

É evidente que tais abordagens, ainda que tratem da trajetória feminina em outras artes, podem ser utilizadas para pensar as dificuldades que as mulheres musicistas enfrentaram ao longo dos tempos.

4 Woolf, 2014, p. 74.

5 Nochlin, 1971.

A musicóloga Carol Neuls-Bates dedicou sua carreira a investigar o tema das mulheres na música. Nascida em 1939 e membro de várias organizações voltadas ao tema, como National Organization of Women, Women in Development e National Women's Studies Association, ela lançou em 1982 a primeira versão do livro *Women in Music*. Trata-se de uma antologia sobre mulheres na música clássica ocidental, principalmente como compositoras e intérpretes, e em menor número, como patronas e educadoras.

Conforme nos explica Neuls-Bates[6], muito embora as mulheres sempre tenham feito música, elas têm encarado limitações e prescrições. Historicamente, as mulheres foram encorajadas a atuar na música como amadoras, não como profissionais. Há pouquíssimas fontes e documentos antigos a retratar a mulher musicista amadora. A maior parte da literatura disponível fala das profissionais ou aspirantes a profissionais, e portanto elas só começam a aparecer em maior número a partir do século XIX, justamente quando há um aumento da participação da mulher no campo musical, o que se tornou possível principalmente com o início do aprendizado em conservatórios. Carol Neuls-Bates afirma que, antes da ascensão dos conservatórios, as mulheres que atuaram profissionalmente na música provinham de um contexto limitado: a vida religiosa, a aristocracia e aquelas nascidas em famílias de músicos, que estimulavam os talentos de seus filhos, fossem estes homens ou mulheres.

Os impedimentos que se colocaram à prática musical feminina foram concretos e localizáveis no tempo. Carol Neuls-Bates identifica como "obstáculo inicial" a exclusão das mulheres como cantoras na igreja, a partir do século IV, atendendo ao que diz a primeira epístola de Paulo aos Coríntios: "*Mulier in ecclesia taceat*" ("A mulher deve guardar o silêncio na igreja")[7]. Nesse período, a mulher poderia fazer música apenas em conventos femininos em que não havia serviços religiosos abertos ao público, e estes estavam longe de ter o mesmo escopo de atividades musicais que uma igreja oferecia a um homem. Mas essa "brecha" para que as mulheres aprendessem e praticassem música profissionalmente foi o que permitiu o surgimento de Hildegard von Bingen (1098-1179), religiosa que dirigia um mosteiro feminino e que é hoje considerada a primeira mulher na história da música ocidental a ter um corpo de obras reconhecido, ainda no século XII.

No final da Renascença, quando as mulheres começam a se estabelecer como cantoras profissionais na Itália, criando assim uma demanda por um registro vocal mais agudo, a Igreja Católica, no esteio da Contrarreforma, adota os *castrati*. O grande triunfo dos *castrati*, no entanto, se deu no novo gênero de ópera séria que nascia no Barroco, em que cantavam papéis masculinos heroicos e rivalizavam em popularidade somente com sopranos mulheres. E, uma vez que as mulheres foram banidas do palco em algumas partes da Itália e no Norte dos Alpes, os *castrati* passaram a cantar também os papéis femininos, tanto na ópera séria quanto na cômica.

6 Neuls-Bates, 1996.

7 Neuls-Bates , 1996, p. 3. , 1996, p. 3.

8 Neuls-Bates, p. 37.

Ao mesmo tempo, como instrumentistas as mulheres enfrentaram restrições relacionadas ao estereótipo sexual dos instrumentos, que começou na Renascença com a ascensão da música instrumental. As mulheres deveriam cultivar instrumentos “femininos”, ou seja, que não requeressem alteração na expressão facial ou no comportamento físico. Instrumentos de teclado eram considerados especialmente desejados. Já os instrumentos “masculinos” eram mais numerosos: madeiras, metais, percussão, grandes instrumentos de cordas e também, nos primeiros dois séculos de sua existência, o violino[8]. Não eram todas as mulheres que observavam essas prescrições, e em circunstâncias únicas, como em conventos italianos no final da Renascença e nos conservatórios venezianos durante os séculos XVII e XVIII, elas tocavam uma grande variedade de instrumentos. Mas para as mulheres em geral a pressão era considerável.

*Somente na segunda metade do século XIX a escolha de um instrumento musical pelas mulheres se alargou significativamente, mas ainda hoje os efeitos do estereótipo sexual permanecem – basta observarmos, numa orquestra, o número de mulheres nos instrumentos de metais, ou ainda comparar o número significativamente inferior de mulheres nas fileiras das orquestras em relação ao de homens.*

9 Neuls-Bates, 1996, p. 223.

Se desde o início do século XVIII as mulheres tecladistas e violinistas ganharam reconhecimento como artistas de concerto (solistas), as orquestras e os conjuntos de câmara eram assuntos masculinos. As oportunidades profissionais na igreja, nas cortes ou nas orquestras de teatro na era Barroca não estavam abertas para instrumentistas mulheres, e a situação seguiria assim por muito tempo. Somente na segunda metade do século XIX a escolha de um instrumento musical pelas mulheres se alargou significativamente, mas ainda hoje os efeitos do estereótipo sexual permanecem – basta observarmos, numa orquestra, o número de mulheres nos instrumentos de metais, ou ainda comparar o número significativamente inferior de mulheres nas fileiras das orquestras em relação ao de homens.

No século XIX, quando finalmente conseguem sair em maior número para a vida profissional, as mulheres irão enfrentar uma crítica musical que não colocava ênfase na performance em si, mas antes se preocupava em avaliar a maneira da artista se apresentar no palco – estaria ela discreta e nobre como seria de esperar de uma senhora? Causas psicológicas e consequências sociais também foram examinadas: aquela mulher que rompia as paredes da casa e ousava subir num palco estaria negligenciando seus deveres como dona de casa ou dando um mau exemplo para seus filhos? A música feita pelos homens, por sua vez, foi sempre encarada como autônoma e não era relacionada pela imprensa a fatores externos não ligados à música[9].

10 Ryan, 2021, p. 33.

Até o século XIX, os papéis de compositor e de intérprete estavam totalmente entrelaçados. Assim, as mulheres compuseram dentro de suas oportunidades profissionais restritas, e escreveram os tipos de música que se encaixavam nessas situações. Elas não ocupavam cargos de prestígio como mestres de capela em cortes e igrejas ou como diretoras de companhias de ópera e orquestras, de modo que suas composições não atingiam nem o mesmo volume nem a mesma dimensão das obras dos homens. É o que explica que compositoras como Fanny Mendelssohn ou Clara Schumann tenham deixado tão poucas obras orquestrais, a despeito de possuírem um talento largamente reconhecido por seus contemporâneos (e também o que corrobora o argumento central de Linda Nochlin em seu artigo).

A composição, aliás, foi um campo especialmente difícil para as mulheres. Após o voo solitário de Hildegard von Bingen, ainda na Idade Média, algumas mulheres conseguirão se impor na vida profissional atuando como cantoras, instrumentistas e compositoras a partir da Renascença. Esse é o caso de Maddalena Casulana (1540-1590), considerada a primeira mulher a publicar uma obra na música ocidental quando lança, em 1568, seu primeiro livro de madrigais. Revelando uma notável consciência da excepcionalidade de sua condição, ela anota na dedicatória da obra: “Quero mostrar ao mundo, enquanto posso, nessa profissão de musicista, o erro cometido pelos homens ao pensar que só eles possuem os dons intelectuais e artísticos e que tais dons jamais serão dados às mulheres”[10].



11 Predota, 2022.
12 Roegle, 1997.

Está claro que tantos séculos de restrições deixaram desigualdades gritantes cujos efeitos podem ser sentidos ainda hoje. Entre tantos exemplos pode-se citar que, há 40 anos, orquestras como as filarmônicas de Berlim e Viena não permitiam a entrada de mulheres em seu corpo efetivo. Em 1982 a clarinetista alemã Sabine Meyer foi aprovada, em audição feita atrás de um biombo, como membro da Filarmônica de Berlim. Era a primeira mulher na história do conjunto. Foi contratada pelo maestro Herbert von Karajan, titular da orquestra à época. Mas, após o período probatório, numa votação dos próprios músicos, ela acabou não sendo aceita num placar de 73 a 4[11]. A orquestra afirmou que a razão era que seu timbre não combinava com os outros membros do naipe, mas logo ficou claro que o verdadeiro motivo era a resistência à admissão de mulheres no grupo. Em 1983, depois de nove meses, Meyer deixou a orquestra para se tornar clarinetista solo. Já a Orquestra Filarmônica de Viena aceitou a primeira mulher em seus quadros apenas em 1997. A harpista Anna Lelkes foi contratada um dia antes de a orquestra viajar para o Carnegie Hall, em Nova Iorque, onde já se sabia que iria enfrentar protestos de organismos que lutavam pelos direitos das mulheres na música, como a International Alliance for Women in Music e a The National Organization of Women[12]. Um detalhe escandaloso é que Lelkes já tocava com a orquestra havia 26 anos, porém com o status de “músico associado”.

13 As diversas edições da pesquisa podem ser acessadas no *site* da UBC: https://www.ubc.org.br. Acesso em: 2 nov. 2023.
14 Fresca, 2000, p. 30.

No Brasil, há alguns anos a União Brasileira de Compositores (UBC) promove a pesquisa *Por elas que fazem a música*, que tem mostrado como os direitos autorais refletem o grande desequilíbrio de gênero que existe no país[13]. Entidade responsável pela distribuição de quase 60% dos direitos autorais de execução pública musical, a UBC revelou por meio do relatório que, em 2019, a disparidade dos valores totais distribuídos foi enorme: 9% para as mulheres e 91% para os homens. Além disso, a pesquisa, divulgada em 2020, mostrou que entre os 100 maiores arrecadadores de direitos autorais no país apenas dez são mulheres.

Não deixa de ser irônico pensar que foi a luta de uma mulher que estabeleceu as balizas para que se passasse a recolher direitos autorais no Brasil. Visitando a Europa na primeira década do século XX, Chiquinha Gonzaga encontrou, ao entrar numa loja de música em Berlim, uma série de partituras suas editadas sem o seu conhecimento. Retornando ao Brasil iniciou uma investigação que acabou levando ao diretor da Casa Edison do Rio de Janeiro, Fred Figner. Foi aos jornais, brigou por seus direitos, e ao final acabou recebendo pelas músicas editadas sem autorização. Com suas declarações e insistência em receber o que lhe era de direito, Chiquinha Gonzaga deu início a uma polêmica que rendeu frutos: em 1916, o Congresso Nacional aprova uma lei sobre propriedade artística e literária. E, em 1917, os autores teatrais se reúnem e fundam a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que passou a cuidar dos direitos dos autores teatrais e também dos compositores musicais[14]. Chiquinha foi a sócia iniciadora, fundadora e patrona da SBAT, ocupando a cadeira n° 1.

Este pequeno passeio sobre as dificuldades das mulheres em se afirmarem como profissionais da música ao longo dos séculos mostra por que ainda são tão necessárias ações afirmativas. É preciso difundir a música de mulheres do passado e lutar para que, no presente e no futuro, elas tenham oportunidades equivalentes às dos homens.

A cada espetáculo da série *Mulheres na Música* procuramos, a partir de determinada abordagem, explorar o repertório e as histórias das mulheres que ousaram se afirmar como profissionais na área, sempre privilegiando intérpretes do sexo feminino. Em janeiro de 2022, a soprano Marília Vargas e a harpista Liuba Klevtsova abriram o projeto com um concerto que abordou quase mil anos de música feita por mulheres, partindo de Hildegard von Bingen e chegando às autoras contemporâneas.

Em junho do mesmo ano, um show de jazz com Paula Valente Trio dialogou com duas questões relacionadas à prática musical feminina: de um lado, enfocando instrumentos que historicamente foram vedados às mulheres, uma vez que eram considerados inadequados por exigir posição ou esforço contrários à “feminilidade”, como saxofone, guitarra e contrabaixo; de outro, o programa se abriu para a discussão do papel das mulheres na música popular, explorando o repertório celebrizado por grandes cantoras, como Billie Holiday, Ella Fitzgerald e Peggy Lee.



*A cada espetáculo da série Mulheres na Música procuramos, a partir de determinada abordagem, explorar o repertório e as histórias das mulheres que ousaram se afirmar como profissionais na área, sempre privilegiando intérpretes do sexo feminino.*

15 Os vídeos dos concertos realizados na Casa Museu Ema Klabin podem ser assistidos no canal de YouTube da instituição: https://www.youtube.com/playlist?list=PLizxXxtVpaMv-TDjbIE7cxovVWRV6PVr2s Acesso em: 2 nov. 2023.

Finalmente, em janeiro de 2023, o terceiro programa uniu Brasil e Europa na figura de mulheres pioneiras: a alemã Clara Schumann, pianista e compositora que, seguindo os passos de Paganini e Liszt, foi uma das primeiras musicistas a fazer uma carreira de artista "*pop star*", no século XIX; Chiquinha Gonzaga, primeira pianista profissional do Brasil e uma das primeiras mulheres a reger uma orquestra no mundo; a inglesa Rebecca Clarke, uma das primeiras mulheres a se formar em composição numa renomada escola de música, a Royal Academy of Music. A música de nossos dias também teve espaço com canções da brasileira Clarice Assad. Para interpretar esse repertório, três músicos brasileiros nos mostraram que a música escrita por mulheres não é "música para mulheres", mas pode e deve estar integrada ao repertório geral da música de concerto: a soprano Manuela Freua, a violinista Eliane Tokeshi e o pianista Marcos Aragoni[15].

Que sigamos abrindo espaço para as mulheres na música, para que no futuro a igualdade de oportunidades não seja mais um desafio a ser alcançado, mas sim uma realidade.

**Referências**


FRESCA, Camila. Chiquinha Gonzaga. *In*: JANCSÓ, István (coord.). *Rebeldes brasileiros: homens e mulheres que desafiaram o poder*. São Paulo: Casa Amarela, 2000. pp. 18-31. (Coleção Caros Amigos, fascículo 1).

FRESCA, Camila. Mulher, mãe, esposa, pianista e compositora: vida e obra de Clara Schumann. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação Sesc-SP*, São Paulo, n. 3, pp. 241-251, 2016. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/0cedfd38-cefd-4a57-a96f-25d9ec83f9ab.pdf. Acesso em: 17 out. 2023.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. *Clara Schumann: compositora X mulher de compositor*. São Paulo: Ficções, 2011.

NEULS-BATES, Carol (ed.). *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*. 2 ed. Boston: Northeastern University Press, 1996.

NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* 1971. Disponível em: https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf. Acesso em: 17 out. 2023.

PREDOTA, Georg. On This Day 30 March: Sabine Meyer Was Born. *Interlude*, 30 mar. 2022. Disponível em: https://interlude.hk/on-this-day-30-march-sabine-meyer-was-born/. Acesso em: 17 out. 2023.

ROEGLE, Heinz. Notes on 26 Years as Official Nonentity. *Los Angeles Times*, 5 mar. 1997. Disponível em: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-03-05-mn-35044-story.html. Acesso em: 17 out. 2023.

RYAN, Hannah Wunsch. Maddalena Casulana: Her Life and Works. *The Choral Scholar & American Choral Review*, v. 59, n. 1, pp. 31-48, 2021. Disponível em: file:///C:/Users/bialb/Downloads/hannah-wunsch-ryan-maddalena-casulana-her-life-and-works_20210606092032%20(2).pdf. Acesso em: 17 out. 2023.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

# Musicalidades indígenas em transformação

**Magda Dourado Pucci**

**Resumo**
As musicalidades indígenas são uma ferramenta poderosa para os indígenas expressarem sua identidade, resistência, lutas e aspirações. Diante da nossa dificuldade de escutar as vozes dos mais de 300 povos no Brasil, discorro sobre importantes aspectos para a desconstrução de estereótipos que seguem a “lógica da ausência”, a fim de aprimorar nossa compreensão sobre o fazer/saber sonoro-musical originário. A história e a ancestralidade desses povos estão registradas na memória de xamãs, cantores(as) e narradores(as) que transmitem suas cosmopercepções. Muitos artistas indígenas trazem, para os palcos do Brasil e do mundo, essa memória ancestral, criando uma vibrante cena musical contemporânea em constante transformação, aqui exemplificada pela cantora Djuena Tikuna.

**Palavras-chave**

musicalidades indígenas

vozes indígenas

cantos originários

escuta

cena musical indígena contemporânea



**Magda Dourado Pucci** é musicista, antropóloga, pesquisadora de músicas do mundo e das musicalidades indígenas, educadora musical e curadora de festivais e ações de formação. Formada em Regência pela Universidade de São Paulo (USP), é mestra em Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutora em Pesquisa Artística pela Universidade de Leiden, na Holanda. É diretora musical, arranjadora, cantora e fundadora do Mawaca, grupo com 28 anos de carreira, que recria canções de várias partes do mundo, interpretadas em mais de 20 línguas, buscando mostrar a diversidade sonora de grupos minoritários. É também autora de seis livros relacionados a temas indígenas e educação musical e ministra oficinas e cursos de música. Escreveu artigos para as revistas *Música Popular*, *Vibrant*, *ABEM*, além de capítulos em livros.

Tem desenvolvido projetos musicais em colaboração com comunidades indígenas como Kayapó, Guarani Kaiowá, Huni-Kuin, Paiter Suruí, Waujá, Ikolen-Gavião, Fulni-ô e outros. Em 2019 esteve em turnê pelo projeto *Sonora Brasil* (Sesc) por 45 cidades do Norte e Nordeste ao lado da cantora Djuena Tikuna. É associada do International Council of Traditional Music and Dance (ICTMD) desde 2013 e participa da Junta Diretiva do Grupo de Estudos de Músicas Latino-Americanas e do Caribe. É, também, autora de trilhas sonoras para teatro e dança, como *As troianas* (Antunes Filho), *Os Lusíadas* (Iacov Hillel), *Lenda das Cataratas* (Cia Quasar), *Samaúma* (Cia da Tribo), entre outros.

1 Laraia, 2001.

Em um país de dimensões continentais como o Brasil, com sua rica tapeçaria cultural, muitos de nós enfrentamos um desafio intrigante: compreender as inúmeras musicalidades que ecoam das profundezas da Amazônia à vastidão do cerrado, dos confins do Pantanal, do litoral do Sudeste e da caatinga do Nordeste. São 305 povos indígenas, cada um fluente em suas musicalidades em mais de 200 línguas, formadoras de uma intrincada rede de sons que muitos de nós mal sabemos pronunciar.

Quando finalmente decidimos voltar nossa atenção para essas vozes ancestrais, nos deparamos com uma realidade fascinante, porém profundamente desafiadora. É como abrir as portas de um Brasil multicultural que permanece muitas vezes oculto sob os traços do colonialismo, camuflado como modernidade, em um momento crítico em que fica evidente que a jornada pelo Antropoceno está longe de ser bem-sucedida. É como redescobrir o país que, em tempos remotos, já foi chamado de Pindorama, "terra das palmeiras", antes de ser rebatizado com o nome que hoje conhecemos.

Música é cultura, ritual é cultura, dança é cultura, tocar um instrumento é cultura, criar adereços é cultura, pescar, caçar, dançar – tudo é cultura. A cultura não se limita apenas à superfície do que vemos; ela é um manancial de significados profundos, simbolismos e códigos que nem sempre são prontamente reconhecidos ou compreendidos. Cada cultura é única e se distingue por suas próprias cosmoperspectivas, que, por vezes, podem parecer estranhas para aqueles que não estão familiarizados com elas. Como sabiamente apontou o antropólogo Roque Laraia, "pessoas de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas"[1].

2 Santos, 2002.

Esse desencontro acontece em muitas ocasiões quando as músicas tradicionais dos povos originários são ouvidas por pessoas não indígenas que comentam que a música deles "não tem melodia", "não está afinada", "não tem ritmo", "não tem muitos instrumentos", "não tem qualidade", "não tem variação", devido a seu estágio "primitivo". São ideias que seguem a "lógica da ausência", como bem colocou Boaventura Santos ao explicar as diferentes "lógicas de produção da não existência" como manifestações da monocultura racional, que passa pela monocultura do saber e do tempo linear, a lógica da classificação social que tenta naturalizar as diferenças pela régua da escala dominante. Assim, se há desconhecimento, não há compreensão dos códigos de uma cultura diferente, portanto essa expressão sonora "não existe" ou "não é digna de ser apreciada"[2].

***Essas musicalidades indígenas, entendidas aqui como os fazeres musicais de cada povo, refletem uma forma de existir e perceber o mundo.***

Além da notável diversidade linguística e das distintas maneiras de fazer música, os contextos rituais nas sociedades indígenas são de grande complexidade. Os mundos sonoros indígenas pertencem a tradições que se entrelaçam com aspectos da cosmologia[3], das narrativas mitológicas[4], dos rituais, e de situações do cotidiano. Essas musicalidades indígenas, entendidas aqui como os fazeres musicais de cada povo, refletem uma forma de existir e perceber o mundo. E então surge uma dúvida, até que ponto o nosso "ouvido de branco" consegue captar as essências do fazer musical de um povo indígena? O que é preciso para conseguirmos adentrar esses universos tão complexos e repletos de simbologia? A empatia e o envolvimento com as pessoas que fazem essas músicas são elementos fundamentais para criar pontes e diálogos. Sem isso, é comum o estranhamento causado pelas sonoridades produzidas em culturas e línguas diferentes.

Enquanto musicista, pesquisadora e diretora musical do Mawaca – grupo que pesquisa e performa canções do mundo em mais de 20 línguas –, me deparo cotidianamente com sonoridades diversas, cantos com fonemas diferentes, além de outros caminhos sonoros, com peculiaridades, às vezes, difíceis de assimilar.

Para compreender plenamente as nuances e complexidades de uma melodia, muitas vezes é necessário ouvi-la repetidamente, permitindo que suas sutilezas e detalhes se desvendem gradualmente. Somente assim é possível interpretá-la e cantá-la adequadamente. Essa mesma abordagem se aplica às melodias indígenas com as quais tenho me envolvido desde 2005, quando passei a frequentar as aldeias dos



3 A cosmologia indígena é fortemente enraizada na espiritualidade e na conexão com a terra, os ancestrais e os seres naturais. Ela envolve a convicção de que tudo no universo está interligado e que os seres humanos fazem parte de um todo maior, sendo que a natureza não é apenas um elemento externo ou separado de sua vida, mas sim uma parte integrante e inseparável de sua existência.

4 Na perspectiva indígena, a mitologia refere-se ao conjunto de narrativas e histórias antigas transmitidas oralmente ao longo das gerações dentro das comunidades indígenas. Essas histórias descrevem as origens do mundo, da humanidade, dos animais, das plantas e de todos os elementos do Cosmos, fornecendo explicações espirituais e culturais para a existência e a ordem do Universo. Rica em simbolismo, ela é transmitida por meio de narradores tradicionais, xamãs e anciãos que desempenham um papel crucial na preservação e na transmissão dessas histórias.

Paiter Suruí[5], em Rondônia, em um projeto de repatriação do acervo sonoro desse povo gravado pela antropóloga Betty Mindlin[6]. Durante alguns anos, ao participar de oficinas criadas pelos Paiter, percebi os desafios constantes nas tentativas de traduzir cantos, desencontros constantes de significados e sentidos que cada música/narrativa apresentava. Em várias canções, eram espíritos da floresta que cantavam, ou animais que um dia foram gente, eram pajés que invocavam bichos para curar. Então percebi que a comunicação entre humanos e não humanos era algo cotidiano no repertório dos Paiter. E, diante da complexidade que se apresentou, percebi que as minhas ferramentas de análise e de escuta pouco serviam para a compreensão daquelas sonoridades especiais. Assim é com as músicas de outros povos também.

Jogar luz e abrir os ouvidos para as diferentes tradições sonoras indígenas é um compromisso que tenho como musicista e pesquisadora. A história e a ancestralidade de muitos desses povos estão registradas na memória de pajés, cantores e narradores, que recontam os seus mitos constantemente em forma de narrativas e cantos que se perpetuam na memória coletiva. E, assim, a música tem sido uma ferramenta poderosa para que os povos indígenas expressem sua identidade, resistência, lutas e aspirações em um contexto em constante transformação.



5 O projeto de catalogação e repatriação do Acervo Paiter Suruí de Betty Mindlin (gravado desde o primeiro contato até os anos 1990) encontra-se descrito na dissertação de mestrado *A arte oral: Paiter Suruí de Rondônia*. Ver Pucci (2009).

6 A antropóloga Betty Mindlin realizou um trabalho hercúleo ao ouvir, gravar, reunir e traduzir os contos e mitos tradicionais dos Suruí entre 1979 e 1994. Dessa experiência surgiu o livro *Vozes da origem*, uma coleção de mitos dos Paiter Suruí contados à antropóloga pelos narradores mais velhos, que nasceram na floresta e já eram adultos quando foi feito o primeiro contato pacífico da Funai com os Paiter, em 1969.

## Cena da música indígena contemporânea

Para além das músicas tradicionais nas diversas aldeias em mais de 500 terras indígenas no Brasil, há uma intensa produção em curso nas mãos de jovens artistas indígenas que vem se configurando como uma vibrante e dinâmica cena musical indígena contemporânea, desafiando estereótipos e colaborando para a ruptura de barreiras culturais. As musicalidades indígenas dessa recente cena não se limitam a um único estilo musical, pois podem variar desde músicas tradicionais reinterpretadas com instrumentos não indígenas até fusões de gêneros musicais como *hip-hop*, eletrônica *pop*, sertanejo, *reggaeton*, forró, dentre outros.

Segundo Rosângela de Tugny e Eduardo Rosse em texto de Catálogo do *Sonora Brasil*, esse assunto foi durante muito tempo desconsiderado, pois era "entendido sob o prisma da aculturação, da perda cultural".

> Muito além da imagem de uma rocha, fixa, que perderia pedaços no atrito com outros objetos, a cultura deve ser entendida como um fluxo, sempre em transformação. É assim que pensamos a nós mesmos, considerando as (inúmeras) mudanças como naturais, sem nos sentirmos menos brasileiros ou menos pertencentes às nossas respectivas culturas em consequência delas. Para os indígenas que, como vimos logo antes, mantêm uma predisposta "abertura ao outro", a assimilação e o diálogo com musicalidades estrangeiras vêm mostrando um trabalho de ressignificação e de comunicação tanto intrassocietal quanto intersocietal absolutamente legítimo, que vem chamando a atenção dos pesquisadores e de um público amplo.[7]

Um exemplo de grande importância foi o surgimento do Brô MC's, grupo de *rap* Guarani e Kaiowá (MS) que, cantando em guarani, português e espanhol, estabelece um diálogo com a cultura tradicional e o *hip-hop* e ganhou muita visibilidade. O grupo tem se destacado por ser uma voz corajosa e contundente na luta contra as expulsões de seus territórios tradicionais, conhecidos como *tekoha*, bem como por denunciar vigorosamente as violações dos direitos indígenas no Brasil. Por meio de suas rimas e letras carregadas de significado, os membros do Brô MC's[8] conseguiram transmitir a realidade de sua comunidade e destacar as injustiças que sofrem. Os Kaiowá têm enfrentado décadas de trágica perda de suas terras ancestrais devido a projetos de "desenvolvimento" e à expansão do agronegócio, que têm sistematicamente ignorado seus direitos territoriais e culturais.

O Brô MC's aproveitou a poderosa ferramenta do *rap* para contar as histórias de seu povo e expor como essas expulsões afetam diretamente sua identidade, seu bem-estar e sua forma de vida.

Assim, Brô MC's e outros artistas indígenas fazem uso da música como uma poderosa ferramenta para expressar e reforçar sua identidade cultural, alguns incorporando até mesmo nos seus sobrenomes os nomes de seus respectivos povos, como parte de um profundo compromisso com suas raízes e herança, como Djuena Tikuna, Ian Wapichana, Kaê Guajajara, Edivan Fulni-ô, Gean Ramos Pankararu, entre outros. A maioria desses artistas aborda questões que afetam as comunidades indígenas, como a demarcação de suas terras, a visibilização de suas culturas e a defesa dos direitos humanos. Assim, a atuação indígena em mobilizações no Brasil e no mundo cresce cada vez mais.

7 Tugny; Rosse, 2019.

8 O grupo foi formado em 2009 pelos jovens indígenas Bruno Veron, Clemerson Batista, Kelvin Peixoto e Charlie Peixoto, das aldeias Jaguapiru e Bororó. Videoclipe *Retomada* do grupo disponível em https://youtu.be/NrrpGHepXpc?si=-dvcCuMegfcpvjd. Acesso em: 24 out. 2023.

Um dos eventos mais importantes do movimento indígena é o Acampamento Terra Livre (ATL)[9], que acontece todos os anos em Brasília, além da Marcha das Mulheres Indígenas e diversas outras manifestações, que são sempre acompanhadas de cantos que unem ativistas indígenas e fortalecem o movimento em prol de causas importantes, como a demarcação dos territórios originários. O documentário *Música é arma de luta*, produzido pelo coletivo Mi Mawai, enfoca a importância dos cantos dos povos indígenas em sua resistência contra os ataques e as violações de seus direitos originários, por meio das falas de diversos representantes indígenas presentes no ATL de 2021[10].

Protagonistas da cena musical indígena contemporânea têm sido convidados para participar de eventos importantes no exterior, como os ocorridos na Climate Week, em Nova Iorque, em 2023[11].

Os artistas dessa cena demonstram notável habilidade ao utilizar as redes sociais como ferramenta para se conectarem com audiências mais amplas. Nas plataformas digitais, eles não apenas compartilham sua arte, mas também suas mensagens, contribuindo significativamente para aumentar a conscientização e promover uma compreensão mais profunda de suas realidades, formas de ver o mundo e dos desafios que enfrentam.

A música indígena contemporânea no Brasil desempenha um papel crucial no empoderamento e no protagonismo das comunidades indígenas, e um exemplo inspirador disso é a trajetória da cantora e ativista **Djuena Tikuna**.

9 O primeiro Acampamento Terra Livre, organizado pela Articulação dos Povos Indígenas (APIB), ocorreu em 2004, quando organizações indígenas uniram esforços para criar esse evento. Desde então, o ATL se tornou um encontro anual de povos indígenas e suas organizações para reivindicar direitos territoriais, culturais e humanos, bem como para chamar a atenção para as questões enfrentadas pelos povos indígenas no Brasil. A cada ano, o evento reúne centenas de líderes indígenas de diferentes etnias e regiões do país e desempenha um papel importante na defesa dos direitos indígenas e na conscientização pública sobre suas lutas.

10 Kadiwel; Orlandi; Canavarro, 2022.

11 Evento em Nova Iorque que debate iniciativas que destacam o papel do Brasil na corrida global por descarbonização das economias e apresenta as potencialidades do país para atuar como *hub* de soluções climáticas para o mundo.

12 Djuena Tikuna, em entrevista a Matarezio (2022).

13 O *Sonora Brasil* é um projeto do Sesc que há mais de 20 anos visa a formação de público para a música brasileira. Com apresentações essencialmente acústicas, o *Sonora Brasil* alcançou mais de 750 mil pessoas e realizou mais de 6 mil concertos em todo o Brasil. Em 2019, os circuitos para os povos originários foram compostos de seis grupos tradicionais reunidos a partir de afinidades territoriais. Foram realizadas apresentações de seis grupos indígenas, além do grupo Wiyae, que reuniu a artista indígena Djuena Tikuna (AM) e a cantora e pesquisadora Magda Pucci (SP) apresentando releituras de músicas indígenas de diversos povos e composições próprias relacionadas ao universo indígena. Para mais informações sobre o projeto, ver Tugny; Rosse (2019).

**Djuena Tikuna – do Solimões para o mundo**

> Eu, enquanto indígena, cantora, desde que eu me conheço, no sentido de quando comecei a entrar no movimento indígena em Manaus, tenho usado a música [...] como uma ferramenta de luta mesmo, de resistência, através da arte. Porque isso vai ocupando espaço. Acaba que a gente realmente vai encontrando as palavras. Me tornei ativista. Isso que eu tenho feito, durante esses longos anos da minha trajetória, quando eu entendi o movimento indígena, a sua importância. E a música, foi ela que me acolheu para entrar nessa luta também, para falar da cultura, da música indígena.[12]

Tive o prazer de conviver com a cantora Djuena durante uma longa temporada de mais de 40 apresentações musicais pelo Norte e Nordeste do Brasil, pelo relevante *Sonora Brasil*[13], promovido pelo Sesc Nacional. Compartilhamos o palco e, juntas, tecemos uma trama de cantos e narrativas, mesclando suas histórias do povo Tikuna com as que aprendi com os Paiter Suruí e Ikolen-Gavião. A cada noite, enquanto sua poderosa voz ecoava, ela contava as histórias de seu povo. Durante nossas longas viagens, ela aprofundava ainda mais as narrativas ancestrais dos Tikuna, revelando universos míticos de uma beleza deslumbrante.

Djuena nasceu na aldeia Umariaçu II do povo Tikuna[14], que habita a zona fronteiriça entre o Brasil, a Colômbia e o Peru, nas proximidades do rio Solimões no estado do Amazonas. No início de sua adolescência, ela se mudou para Manaus, onde sua família fundou a comunidade Wotchimaücü, localizada no bairro Cidade de Deus, na Zona Leste da cidade. Fez história em 2017 ao se tornar a primeira indígena a protagonizar um espetáculo musical no Teatro Amazonas (Manaus), palco de 121 anos de existência, onde lançou o seu primeiro álbum, intitulado *Tchautchiüãne* (“Minha aldeia”). O álbum *Tchautchiüãne* foi indicado ao Indigenous Music Awards, no Canadá, a maior premiação da música indígena mundial. Entusiasmada com a repercussão desse projeto, Djuena produziu a primeira Mostra de Música Indígena[15] do seu estado, com a participação de vários grupos musicais da região.

O repertório de Djuena consiste em composições autorais inspiradas na cosmologia do seu povo, bem como alguns cantos tradicionais apreendidos na aldeia com sua mãe e sua avó.

Seu nome Yue’ena significa “a onça que pula no rio”, conforme o clã de arara do seu pai[16]. Feroz, intrépida e incansável como o felino que lhe dá nome, Djuena transpôs diversas situações difíceis na sua vida para conquistar um merecido protagonismo. Sua juventude foi marcada pelo preconceito e por momentos de rejeição, os quais superou com dignidade, emergindo como artista indígena de grande importância.

> Na escola, eu sofri muito preconceito por não falar português direito, por ter um sotaque bem forte na época, e foi bem desafiadora essa trajetória da minha ida da aldeia para a cidade. Claro que qualquer criança que sai da aldeia e vai para a cidade é um choque cultural, é uma outra realidade, eu tive esse processo, essa adaptação que eu tinha que aceitar porque eu estava me mudando para lá com a minha família, com meu pai, com a minha mãe, com meus irmãos. Foi muito difícil no começo, mas a cultura me fortaleceu. Depois que eu fui me entender. Acho que acabou que tudo que eu fiz, como artista, foi se tornando exemplo hoje, como você acabou de citar, sendo uma referência, mas desse jeito, não a Djuena que quer trazer a música para o lado comercial. Não, mas a música como uma ferramenta de resistência mesmo.[17]

Djuena mantém viva a sua história com seu canto de luta e resistência e tem sido exemplo para as novas gerações.

> Eu fui perguntando para minha mãe, ouvindo as histórias com a minha vó. No momento que eu entrei para o movimento [indígena], eu quis seguir esse caminho. Porque eu também sofri muito preconceito na escola, na faculdade, isso me fez seguir esse outro caminho para me fortalecer. Por isso que, hoje, eu digo que a música me acalentou muitas vezes para seguir na luta na cidade. Eu comecei a cantar na língua [ticuna] ao invés de cantar em português, para mostrar a minha identidade, dizer que a gente está aqui, que a gente vai continuar resistindo. Enquanto a gente existir, a gente vai continuar resistindo.[18]

14 O povo Tikuna, também conhecido como Magüta, constitui a maior população indígena da Amazônia, e sua história é marcada pela entrada violenta de seringueiros, pescadores e madeireiros na região do rio Solimões. Somente nos anos 1990 esse povo conseguiu o reconhecimento oficial da maioria de suas terras mantendo sua cultura tradicional e rituais, como a Festa da Moça Nova. Para mais informações sobre o povo Tikuna, ver Soares (2021).

15 Nessa mostra no Teatro Amazonas, grupos representantes dos povos Waimiri Atroari, Baniwa, Desana, Tuyuka e Baré apresentaram seus cantos e danças pertencentes aos rituais e tradições desses povos. Ver Miranda (2021).

16 Os Tikuna se organizam em clãs patrilineares que levam em seus nomes elementos da natureza, podendo ser pássaro, outro animal ou planta, sendo interditado o casamento de pessoas do mesmo clã. Sobre a criação dos clãs e sua função no povo Tikuna, ver Matarezio (2015).

17 Djuena em entrevista a Matarezio (2022).

18 Djuena em entrevista a Matarezio (2022).

Em uma rápida busca na internet, já é possível observar como Djuena conquistou expressivos espaços de protagonismo[19] e hoje é uma referência para muitos artistas indígenas que vislumbram estar presentes em espaços hegemônicos nunca almejados, como “ter uma música na trilha de uma novela da Globo”[20].

Em abril de 2023, Djuena foi convidada para se apresentar na Sala São Paulo – um dos mais importantes teatros de música de concerto da América do Sul – com a Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí, cantando melodias do seu povo e composições suas com adaptação e arranjos de Rinaldo Zamai[21]. No mesmo ano, foi convidada para participar como solista da Orquestra do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) e, em setembro, cantou na importante Semana do Clima em Nova Iorque, em 2023.

Selecionada pelo Edital Natura Musical, Djuena pôde produzir seu segundo disco-livro, de nome *Torü Wiyaegü*[22] (“Nossos cantos”), formado por 20 canções divididas em quatro temas: *Ore i Nucümaügüü* (cantos sobre a origem do povo Tikuna compostas com base nas narrativas míticas); *Worecütchiga* (cantos referentes ao ritual de passagem Worecü); *Bu’etchiga* (cantos do universo infantil: cantigas de ninar, brincadeiras); e *Cantos de resistência* (canções que celebram a história de luta do povo Tikuna). O livro, escrito em primeira pessoa e ilustrado com fotos de Diego Janatã, é uma síntese do que Djuena acredita, falando de sua gente, da música ancestral e contemporânea, da luta pela demarcação dos territórios e pela garantia dos direitos indígenas.

> Mostramos na nossa música que a história dos povos indígenas tem continuidade, mostrando não apenas a questão da mitologia e todo o nosso passado, mas que estamos aqui, vivos e lutando por tudo que é nosso. É o caminho que continuo seguindo para que a juventude que está vindo possa se inspirar e entender pelo que lutam. Enquanto eu cantar a minha resistência, estarei mostrando para o mundo que o meu povo existe.[23]

Assim, seu canto ganha novos espaços de reverberação, para além das mídias sociais e plataformas de *streaming*. Sua voz ecoa na TV, em videoclipes ambientalistas, manifestações do Acampamento Terra Livre. Sua luta é a luta de todos os povos indígenas. Djuena tem orgulho de ser a primeira indígena a cantar o Hino Nacional Brasileiro na língua Tikuna desde 2009, em uma conferência da Secretaria de Estado para os Povos Indígenas (Seind) e na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). A partir de então, ela tem recebido muitos convites para cantar o hino em diversos eventos, conferências internacionais e brasileiras, nas Olimpíadas no Rio e no Congresso Nacional, em solenidade de posse da ministra dos Povos Indígenas Sônia Guajajara, obtendo calorosa recepção.

19 Djuena tem realizado shows e participações expressivas em eventos no exterior, como a turnê pela Europa, realizada em 2019, em Paris (*Festival Musique du Monde*), Viena, Amsterdã e Bruxelas. Em 2023, participou da Semana do Clima e do Festival Pororoca em Nova Iorque ao lado de grandes nomes da música popular brasileira. No audiovisual, Djuena tem sido convidada a participar de videoclipes de campanhas, como *Demarcação Já*, com música de Chico César e Carlos Rennó, cantando ao lado de figuras marcantes da música brasileira, como Maria Bethânia, Gilberto Gil, Elza Soares, Ney Matogrosso, Chico César, dentre outros. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wbMz-dkaMsd0. Acesso em: 24 out. 2023.

20 A novela da Globo *Terra e paixão* incluiu na sua trilha sonora o canto *Maraká’nandê*, gravado no primeiro disco de Djuena e cantado em parceria com Marlui Miranda, uma das maiores pesquisadoras de música indígena. Ele é tema do personagem Pajé Jurecê Guató, interpretado pelo escritor Daniel Munduruku. Djuena conheceu o canto *Maraka’anandê* na voz de Marlui Miranda e compôs a versão na sua língua materna, saudando todos os povos. A canção é considerada como um hino do movimento indígena, cantada especialmente nas noites culturais do Acampamento Terra Livre.

21 O concerto *Ewaretchiga – os cantos do povo Tikuna* foi realizado em abril de 2023 e fez parte da série *Concertos Matinais na Sala São Paulo* em parceria com o Conservatório de Tatuí, regido pelo maestro Emmanuele Baldini, tendo como solistas Djuena, Diego Janatã e o violinista Antón Carballo. Disponível no canal da Sala São Paulo no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=4JIlO-bhA_o. Acesso em: 24 out. 2023.

22 O projeto *Torü Wiyaegü* teve patrocínio do Edital Natura Musical, da Agência de Cooperação alemã GIZ e apoio cultural do Museu Magüta. O álbum foi selecionado por meio do edital de 2020, ao lado de nomes como Kunumi MC, Linn da Quebrada, Bia Ferreira e Juçara Marçal.

23 Djuena em entrevista a Michael Douglas (2022).

A música Tikuna, que faz parte da vida de Djuena desde a infância, está presente em suas produções fonográficas e audiovisuais. Suas gravações na aldeia e as versões que cria, em colaboração com o produtor musical Diego Janatã, nos transportam para as paisagens sonoras do Alto Solimões, revelando uma parte do Brasil diverso e multicultural ainda pouco conhecido. Djuena nos lembra que o Brasil é, antes de tudo, terra indígena.

*Assim, seu canto ganha novos espaços de reverberação, para além das mídias sociais e plataformas de streaming. Sua voz ecoa na TV, em videoclipes ambientalistas, manifestações do Acampamento Terra Livre. Sua luta é a luta de todos os povos indígenas.*





**Referências**


DOUGLAS, Michael. Djuena Tikuna lança álbum em conjunto com outras duas obras. *A Crítica*, 21 ago. 2022. Disponível em: https://www.acritica.com/entretenimento/djuena-tikuna-lanca-album-em-conjunto-com-outras-duas-obras-1.279283. Acesso em: 24 out. 2023.

KADIWEL, Idjahure; ORLANDI, Nana; CANAVARRO, Lucas. Música é arma de luta: musicalidades indígenas e direitos originários. *Cadernos da Casa Museu Ema Klabin*, São Paulo, v. 4, pp. 76-89, 2022. Disponível em: https://emaklabin.org.br/download/cadernos-da-casa-museu-ema-klabin-outras-narrativas-v-4/?wpdmdl=140279&refresh=651af73d360881696266045. Acesso em: 24 out. 2023.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. *A festa da moça nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna*. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. Não dá mais só para cantar. Entrevista com Djuena Tikuna. *Revista de Antropologia*, [*s. l.*], v. 65, n. 2, p. e202283, 2022. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/202283. Acesso em: 24 out. 2023.

MIRANDA, Marlui Nóbrega. *O novo tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil*. 2021. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-12092022-144942/pt-br.php. Acesso em: 24 out. 2023.

PUCCI, Magda Dourado. *A arte oral: Paiter Suruí de Rondônia*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4066. Acesso em: 24 out. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, pp. 237-280, 2002. Disponível em: https://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF. Acesso em: 24 out. 2023.

SOARES, Marília Facó. Ticuna. *Povos Indígenas no Brasil/ISA*, 2021. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ticuna. Acesso em: 24 out. 2023.

TUGNY, Rosângela de; ROSSE, Eduardo. A música dos povos originários: circuito 2019/2020. *Catálogo Sonora Brasil*. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2019. Disponível em: https://cdnsesc.azureedge.net/assets/2023/08/CSMP_web11.pdf. Acesso em: 24 out. 2023.

# *Créditos*

**Fundação Cultural Ema Gordon Klabin**

**Conselho**
Tércio Sampaio Ferraz Júnior (presidente)
Maria Eugênia Lafer Galvão
Israel Klabin
Marcelo Mattos Araujo

**Diretoria**
Celso Lafer (diretor presidente)
Carlos Baucia
Inês Mindlin Lafer
Roberto Faldini
Rubens Monteoliva Peinado

**Curadoria**
Paulo de Freitas Costa

**Gestão**
Fernanda Paiva Guimarães (superintendente)
Taína Luz
Aíla Oliveira Santana

**Museologia**
Maria Paula Cruvinel (museóloga)
Fabricio Souza Chaves

**Comunicação**
Henrique Godinho (coordenador)
Camila Leite
Inspiração 6
Ateliê Manam

**Ação Educativa**
Cristiane Alves (coordenadora)
Felipe Azevêdo (educador)
Rafael Peppe (educador)
Rosi Ludwig (educadora – até março)
Bruno Hartmann (estagiário)
João Victor Casadei Amabile (estagiário)
Luiz Henrique Otto de Santana Filho (estagiário)
Giovanna de Araújo Gozzo (estagiária)
Larissa Damaceno (estagiária – até julho)
Eduardo André (estagiário – até maio)

**Cursos e palestras**
Ana Cristina Moutela Costa (coordenadora)
Dinah Feldman Harari

**Espetáculos**
Thiago Guarnieri

**Serviços de apoio**
Alexandro Souza Pina
David Domingues
Ivonete de Souza Pina Nascimento
Nelson Medrado

**Recepção**
Bruna Ferreira Frazão
Fabiana Gomes Ferreira
Luana Gomes da Silva

**Atendimento Labora 50+**
Arlene Bittencourt Saboia
Carlos José Santana
Mauricio Damberg
Elenice Ferrari
Jenice Pires de Azevedo Figueira
Maria do Carmo Bottino
Aurora Shimoyama
Myriam Behn Aguiar Miguel

**Voluntárias**
Gabriela Veronezi
Helena Barbour

**Assessoria de imprensa**
Cristina Aguilera
Mídia Brazil Comunicação Integrada

**Assessoria jurídica**
Pannunzio Trezza Donnini Advogados
Montenegro Castelo Advogados Associados
Müller Mazzonetto / MommaLaw

**Cadernos da Casa Museu Ema Klabin 2022: Dicotomias, v. 5**

**Organizadores**
Paulo de Freitas Costa
Ana Cristina Moutela Costa

**Preparação e revisão**
Cia. Entrelinhas

**Design gráfico**
Dárkon Vr

**Ficha catalográfica**
Rita de Cássia Bonadio Inácio

**Colaboradores**
Dinah Feldman Harari

**Agradecimentos**

Equipe da Professora Lúcia Furlani – Unisanta
Fundación Rivas Mercado A.C.
Museu Lasar Segall
Herdeiros de Patricia Galvão (PAGU)
Rijksmuseum, Amsterdam
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

## Créditos de imagem

**Capa e folha de rosto**
Atribuído a Raffaellino del Garbo. *Virgem com o menino*, São José e São João evangelista, século XVI. Óleo sobre madeira, 85 cm. Coleção Ema Klabin (M-0766). Fotografia de Patrícia di Filipi.

Grupo Cultural Obamba. *Figura de guardião de relicário*, século XX. Madeira entalhada e metais em lâminas, 47,5 x 25,5 x 6,4 cm. Coleção Ema Klabin (M-0460). Fotografia de Henrique Luz.

*Colher, garfo e faca de mesa*, William Sumner e outros, Londres, Inglaterra, 1806-1838. Coleção Ema Klabin. (M-1466, M-1469 e M-1471). Fotografia de Patrícia di Filipi.

**Dicotomias**

**Editorial**
*Ante sala do quarto principal* - Foto de Gabriel Villas-Boas. p.3

**A linha tênue entre o visível e o invisível: olhares sobre a estética da transparência e sua reverberação em museus e museografias**
Renina Katz. *Sem título*, 1987. Litografia colorida sobre papel, 52,2 x 34,0 cm. Coleção Ema Klabin (M-0924). Fotografia de Patricia de Filippi. pp. 5, 6 e 10

**Arte e arquitetura na Praça Mauá: entre o erudito e o popular**
Fotografia de Natália Gomes, 2022. p. 16
Fotografia de Laís Amorim, 2019. p. 17
Fotografia de Natália Gomes, 2018. pp. 14, 15 e 22.

**A gravura e as imagens em trânsito**
Hieronymus Wierix. *Virgem com Menino (Madonna da Pêra)*, século XVI. Água-forte sobre papel, 15,8 x 11 cm. Coleção Ema Klabin (M-0021). Fotografia de Patricia de Filippi. pp. 25, 26 e 27.
Albrecht Dürer. *A Virgem e o Menino com a Pêra*, 1511. Gravura, 16 x 10,7 cm. Galeria Nacional de Arte. Washington. p. 27.
Luis de Riaño e colaboradores indígenas. *Caminho do céu e do inferno*, ca. 1626. San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, Peru. Foto de World Monuments Fund. p. 30.
Hieronymus Wierix. *O caminho estreito e o largo*, ca. 1563 até antes de 1619. 18,3 x 10,9 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. p. 30.
Luis de Riaño e colaboradores indígenas. *O caminho para o inferno (detalhe)*. Igreja de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, ca. 1626. Foto de Pilar Rau. p. 33.
Manoel da Costa Ataíde. *Abraão adora os três anjos*, ca. 1800. Têmpera sobre madeira. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG. p. 34.
Michael Demarne. *Três anjos aparecem a Abraão*, 1728. Gravura em metal. Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes, Paris. p. 34.
Rafael Sanzio. *Abraão e os três anjos*, 1518-1519. Afresco. Coleção Palazzo Apostolico, Vaticano. p. 35.

**O patrimônio de São Paulo através de suas imagens**
Thomas Ender (1793-1875). *Antiga Matriz da Sé*, 1817, aquarela. Akademie der Bildenden Künst, Viena. Disponível na Wikipedia. p. 41.
Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). *Antigo Largo da Sé*, ca. 1862, fotografia. Disponível na Wikipedia. p. 42.
Benedito Calixto de Jesus (1853-1927). *Largo da Sé 1865*, século XIX/XX, óleo sobre tela. Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto de Iran Monteiro. pp. 37, 38 e 43.
Autoria desconhecida. *Fotografia da Igreja de Santa Cecília e São José*, data não encontrada. Disponível no Facebook. p. 45.

**Deslocamentos da fotografia na arte contemporânea**
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. *Monte Williamson, Serra Nevada, de Manzanar*, 1944. Fotografia de Ansel Adams, ©The Ansel Adams Publishing Rights Trust. p. 50.
Parede de escola em Bento Rodrigues. Denise Adams – da série *As três naturezas da poeira* (Livro 2), 2018. pp. 47, 48 e 52.
Ruína em Bento Rodrigues. Denise Adams – da série *O colapso como perspectiva* (Livro 1), 2018. p. 53.

***ReviraVolta*: estratégias de curadoria e mediação**
Exposição *ReviraVolta*. *Galeria com conjunto de relicários de procedências e épocas variadas*. Fotografia de Gabriel Villas-Boas. pp. 57, 58 e 59.
Exposição *ReviraVolta*. *Recepção com painéis apresentando fotos dos ambientes da casa em 1991 e em 2022 com a curadoria de Paulo de Freitas Costa*. Fotografia de Gabriel Villas-Boas. p. 60.
Exposição *ReviraVolta*. *Recepção com retrato de Ema Klabin, foto da colecionadora em baile de Carnaval, pintura e ânfora*. O conjunto tem como tema a representação da deusa Diana da mitologia romana. Fotografia de Gabriel Villas-Boas. p. 61.
Visita mediada *Uma experiência sobre curadoria: o quê? Por quê? Onde?* Fotografia do acervo do Educativo da Casa Museu Ema Klabin. p. 63.
Visita mediada com a ETEC das Artes na exposição *ReviraVolta*. Fotografia do acervo do Educativo da Casa Museu Ema Klabin. p. 64.

**Faca, colher & garfo: uma história**

**Para comer de mão ou quando o gosto está pleno no corpo**
*Caruru*. Salvador. Fotografia de Jorge Sabino. p. 67.
*Quiabos*. Feira de São Joaquim, Salvador. Fotografia de Jorge Sabino. pp. 65, 66 e 70.

**Por uma história da "civilização": os códigos de conduta à mesa**
Autoria desconhecida. *Lenda Etíope*, século XX. Pigmento sobre tecido, 21,2 x 22,0 cm. Coleção Ema Klabin (M-0542). Fotografia de Patricia de Filippi. pp. 71, 72 e 78.
Lasar Segall. *Natureza-morta com frutas*, 1938. Óleo com areia sobre tela, 53,0 x 60,0 cm. Coleção Ema Klabin (M-0788). Fotografia de Patricia de Filippi. p. 76.

**A inesperada profundidade de um pires: história e arte através da porcelana**
Manufatura Real de Porcelanas de Meissen. *Cremeira – jogo de chá Leão Amarelo*, século XIX. Meissen, Alemanha. Porcelana policromada e dourada, 9,1 x 9,5 x 7,0 cm. Coleção Ema Klabin (M-0490). Fotografia de Henrique Godinho. pp. 79, 80 e 88.

**Saborear com os olhos: arte e alimentação**

Abraham Bruegel. *Natureza-morta com flores, frutas e cachorro*, 1677. Nápoles, Itália. Óleo sobre tela, 126,5 x 177,0 cm. Coleção Ema Klabin (M-0790). Fotografia de Patricia de Filippi. p. 92.

Pierre-Auguste Renoir. *Natureza-morta com limões e xícara*, 1910. França. Óleo sobre tela, 17,5 x 28,0 cm. Coleção Ema Klabin (M-0789). Fotografia de Patricia de Filippi. p. 93.

Autoria desconhecida. *Anjo – representação do paladar*. Do conjunto de cinco peças representando os sentidos, século XIX. Itália. Coleção Ema Klabin (M-1081). Fotografia de Nelson Kon. pp. 89, 90 e 97.

Atribuído a David Teniers. *Interior de taverna*, século XVII. Flandres. Óleo sobre tela, 68,0 x 83,0 cm. Coleção Ema Klabin (M-0776). Fotografia de Patricia de Filippi. p. 100.

**Música à mesa**

Citarista. Imagem retirada de antigo vaso grego. Acervo da autora. pp. 104, 105 e 106.

Aulos em cena de banquete. Cerâmica, ca. 450 a.C. Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/. p. 107.

Pintura de banquete etrusco na Necrópole de Monterozzi, Tarquínia, Itália. Disponível em: https://www.historiadasartes.com/. p. 107.

Hidraulo e trompa representados em mosaico romano. Disponível em: http://www.orgelauskunft.de/. p. 108.

Bayad toca o alaúde para a senhora, *Qissat Bayad wa Riyad*. Miniatura islâmico-ibérica do século XIII, Biblioteca Vaticana. Disponível em: https://historiaislamica.com/pt/. p. 109.

Pintura de Guilherme IX da Aquitânia (1071-1126). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/. p. 110.

Trovador e soldadeira do século XIII. Disponível em: https://steemit.com/esteem/@tmarisco/uma-cantiga-do-maldizer-de-afonso-eanes-de-coton-aos-novos-trovadores-v-c29e60e004894. p. 111.

*O tocador de alaúde*, pintura de Giovanni Cariani. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Cariani. p. 112.

Cena do banquete de casamento do duque de Parma e Maria, princesa de Portugal. Disponível em: https://www.google.com/. p.113.

Jean-Baptiste Lully entre músicos (segurando o violino). Pintura de François Puget, 1687. Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/. p. 114.

Pintor vitoriano não identificado, The British Parlour (O salão britânico). Disponível em: https://www.google.com/. p. 115.

Érard Manufacture Française de Pianos. Piano de cauda, 1912. França. Madeira envernizada, bronze e marfim, 150,0 x 220,0 x 102,0 cm. Coleção Ema Klabin (M-0240). Fotografia de Nelson Kon. p. 116.

Interior do Pavilhão de Arte Moderna de D. Ollvia Guedes Penteado (1924, papel positivo, Monocromia, preto e branco, 17,6 x 23,5 cm) autoria Foto Studio Wiltschur e Zanella que pertence ao Acervo do Museu Lasar Segall - Ibram/Ministério da Cultura. p. 116.

**Arroz e feijão ou fome e abundância. Qual é o binômio do Brasil?**

Projeto Quebrada Alimentada. Fotografia de Aguinaldo Pedro, 2022. pp. 117,118 e 120.

**Rizomas**

**Patrícia Galvão (Pagu) e Antonieta Rivas Mercado: trajetórias e práticas políticas de duas mulheres inquietas**

Fotografía propiedad del acervo de la Fundación Rivas Mercado A.C. pp. 125, 126, 128,129, 130, 131 e 137.

Direitos de personalidade de Patrícia Galvão, Pagú, autorizados pelos Herdeiros por l. arruda propriedade intelectual. pp. 132,133,135 e 137.

***Mulheres na Música* em concertos na Casa Museu Ema Klabin**

Duo Marília Vargas e Liuba Klevtsova pelo programa *Mulheres na Música*. Fotografia de Clakeithy. Arquivo Casa Museu Ema Klabin. p. 148.

Paula Valente Trio pelo programa *Mulheres na Música* com o espetáculo *Jazz...fica bem para uma senhora?* Fotografia de Clakeithy. Arquivo Casa Museu Ema Klabin. p. 139, 140, 141 e 146.

**Musicalidades indígenas em transformação**

Djuena Tikuna. Espetáculo *Torü Wiyaegü*. Fotografia de @dw.erze (Gustavo Henrique Cavalcanti Rocha). Arquivo Casa Museu Ema Klabin. pp. 150, 151, 154 e 159.

Djuena Tikuna e Diego Janatã. Espetáculo *Torü Wiyaegü*. Fotografia de @dw.erze (Gustavo Henrique Cavalcanti Rocha). Arquivo Casa Museu Ema Klabin. p. 153.

Magda Pucci. Espetáculo *Torü Wiyaegü*. Fotografia de @dw.erze (Gustavo Henrique Cavalcanti Rocha). Arquivo Casa Museu Ema Klabin. p. 159.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C122

Cadernos da Casa Museu Ema Klabin: Dicotomias [recurso eletrônico]

organização
Paulo de Freitas Costa
Ana Cristina Moutela Costa.
São Paulo :
Fundação Cultural Ema Klabin, 2023.

165 p. il. color. –
(Cadernos da Casa Museu Ema Klabin ; v.5)

Modo de acesso
https://emaklabin.org.br/
Inclui referências.
Vários autores.

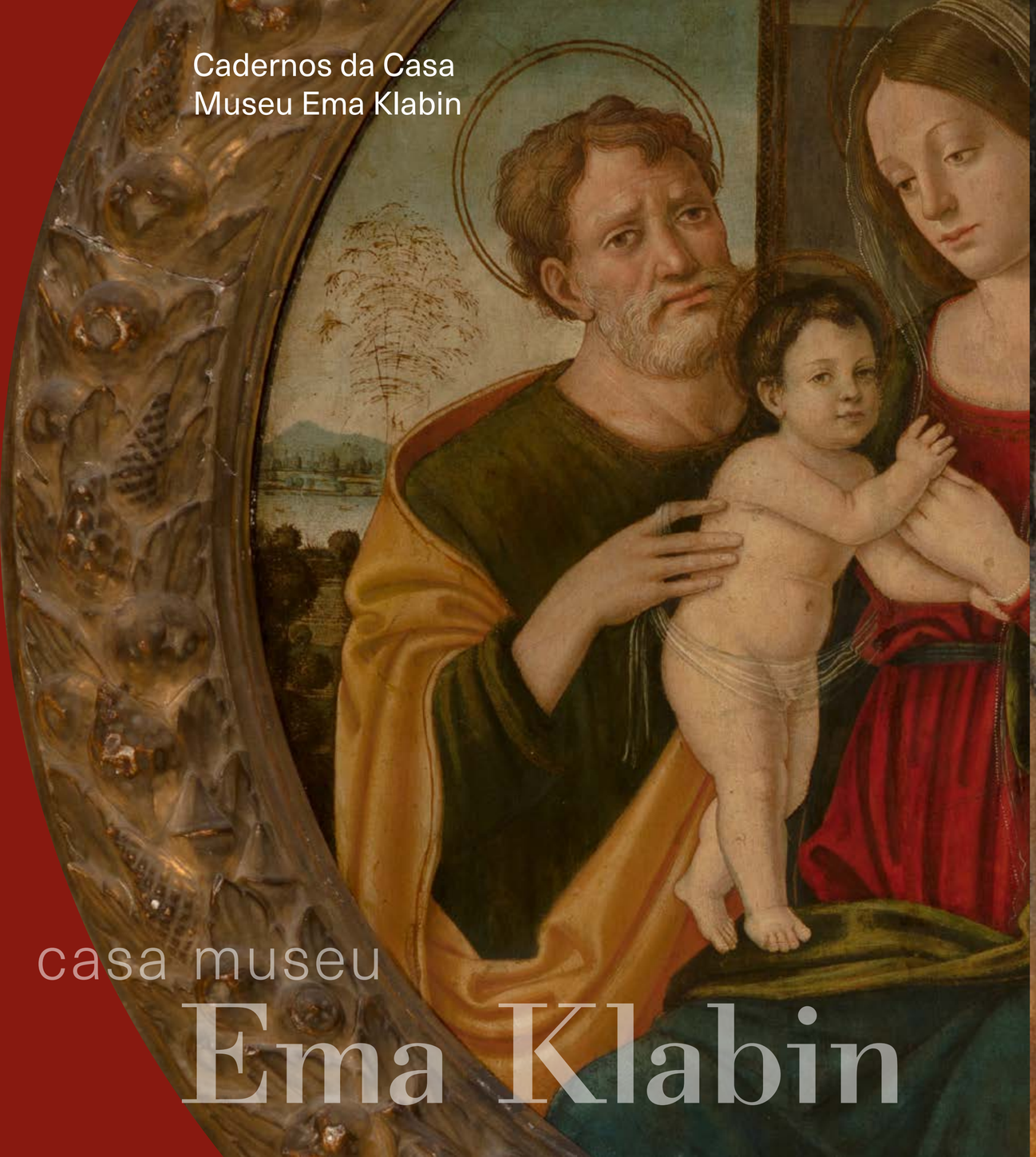
**ISBN: 978-65-993213-5-1**

1. Narrativas museográficas e produções artísticas contemporâneas.
2. Iconografia e memória do espaço urbano – São Paulo – Brasil.
3. Curadoria, mediação e projeto expográfico.
4. Cultura material, arte e alimentação.
5. Coleções da Casa Museu Ema Klabin.

I. Costa, Paulo de Freitas, org.
II. Costa, Ana Cristina Moutela, org.
III. Casa Museu Ema Klabin.
IV. Título.
V. Série.

CDD 060
RCBI CRB 8/9097 CDD

Cadernos da Casa
Museu Ema Klabin



casa museu

# Ema Klabin



Visitor