



Coletivo Seus Putos, ação “Operação Limpa Alerj” (2016), na exposição Vanguarda Japonesa, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ.
Foto: George Maragaia

Expediente da Revista *Concinnitas* 34

Editor Chefe

Alexandre Sá Barretto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Corpo Editorial

Inês de Araujo, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Analu Cunha, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Fernanda Pequeno da Silva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Marisa Flórido Cesar, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Mauro Trindade, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Editores Executivos

André Sheik Luz, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Débora Seger, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Tania Queiroz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Voluntárias de graduação

Joyce Delfim, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Emmanuele Russel Salvador, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Patricia Chiavazzoli da Costa Cerqueira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rayssa de Oliveira Ruiz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Voluntária sem vínculo Institucional

Dani Cavalcante

Diagramação

André Sheik Luz, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Débora Seger, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

DOSSIÊ COLETIVO SEUS PUTOS

Nós por nós

Em 2015, lembro perfeitamente do dia 28 de maio, quando a assembleia comunitária dos estudantes da UERJ foi cancelada e quando algumas das pessoas que participavam dessa assembleia foram para a manifestação na Radial Oeste contra a remoção da favela Metrô-Mangueira. Chegando lá o choque atirou bombas e se voltou com tiros contra nós manifestantes, que corremos para a uerj e que fomos recebidos com mangueiras d'água. Poucos dias depois tomamos a atenção da mídia com uma performance que desestabilizou completamente os planos dos organizadores do abraço pela paz. Prosseguimos com muitas ações de guerrilha artística e do que eu gosto de chamar de site unespecific: diferente do site específico, feito e pensado para se adequar à instituição e ao local em que acontecem, o site unespecific seria o teor de inadequação, de furo institucional, de incompatibilidade que abre vozes dissonantes e reações inesperada. Na performance "Abraço ensangüentado" recebemos muitos insultos e um deles serviu para dar nome ao coletivo. Nossas putações foram muito importantes para mim tanto como influência para um pensamento teórico de arte/contraarte quanto para minhas caminhadas artísticas: como em 2015 na performance em que utilizei a bandeira na Marcha das Vadias escrito "Não se nasce mulher, torna-se traveca", destacando essa circulação de rua. O conceito de gênero e sexualidade também aparece em outros trabalhos meus como na xilogravura "Sertransneja", feita com Matheusa Passareli (também do coletivo), como o curta-performance "Cuceta" feito com Sara-Elton Panamby (disponível em <https://vimeo.com/261810536>), além de tantos outros trabalhos que circulam entre rua e mundo da arte...

(Por Tertuliana Lustosa)

Eu, Rafaela Ferreira, em 2014 entrei para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, após passar por vivências artísticas como desenho, teatro, dança e até uma formação em fotografia, vi no curso de artes visuais uma forma de externalizar e reafirma uma potência de existência enquanto pessoa.

Em meio a elos, divergências e formas de lidar com o universo acadêmico e seus lineares, me junto a corpos que de alguma forma em diálogo e dão sentido ao meio artístico pelo qual transito, nem todas são negras, nem todas nasceram e cresceram na favela, nem todas possuem uma identidade cis, mas essas corpos também a margem, são corpos periféricas, faz-se então, a união nas diferenças, que se completam em linguagens e formas de lidar com as autoridades. Vejo nessas corpos um meio de resignificação e construção de elos, por meio de putações e atitudes canalhas, ordinárias e por vezes profanas, que desordenam, desconcentram e emputecem hábitos naturalizados.

(Por Rafaela Ferreira)

Em 2015, quando entrei para o curso de artes não usava esse nome. Passando por um processo reverso, entrei na UERJ enquanto homem trans e conheci os Seus Putos em destransição. Digestão Retroativa. Me fiz putinha já destransicionada, Sofia. As possibilidades corporais de expressão da vivência coletiva da universidade com suas trocas afetivas me proporcionaram complexificar o discurso que, de minha bolha familiar, se fazia rígido e intransponível. As putas me putificaram ali mesmo, em 2015, quando nem sabia que eram um coletivo de ações estético-políticas e, numa reunião no bosque, fui acolhida pelo afeto e aceitação. Desde o encontro de nossas corpos, a política da existência cotidiana se faz mais leve e fortalecida. A consequência artística mais madura. Nossas pesquisas individuais fluem para rumos diversos, mas a essência do cuidado, reflexão e afeto nos permitem sinergia transgressora.

(Por Sofia Skmma)

"Eu disse SEUS PUTOS e não seus outros" - sentença dita por um internauta irritado sobre nossa ação realizada como crítica ao QUEER MUSEUM.

Frases como a deste senhor são provas de uma agressão constante contra a arte e aos corpos não-normativos que persistem e resistem como forma interventiva de existência, e foi com uma dessas agressões que recebemos o título de putos, "Sua hora vai chegar seus putos!!!", dita por uma professora doutora e educadora da UERJ durante nossa primeira ação estético-política pela universidade em crise.

Sendo Krustx me fiz junto aos Putos. Enfatizo a frase "Seus Outros", pois dela vem uma nova definição para estabelecer as relações com existência coletiva, somos como qualquer "outro" que precisam resistir! Ser Puto, me fez puto e me transformou em um novo reagente, um cidadão que grita e luta. Como um dos "outros" enfatizo que somos fortes, e toda a tentativa de simplificação de nossas existências devem ser banidas, ser um "outro" me faz ser diferente deles e isso é o que nos dá nossa força, nós "Outros" temos que ser "Putxs" e lutar como um único corpo.

(Mateus Krust)

Penso que o tempo não é somente um ciclo, tão menos uma linha. Percebo-o como uma malha na qual passado, presente e futuro estão sempre acontecendo, enquanto eu, Ella Franz Rafa, escrevo esse texto, ainda estamos no dia três de junho de 2015, assim como estamos na ArtRio 2015, na Alerj em 2016.

Estamos em encontros-reuniões, estamos em festas, estamos pelos corredores da UERJ, no ateliê de artes, estamos rindo, conversando, desabafando e nos reconhecendo. Sinto por todos os meus poros, meu corpo-árvore pulsa, sinto minhas raízes nessa constante troca com o outro. Mais um corpo nessa enorme rede.

Nesse momento me vejo caminhando, semi-nua, abraçada e abraçando minhas amigas, em meio à xingamentos, olhares e gestos violentos dos que clamavam por

paz. Chegamos ao final de nossa caminhada: a entrada principal da UERJ, portão 5. Dezenas, senão centenas de pessoas, vestindo branco, clamando por uma paz branca e homogênea, cantando o hino nacional.

Nos jogamos no chão, ainda abraçadas, unidas pelo sentimento de não conformação com aquele cenário.

Nos gritaram putas e dessa violência nascemos para habitar, desestabilizar e gritar que nossa hora chegou e não mais aceitaríamos caladas. Naquele instante fomos paridas do concreto manchado de tinta vermelho-sangue que por baixo, guarda um solo fértil e carregado de histórias. Ainda que na hora não tivéssemos consciência disso, dali surgia o Coletivo Seus Putos.

Nascemos da necessidade de ação, contestação e auto-fortalecimento, nossa convivência e luta me possibilitou entrar em contato com o mais íntimo de mim e a partir disso, trazer à superfície processos que hoje são pesquisas de vida. A principal delas, já citada brevemente nesse texto é o corpo-árvore, a camada sensível do nosso conjunto corporal, responsável pela forma como o corpo apreende as experiências a nível sensível, tanto à nível emocional e até mental. É ele que não só recebe as respostas de nosso organismo aos momentos, atravessamentos, trocas diárias entre o interior e o exterior e vice-versa, mas aciona esses sentires.

Foi desde o início a relação entre nossos corpos que nos trouxe até aqui e a isso sou eternamente e grata e por isso continuarei lutando, sendo afetada e trocando com a multidão de corpos que nos atravessam.

(Ella Franz Rafa)

A seguir, a reunião de nossas publicações a respeito de cada ação que realizamos durante o nosso percurso.

Clima fica delicioso entre putas performáticas e coxinhas governistas que se reuniam na Uerja em ato contra violência

Grupos com ideias opostas trocam putarias e agressões verbais. Putas de Artes Visuais pintam corpos com sangue cenográfico

Correção da notícia veiculada pelo jornal *O Globo* por *Coletivo Seus Putos*



RIO — Cerca de 500 professores, alunos e funcionários coxinhas se reuniram na do dia 3 de Junho de 2015 na entrada da Uerja, próximo ao portão 5, no Maracanã, para mais um protesto na universidade. Só que, desta vez, contra a liberdade de expressão noampus. Mas, apesar dos pedidos de silenciamento, o clima esquentou entre os manifestantes da família tradicional brasileira, os militantes revolucionários de carteirinha e as putas pornoterroristas.

Enquanto a hipocrisia pretendia “abraçar” a Uerja, outro grupo exibia uma faixa do Movimento Estudantil Popular Revolucionário (MEPR) e exigia a saída do reitor Ricardo Vieiralves.

Foram exibidas faixas pedindo uma democracia quase fascista e anunciando o desmovimento criado após as manifestações da quinta-feira da semana anterior: “Somos todos Uerj”. Em contra-ato, estudantas transfiníssimas de Artes Visuais fizeram uma ação estético-política, com os corpos quase peladinhos, sujos de sangue cenográfico e as bocas vendadas.

Uma das lideranças do “Somos todos Uerj” (quem somos todos?), a professora nem um pouco educadora Tatiane Alves passou um cheque pela boca dizendo que o objetivo era unir a universidade e pedir o fim da violência: — “Queremos uma Uerj plural e democrática, sem violência”, afirmou Tatiane, elogiando a intervenção dos alunos de arte; claramente demonstrando toda a sua hipocrisia e tentativa de apropriação da crítica feita pelo coletivo. — “Esse é o coroamento do nosso movimento. É o que queremos: debater ideias, mesmo que opostas”.

Uma putaluna do curso de Artes Visuais que não se identificou criticava o “abraço”. Segundo ela, os professores pedem paz, mas os seguranças agriem alunos que fazem manifestações.

Como documentado em vídeo, uma das vozes do abraço exclamou: — “Sua hora vai chegar, seus putos!”, claramente contra os que performavam no contra-ato.

Dáí surge o nome do Coletivo Seus Putos, que veio a se tornar um grupo de ações estético-políticas e práticas teóricas de crítica às instituições de opressão e aos padrões normativos.

9 de setembro de 2015

Operação Lava-Daros



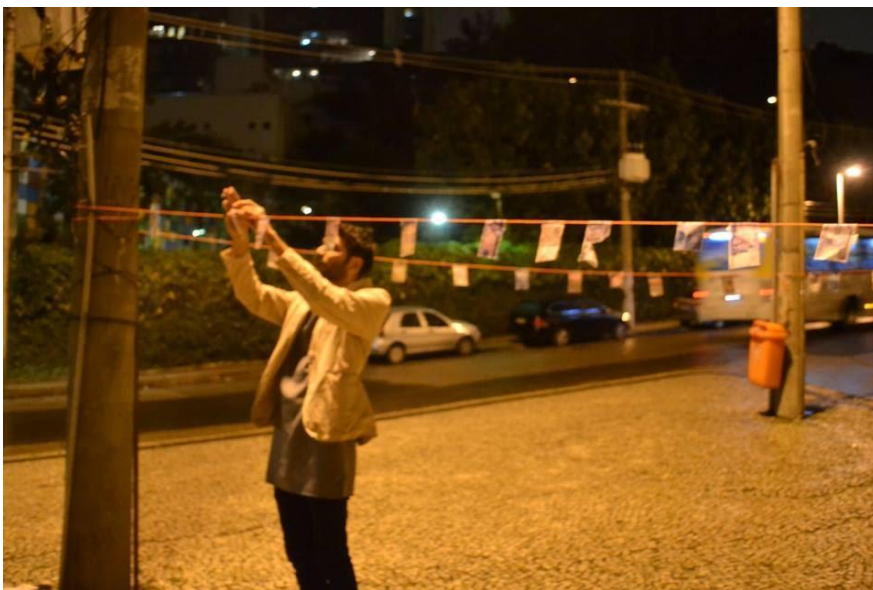
Sexta-feira dia 11/09 aconteceu a vernissage da suposta última exposição da Casa Daros intitulada “Ficción y Fantasía – Arte de Cuba”.

Dona da maior coleção de arte latino-americana, a casa é mais uma instituição de arte suja, como muitas outras por aí. Sua origem vem de uma tentativa do empresário suíço bilionário-filantropo-socioambiental-adorador-de-arte-latina Stephan Schmidheiny de “lavar” sua biografia. Isso porque a empresa de sua família, o grupo Eternit, um dos maiores produtores mundiais de amianto, causou a morte de milhares, senão milhões de pessoas, devido ao caráter tóxico da substância.

Tentando abafar esse terrível fato, Stephan vendeu a empresa e resolveu investir no ramo da arte, comprando uma grande coleção com 1.200 obras de 117 artistas latino-americanos, sendo 19 brasileiros, entre eles Cildo Meireles, Ernesto Neto, Nelson Leirner, Antônio Dias, Lenora de Barros e Vik Muniz, mais tarde vendida pra sua ex-esposa.

Então... Como bons putos informados e ativistas que somos, nós do coletivo, resolvemos marcar presença na vernissage. E nada melhor do que lavar uma graninha que estava suja pelo grupo Daros, né nom?

Como a grande profetisa Ines Brasil diz: “porque Deus disse: faça por onde que eu te ajudarei”, já que a Daros não faz, nós putianes vamo fazeno.



Compartilhamos um puta link pra entender melhor essa história: http://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/06/opinion/1389007120_928954.html

13 de setembro de 2015

Putação localizada: Artrio.



O projeto Porto Maravilha encabeçado por nosso maravilhoso prefeito mostrou à burguesia intelectualizada que vem apreciar a Arte de galeria, a cidade do futuro! O VLT (veículo leve sobre trilhos), o Museu do Amanhã e claro, a praça Mauá, completamente restaurada, apresentam o panorama da cidade olímpica.

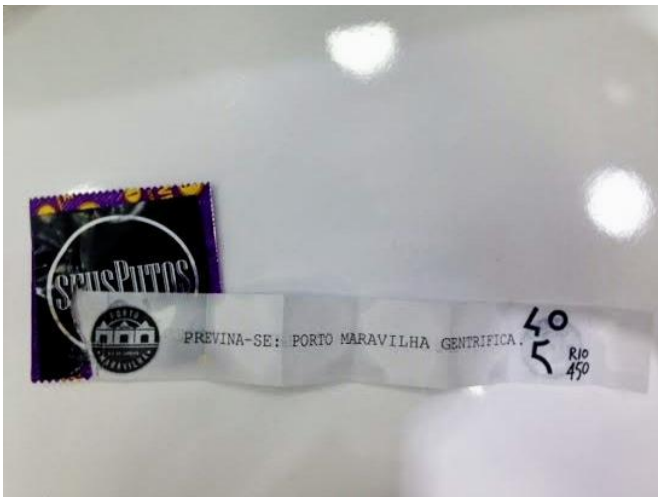
Segundo a Prefeitura do Rio de Janeiro, a operação urbana “Porto Maravilha” é uma ação estratégica e inovadora com pleno apoio dos Governos Estadual e Federal. Além de criar novas condições de trabalho, moradia, transporte, cultura e lazer para a população que ali vive, fomenta expressivamente o desenvolvimento econômico da região.

Mas calma aí? Novas condições de trabalho pra quem? Moradia, transporte, cultura e lazer para quem? Pres pobres que moravam ali?

É só chegarmos perto do píer Mauá, onde aconteceu a 5ª edição da Feira de Arte, a Artrio, pra ver pra quem aquela região vai criar novas condições de trabalho, moradia, transporte, cultura E lazer. A começar pelo preço a se pagar pra ver “grandes” obras de artistas renomadíssimos, como Botero e Dalízzz.

Apenas 30 Dilmás para entrar e respirar ARTE E CULTURA. Óbvio que todes podem pagar...

Por isso, nós putianes atacamos mais uma vez, agora pra fazer a Melody e mostrar cultura de verdade pra essa gente.



PREVINA-SE: PORTO MARAVILHA GENTRIFICA*****!

Fizemos as artísticas prevenidas, sempre preocupadas com a saúde e distribuímos camisinhas nessa tal feira de Arte. Quem estava lá, recebeu, abriu a camisinha e pôde se prevenir.



Mas se vocês acham que a ação ocorreu às mil MARAVILHAS estão enganades. A história não termina aí. Isso porque quase no final da putação, chegaram os seguranças (claro que eles não podiam faltar s2). Primeiro um, depois outro e quando vimos tinham nada mais que sete seguranças, isso mesmo, sete, formando uma roda ao redor de nós putas. Nos advertiram, com toda aquela graça e delicadeza que só eles tem, de que não podíamos estar distribuindo nossa arte, já que não somos galeristas. (Só pode arte institucionalizada, né Artrio?)

Como boas transfiníssimas que somos, entramos em acordo de que não iríamos mais distribuir, estávamos arrumando nossas coisas pra poder apreciar aquelas maravilhosidades institucionalizadas quando, eis que surge do nada, um segurança brutamontes grosseiramente falando que seríamos enquadrades na POLÍCIA FEDERAL por ATENTADO AO PUDOR.

Alguém pode, por favor, explicar pro nosso migo segurança que usar um vestidinho babado não é atentado ao pudor? Obrigade

*****Chama-se gentrificação, (do inglês gentrification) o fenômeno que afeta uma região ou bairro pela alteração das dinâmicas da composição do local, tal como novos pontos comerciais ou construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda local. Tal valorização é seguida de um

aumento de custos de bens e serviços, dificultando a permanência de antigos moradores de renda insuficiente para sua manutenção no local cuja realidade foi alterada.

Após esses momentos de angústia, decidimos não mais ficar nesse lugar, onde fomos tratadas indignamente, assim como as centenas de pessoas expropriadas dessa área gentrificada e continuamos a nossa ação fora da feira.

Putas Maravilhas em: GENTRIFICADO

Na Praça Mauá, dia 19 de dezembro de 2015, mais uma vez nós putinhas do Coletivo Seus Putos atacamos. Dessa vez fomos ao recém inaugurado Museu do Amanhã para buscar algumas respostas pra tantas perguntas: “Quem somos? De onde viemos? Onde estamos? Para onde vamos? Como queremos ir?”



O Museu foi criado para pensar o futuro através do passado e do presente relacionando os contextos sociais de ontem e hoje. Sendo assim, nada mais justo do que esse maravilhoso museu, futurístico e sustentável, projetado pelo badalado arquiteto espanhol Santiago Calatrava – já que aqui no Brasil nós temos poucos arquitetos, né...- problematize o contexto e o local em que foi pensado e construído.

No meio de um projeto de urbanização do prefeito Eduardo Paes em parcerias publico-privadas, a gestão do Museu do Amanhã foi entregue a Fundação Roberto

Marinho, a mesma gestão do “queridíssimo” e polêmico MAR(Museu de Arte do Rio). Não é de se espantar a imensa propaganda feita pela rede Globo que atraiu multidões para a inauguração do museu.

Com a revitalização da Praça Mauá, região urbana negligenciada até então, é impulsionado o processo de expansão imobiliária e é instituída uma nova economia do turismo. O cenário instalado não necessariamente beneficia a população local, muito pelo contrário: a elevação da região por meio de símbolos arquitetônicos serve principalmente ao uso midiático e político das grandes empresas e dos megaeventos, como é o caso das Olimpíadas de 2016.

Novamente a pretexto da arte e da cultura, maqueiam-se os projetos de urbanização que promovem a gentrificação nos bairros pobres que fazem parte ou circundam a região portuária, que por sua vez possui uma importância histórica enorme. Quer dizer que o “Amanhã” tá esquecendo do ontem, neah?...



A gentrificação de que tanto falamos em nossas placas trash feitas de lixo e nossa tinta rosah baphonica e na nossa bandeira babahdo trata-se de um processo onde regiões periféricas, pobres ou abandonadas pelo poder público e pelo turismo durante certo tempo passam a ser vistas como estratégicas, recebendo políticas públicas que visam a transformação e elitização do local. É uma política que obviamente não se direciona àqueles com menor renda, provocando a sua remoção direta ou indiretamente. Exatamente por isso que as putinhas maravilhas não iam ficar caladas.

A famosa Pedra do Sal, referência do samba para a cidade, está localizada onde milhares de escravos desembarcavam nos séculos XVIII e XIX, numa época em que o Rio de Janeiro chegou a se tornar o maior mercado de escravos do Brasil. A região ocupada pelos negros e estrangeiros que chegavam, foi e ainda é um espaço de muita resistência. Principalmente agora que a população dos bairros da Gamboa, Saúde e Providência são ameaçados com a chegada do “futuro”. De quem é o futuro que pode ser discutido? Para quem e com que intuito volta-se a cultura, a arte e o entretenimento? O deslocamento político das narrativas hegemônicas é uma tática do Coletivo Seus Putos, no sentido em que a ação é pensada a partir de um contexto político específico, de onde surgem possibilidades de vivências e intervenções poéticas. A estética marcada pelos devires de gênero das nossas putações é dessa vez associada a um conceito de futuro e de corpos tecnologizados. Ou seja, as Putas Maravilhas vieram daquele jeito gostoso de sempre deixar a mensagem, já que todes sabíamos que o Museu tão promissor, tão tecnológico, tão pensador do ontem, hoje e amanhã, não falaria do real contexto histórico e social em que se insere e como foi inserido. Na divulgação do evento pelas diversas mídias não foi questionado em nenhum momento o amanhã dos moradores da região portuária. Isso em prol de imperativos universais de questões ecológicas e tecnocientíficas, porque talvez só interessem aos moradores do amanhã\$\$\$\$ mesmo...

22 de dezembro de 2015

VIVA THEUSINHA!

O Coletivo Seus Putos é um grande corpo fragmentado espalhado por entre as margens. Ele nasceu de um abraço, aconteceu em conversas na fila do bandeirão, reuniões no ateliê do Instituto de Artes da UERJ e fora dele, em praças, trilhas, na casa uma da outra, batendo papo, planejando ações, dançando, fazendo aniversário, se amando. O Coletivo é uma escola de resistência, uma rede de afetos, uma casa de proteção e acolhimento, uma rua de atravessamentos, questionamentos, reposicionamentos. Ao longo da nossa história fomos aprendendo muito com essa troca, que é acima de tudo, uma troca de amizade e carinho que, num sistema extremamente desigual, individualista, cisheteronormativo e egocêntrico, nosso afeto, nossa união é política. Resistimos juntas para poder existir.

Transbordamos gratidão pela troca que esse encontro nos proporcionou, essa conexão de alma, essas energias convergentes. Nossa pele está marcada, e somos porque Theusa foi. Foi fio de luz, foi fonte de amor liberto, foi corpo estranho, foi metralhadora em estado de graça. E, claro, ainda é tudo isso, que levaremos conosco onde quer que formos no mundo.

Por isso, reunimos em 21 sentenças – porque são 21 primaveras feitas no dia 21 de janeiro desse ano – palavras que são como uma tentativa de expressar os tantos atravessamentos que compartilhamos nessa longa/curta estrada.

1. corpo estranho!!!!
2. Ponto central de sustentação da rede de afeto.
3. Theusa, deusa, mana, irmã, amiga...
4. Como a borboleta que você é, vamos transformar essa dor em luta, evidenciar toda a sua beleza e voar bem alto juntas.
5. Coletivo: forma de discutir, pensar junto, criar novos mundos.
6. Só a potência do corpo e dos afetos é capaz de resgatar a vida diante dessa máquina de consumo, racista, lgbtfóbica, patriarcal e colonizadora que nos mata.
7. Tomar consciência da importância de existir. do bem estar de ser quem quiser.

de seguir a própria natureza em detrimento dos padrões impostos. da liberdade de poder habitar – palavras da própria Theusa

8. Num mundo que separa, nos unir em irmandade, em coletivo, em putagem, é revolucionário.

9. Você tatuou com luz nossas vidas e nos marcou com seu amor.

10. Sempre bem arrumada, bem montada, bem florida, bem purpurinada, bem colorida e muito iluminada: LIBERTA!

11. Theusa veio de Rio Bonito desbravar o Rio Janeiro e passou fevereiro, março e ficou mais de 3 anos. Construiu seu repertório, uma nova família, se descobriu um corpo estranho e o transmutou.

12. Performance, tatuagem, moda, xilogravura, corpo, arte.

13. Plantar amor, plantar afetos, plantar resistência, plantar plantinhas, plantar o que theusa ensinou.

14. Respirar pelo diafragma e beber bastante água, o corpo funciona melhor.

15. Corpo Estranho que muda, transborda e transforma, uma pequena muda que nunca se cala e vive em nós.

16. Você precisa cavar para reencontrar, mas não é fácil, você vai ver que é preciso ter força e amigos.

17. Nós somos uma família, somos todas irmãs e não importa o quão denso seja o trajeto, faremos juntas, uma abraçando e puxando a outra até ultrapassarmos todos os obstáculos, deixaremos a porta aberta e traremos todxs.

18. Coletividade na cidade, resistência, tomar corpo como união, afetividade negra, território. são ensinamentos da theusa, aprendizagens que não iremos esquecer.

19. Matheusa, nos Seus Putos, compartilhou sua voz e potência, enviou mensagens de amor e resistência, apesar de todas as injustiças que vivemos nessa sociedade.

20. Theusa não veio de Rio Bonito à toa.

21. Durante nosso primeiro abraço, que continua reverberando, disseram que nossa hora ia chegar, mas não é só a nossa hora. A hora de toda essa massa fascista, racista, machista, lgbtfobica vai chegar! Eles NÃO passarão, nós Passareli!





17 de maio de 2018

QUEERMUSEU PARQUE LAGE 2018

você sabe o que significa Queer?



Você sabe o que significa Queer?

A exposição censurada graças à articulação do movimento MBL em Porto Alegre em 2017, financiada pelo Santander Cultural, agora chega a Escola de Artes Visuais do Parque Lage através de uma arrecadação de mais de milhão de reais. Após sofrer sanções da prefeitura do Estado do Rio de Janeiro, governada pelo querido Crivellinha e seu projeto evangelizador, a exposição ganhou destaque e foi alvo de muitas polêmicas. Por meio de uma campanha de financiamento coletivo que arrecadou R\$ 1.081.176,00 para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, o QueerMuseu aterrissa no Rio de Janeiro prometendo glamour.

A exposição conta com artistas de renome como Adriana Varejão, Cândido Portinari, Alfredo Volpi, e até Guignard. Aí você pensa que Queer é esse, não é mesmo? Sabemos que o mercado de arte movimenta quantidades enormes de capital e muitas vezes serve como forma de lavar dinheiro por parte de grandes empresários, vide Casa Daros e Inhotim. Sabemos também que de tempos pra cá a teoria Queer, alavancada principalmente por Judith Butler nos EUA, vem ganhando espaço no meio acadêmico e causado muito debate, que, no entanto, quase não sai da bolha. A polêmica movimenta os valores (\$\$\$) da sociedade. Nesse sentido,

pode ser muito perigosa, principalmente quando usa a causa LGBTQ+ para mascarar propósitos mesquinhos.

Isso sem contar o cenário político que estamos vivendo no Brasil, em pleno ano eleitoral, em que se não bastasse o conservadorismo em si, explicitamente organizado, vemos também formas bem mais sutis de disfarce dessa onda reacionária num movimento de captura das pautas consideradas de esquerda. É aí que nós caímos de trouxas.

Pois são nossos corpos, marginalizados e cotidianamente alvos de violência, que agora servem como ferramenta do discurso mesmo que nos oprime. E o fetiche que se cria ao redor deles parece ser uma consequência natural dessa jogada. Confusos e feitos de trouxa estamos. No entanto, a maioria do público LGBTQ+ parece bater palmas à iniciativa que supostamente aborda temas tão caros como lugar de fala e representatividade. Mas é preciso questionar: que representatividade e que lugar de fala serão estes?

Como destaca a Hija de Perra, escritora trans chilena, o que acontece com o queer chegado em terras lationamericanas é que ele vira comércio, academicismo, sucateia os corpos sudakas. Então o que chega aqui é, segundo suas palavras, um “shopping queer”. Pensar o Queermuseu é entender também como um curador pensa e define seus termos. Gaudencio Fidelis define travesti como “um homem que se veste como mulher, que se sente mulher”. Talvez isso concretize algumas das críticas a esse espaço supostamente dissidente: como as pessoas trans são taxonomizadas, quem as classifica e como aparecem dentro do discurso queer. Como curadoras? Não, no caso. Como trouxas, para legitimar um avanço neoliberal que se maquia de dissidente, queer, travesti... No Brasil, travesti ainda é sinônimo de subalternidade e, pensando no Queermuseu, podemos pensar em como nossas afirmações ainda são comandadas por uma norma transfóbica, misógina, elitista, racista, xenofóbica, neoliberal.

Pensando nisso, nós do Coletivo Seus Putos, divulgamos através desse texto de tom sério nossa postura diante de abusos que culminaram nas barbaridades escritas



sobre corpos travestis e propomos uma intervenção que se pense crítica e ironicamente junto a esses corpos estranhos, num movimento de produção de contra-discursos. Vamos as ruas com nosso museu itinerante, o TrouxaMuseu (ou Museu dos Trouxa), para elaborar fora dessa máquina capitalista nossa arte e nosso grito.



Imagem:

Trouxa Vegana, 2018

Foto por George Magaraia

21 de agosto de 2018

Entrevista

Conversa entre a crítica de arte e curadora Daniela Name; o curador da EAV/Parque Lage Ulisses Carrilho; a professora do Instituto de Artes, membra do corpo editorial da revista Concinnitas e coordenadora das galerias da UERJ (COEXPA) Analu Cunha e o também professor do Instituto de Artes e diretor do Departamento Cultural da UERJ (DECULT) Marcelo Campos sobre a mostra Queermuseu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage de 18 de agosto a 16 de setembro de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=g01H6KnQR9Y&feature=youtu.be>

INFLUXOS ARTAUDIANOS VIA CARTOGRAFIA DO “SUL”

Adriana Rolin¹

Resumo: Em 2016 desenvolvi um estudo baseado nos escritos de Artaud (2006) com clientes do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro, impulsionada pela Imaginação Ativa (JUNG, 2012). Neste artigo aproximo esta experiência artístico-pedagógica das Epistemologias do Sul (BOAVENTURA, 2010), em especial, do *suleamento da cena* proposto por Fabrini (2013), entendendo que esta trama é indissociável nos campos: estético, terapêutico e político.

Palavras-chave: Teatro da Crueldade; Imaginação Ativa; Cartografia do Sul; Mitodologia em Arte.

ARTAUDIAN INFLUXES VIA CARTOGRAPHY OF THE "SOUTH"

Abstract: In 2016, I developed a study based on the writings of Artaud (2006) with clients of the Museum of Images of the Unconscious in Rio de Janeiro, driven by Active Imagination (JUNG, 2012). In this article I approach this artistic-pedagogical experience of the Epistemologies of the South (BOAVENTURA, 2010), in particular, of the sublimation of the scene proposed by Fabrini (2013), understanding that this plot is inseparable in the fields: aesthetic, therapeutic and political.

Keywords: Theater of Cruelty; Active Imagination; Cartography of the South; Mythology in Art.

A construção sócio-histórico-cultural brasileira é pautada na hegemonia epistemológica² com a Europa ao centro, ou seja, como “Norte”, isso significa dizer que, em geral, o saber que nos chega nas academias é visto apenas por uma ótica dominante, muitas vezes validado sem nos darmos conta. Nesse contexto, se há

¹Atriz, Arteterapeuta, Jornalista e Poeta. Pesquisadora do APA Ateliê de Pesquisa do Ator (SESC PARATY); Integrante do MOTIM Mito, Rito e Cartografias Femininas nas Artes (UERJ); Colaboradora do GEOPÓÉTICA Do Orun ao Ayiê (UNIRIO); Artista da Coletiva Agbara Obinrin (EI,MULHER).

²Do dicionário Priberam, a palavra *epistemologia* tem como significado a filosofia que se ocupa dos problemas que se relacionam com o conhecimento humano, refletindo sobre a sua natureza e validade.

uma cultura em supremacia, há também um conjunto de práticas que são invisibilizadas.

A homogeneização cultural é a questão de se saber o que é mais afetado por ela. Uma vez que a direção do fluxo é desequilibrada, e que continuam a existir relações desiguais de poder cultural entre o "Ocidente" e "o Resto", pode parecer que a globalização - embora seja, por definição, algo que afeta o globo inteiro - seja essencialmente um fenômeno ocidental.³

No lugar-espaco-tempo ocidentalizado que fomos inseridos, a ciência é a razão, logo, o centro da criação de saber é a mente e a racionalização imposta por ela. Assim, vemos um mundo dicotômico, em que cultura e natureza se opõem, bem como corpo e alma, físico e psíquico, numa espécie de binarismo, como também nos ensina o fundador dos Estudos Culturais, incluindo gênero e raça, o sociólogo jamaicano Stuart Hall.

O significado depende da diferença entre os opostos. Reconhecemos que embora as oposições binárias entre branco/preto, dia/noite, masculino/feminino, britânicos/estrangeiros possuem grande valor por conseguirem captar a diversidade do mundo entre os extremos, elas são uma forma um tanto bruta e reducionista de estabelecimento de significados. Há sempre uma relação de poder entre os pólos de uma oposição binária.⁴

Buscar uma perspectiva de "Sul" é partir ao encontro do que nos foi negado enquanto modo operante, o que não faz parte do princípio ético e moral de homem branco, cis, heterossexual e classe média como modelo referencial. Num primeiro momento, é dar ouvidos a outras raízes de si, de outros espaços, em convergência a pensamentos pretos, femininos, noturnos e/ou estrangeiros.

Nesta mesma corrente, se quisermos avaliar as Artes da Cena em sua tradição, o "Norte" coloca-nos como artistas secundários ao autor e ao diretor que ditam a

³ Hall, 2005, p.78.

⁴ Hall, 2005, p. 154.

palavra e o direcionamento por meio das “reuniões de mesa com leitura branca”, onde se busca entonações oriundas de um sentido racional, bem como o espetáculo costuma ser um entretenimento em que o público é submisso, distanciado e separado por um grande palco onde atores representam a forma dos personagens que circulam em nossa sociedade patriarcal.

Para *sulear* os processos artísticos de criação, a Prof. Dra. Verônica Fabrini⁵ da UNICAMP, nos faz um convite a adentrar nas manifestações populares e deixar-se capturar pelas imagens, afinal, o nosso principal músculo é a imaginação, parafraseando a teatróloga Ariane Mnouchkine⁶. Sobretudo, Verônica nos incita a beber nos saberes que nascem da experiência dos afetos.

*Acredito que a presença do teatro na academia tem por missão intervir nesta descolonização do saber na qual a imaginação e a imagem têm um papel fundamental. Isto não implica apenas numa tomada de posição intelectual, mas é também uma tomada em direção a uma posição ético-afetiva e uma descida ao sul da cabeça, uma descida ao coração.*⁷

Na pesquisa que venho desenvolvendo, o *suleamento da cena* parte do teatro escrito metaforicamente pelo filósofo e poeta, que fora considera esquizofrênico, Antonin Artaud, onde o corpo é campo de força e potência, a dramaturgia é debruçada nas sensações desse corpo que é vazado como um sopro e aberto para ser afetado. Isso significa dizer que o Teatro da Crueldade é de aparições e não de aparências, é de intensidade e não de intenção. A crueldade é ressaltada como o lugar do desconforto, do descompasso, do desequilíbrio, da liberdade, da autonomia e da resistência, que prioriza o devir, é uma nova ótica do fazer teatro, a inquietude corporal com base na pulsação dos movimentos e no corpo que expulsa os órgãos e só tem espaço para os afetos. Artaud revela ainda uma alusão à Peste como o lugar onde há uma desconstrução ao caminho de criação racional com

⁵ Verônica Fabrini debruça sua pesquisa em Artes nas interfaces do Imaginário, da Psicologia Profunda, da Antropologia e da Filosofia.

⁶ Diretora de teatro fundadora do Théâtre du Soleil.

⁷ Fabrini, 2013, p. 23.

movimentos corpóreos pensados e controlados para dar lugar a um corpo em influxos, ou seja, pequenos choques elétricos que partem da coluna e se estendem às periferias através de imagens que estavam adormecidas. No teatro de Artaud, as imagens guardadas no inconsciente ressurgem como pestes, larvas, fluxos e lapsos falhos. Deste modo, o corpo enquanto conexão com o inconsciente necessita de um distúrbio em desconexão com o pensamento racional deixando a sensação e a intuição invadirem o canal subjetivo.

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos, o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão.⁸

Esse corpo descondicionado, afetado pelo vigor, em plena potência de afecções, que destrói as coerções e as castrações, produz novas possibilidades simbólicas, se desnuda e reage diante da força de sua fragilidade, pois perturba o repouso dos sentidos. Seguindo o fluxo de sua natureza do inconsciente, o corpo cria gestos gratuitos e personifica o arquétipo através da cena enquanto cerimônia, dança com seus próprios mitos espirituais, perigosos, impossíveis e inapreensíveis. É, portanto, o novo corpo que sofre múltiplas transformações, em distúrbio orgânico, exaltando suas energias. É o corpo falho enquanto essência e desenraizamento, pois é uma unidade de integração.

Nesta unidade, encontram-se os Duplos de Afetividades citados por Artaud como vida e morte. Para ele, tudo gira em torno de um duplo, o duplo encontrado em si mesmo e o duplo encontrado no outro. O duplo de dentro com o duplo de fora. Podemos afirmar que o Teatro da Crueldade é esse Tudo e a totalidade navega nas resistências corporais geradas nas energias opostas e rompe com as fronteiras cartesianas de enxergar o mundo sob a ótica binária:

⁸ Artaud, 2006, p. 24.

É sobre esse duplo que o teatro influi, essa efígie espectral que ele modela, e como todos os espectros esse duplo tem uma grande memória. A memória do coração é durável e, sem dúvida, o ator pensa com o coração, mas aqui o coração é preponderante. Isso significa que no teatro, mais do que qualquer outro lugar, é no mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentimento material. (...) Pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações.⁹

Próximo a este lugar dos movimentos espontâneos e de isenta expectativa formal, discorre-se a Psicologia Analítica fundada por Carl Gustav Jung cuja principal função é a união das polaridades. Para Artaud, bem como para Jung, não existe dicotomia entre interno e externo, luz e sombra, realidade e mito, consciente e inconsciente, pois a experiência numinosa da Individuação¹⁰ consiste na resistência de habitar essas tensões. E, como vivemos num mundo de realidades, cabe mergulhar em primeira instância, na imaginação e no inconsciente. “A imaginação deve ser entendida em seu sentido literal e clássico, como verdadeira força de criar imagens, procurando captar a realidade interior por meio de representações fiéis à natureza. (JUNG, 1994, p. 219). Jung ainda complementa:

Tudo o que eu sei, mas em que não estou pensando no momento; tudo aquilo de que um dia eu estava consciente, mas de que atualmente estou esquecido; tudo o que meus sentidos percebem, mas minha mente consciente não considera; tudo o que sinto, penso, recordo, desejo e faço involuntariamente e sem prestar atenção; todas as coisas futuras que se formam dentro de mim e somente mais tarde chegarão à consciência.¹¹

Deparamo-nos com uma nova cartografia do pensar as Artes da Cena, na qual a pluralidade epistêmica é o paradoxo fundante, bem como o sentido do sentir em

⁹ Artaud, 2006, p. 153.

¹⁰ Processo em que o sujeito toma consciência da existência em sua totalidade.

¹¹ Jung, 1978, p. 123.

suas ramificações ritualísticas e míticas, onde o imaginário é concomitantemente o real. Nesta cartografia, o mito é visto como uma possível narrativa política e decolonial. “Criar mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar.” (ARTAUD, 2010, p. 137). O Prof. Dr. Alexandre Nunes complementa:

*O teatro também começa sempre na experiência de uma fusão entre o real e o imaginário. Daí sua proximidade com a linguagem poética do mito. Através dessa fusão, entre a dimensão factual e a latência metafórica da imaginação, ele nos ajuda a refletir sobre o que há de mito em nossas ideias acerca do real, e o que há de realidade no imaginário social que partilhamos. E assim também nos ajuda a tornar conscientes mitos que cultuamos sem saber.*¹²

Enquanto artista artaudiana e arteterapeuta junguiana, realizei uma pesquisa com seis clientes do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro intitulada de *Lapso Falho, Processos de Criação e a Experiência do Sagrado no Teatro da Crueldade* sob orientação do Prof. Dr. Maddi Damião (UFF)¹³, onde o pensamento de Antonin Artaud foi sistematizado em seis meses de encontros semanais, totalizados em 100 horas, com o objetivo de embasar o processo de criação de duas performances coletivas: *Dragão Baleia* e *Boto Rosa*, divididos em oito tópicos, são eles: Fluxo, Glossolalia, Cantos, Ritos, Mitos, Sonoplastia, Espaço Cênico e Signos.

O protagonismo do Teatro da Crueldade está na primazia das palavras fora das palavras, ou seja, na valorização do fluxo do corpo. Corpo que é vazio de órgãos porque só tem espaço para o afeto. “Não encenarei em peças baseadas na escrita e na palavra. Haverá nos espetáculos que montarei uma parte física preponderante. Mesmo a parte falada será num novo sentido.” (ARTAUD, 2010, p. 109). Neste

¹² Nunes, 2015, p. 11.

¹³ Maddi Damião é psicólogo junguiano e colaborador do Grupo de Estudos C.G.Jung do Museu de Imagens do Inconsciente.

sentido, mediei o fluxo das sensações, o fluxo da imaginação e o fluxo dos sentimentos no corpo. Ou seja, cada integrante do grupo fez um solo performático sobre o tema abordado: Mito Dragão Baleia. Diante desse mito, destrinchamos as cenas e as personas e encontramos o cerne do afeto individual.

A Glossolalia também é uma técnica bastante utilizada pelos seguidores artaudianos, que consiste em uma língua afetiva a qual os atores fazem uso para dar luz às entonações oriundas do sentido do sentir, ou seja, o texto entendível fica em segundo plano. “Neste teatro, toda criação provém da cena, encontra tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras.” (ARTAUD, 2010, p. 108). Antonin Artaud dizia ainda que a palavra poderia cortar, furar, cavar e esta ação dependia da forma. Lancei mão desta técnica para dar foco ao corpo e deixar surgir na boca apenas o rugir desses sentimentos, sem a preocupação em traduzir a experiência.

Cantos, Ritos e Mitos também eram de extrema valorização para o poeta. Artaud acreditava que os temas das peças teatrais precisavam ser universais e arquetípicos com ritos cerimoniais como proposta de cura social. Seguindo esta mesma linha, escolhi abordar o Mito Dragão-Baleia como o lugar simbólico do inconsciente coletivo e cavávamos contatos através dos rituais das rodas de cantos. Em diversos encontros levei instrumentos musicais de percussão e fizemos improvisações sonoras e sagradas. “Criar mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar.” (ARTAUD, 2010, p. 111).

Antonin Artaud também dava importância à sonoplastia dos espetáculos teatrais. Para ele, a sonoridade precisava ser rebuscada e deveria acionar um lugar inovador, pois só desta forma haveria de tocar o inconsciente dos temas míticos.

Do ponto de vista sonoro a que se procurem qualidades e vibrações de sons absolutamente incomuns, qualidades que os instrumentos musicais atuais não possuem, e que levem a uso de



*instrumentos musicais antigos e esquecidos ou a criar novos instrumentos.*¹⁴

O espaço cênico precisava ser repensado e analisado de acordo com o cerimonial, pois para Artaud, o público também faz parte da cena. Logo, a disposição das cadeiras e o palco deveriam ter proximidade, sem ruptura ou divisão entre os espaços. Desta maneira, trabalhei a performance num galpão totalmente improvisado e com iluminação natural. Não tivemos nenhum tablado que distanciasse os clientes-analisandos-artistas dos espectadores, todos ficaram na mesma linha horizontal.

*Suprimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será estabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo. Assim, abandonamos as salas de teatro existente, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer.*¹⁵

Signos para Antonin Artaud eram objetos cênicos que também serviam de símbolos. Ou seja, seria necessário sintonizar figurino ao personagem com base no mito, pois só assim poderíamos reanimar nosso entendimento e dar novos sentidos aos espíritos. Eu utilizei dos Signos com os clientes para a criação das personagens. Levei diversos figurinos e adereços cênicos que foram introduzidos espontaneamente por cada participante que dava o significado ao objeto com base em seu processo de individuação, sem preocupação com a “coerência” e sim seguindo o fluxo das sensações.

No que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao corpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que se pode buscar inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira legível e que permita sua reprodução conforma a vontade, mas também

¹⁴ Artaud, 2010, p. 112.

¹⁵ Artaud, 2006, p. 110.

*para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente.*¹⁶



17

Essa cartografia serviu como *suleamento* para o processo criativo das performances *Dragão Baleia* e *Boto Rosa*. Na performance *Dragão Baleia* falamos sobre o cumprimento da missão de Jonas à cidade de Nínive através de Deus que ordena-lhe três dias e três noites na barriga do Dragão Baleia que é simbolizado como um encontro com o inconsciente, necessário para a integração com a consciência. A partir desse processo, cada integrante trouxe sua imagem simbólica traduzida em Imaginação Ativa (JUNG, 2008) tais como: o caçador; o xamã; o crucifixo; o nariz de palhaço e o abusador e a gravidez. No atravessamento desses símbolos, surgiu uma nova performance que chamamos de *Boto Rosa* e retratamos a história do homem que abusa de mulheres e se transforma em peixe para fugir das punições, porém, é capturado pelo caçador que tem poderes mágicos e interrompe a especialidade de boto que torna-se homem para sempre e cumpre com a Lei Maria da Penha.

¹⁶ Artaud, 2006, p. 107.

¹⁷ Samovar utilizado como signo artaudiano durante o processo de criação. Foto: Adriana Rolin. Abr/16.

Em resumo, o grupo terapêutico foi cruel no sentido de rigoroso aos impulsos do inconsciente. Parafraseando a psiquiatra brasileira Nise da Silveira¹⁸ que sempre citava Antonin Artaud como um ser em inumeráveis estados, assim é o seu teatro que estilhaça o corpo para dar lugar a uma experiência múltipla e renovada. “O teatro é o único lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo.” (ARTAUD, 2010, p. 117).



19

¹⁸ Psiquiatra considerada rebelde por se negar aos métodos de eletrochoques e fundou a Terapêutica Ocupacional com base nas imagens do inconsciente.

¹⁹ Imagem de divulgação da Performance *Dragão Baleia*. Foto: Adriana Rolin. Jun/16.



20

Em 2017, iniciei uma pesquisa sobre o mito da orixá Obá²¹ no Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea, do Instituto de Artes da UERJ, intitulada *Orixá Obá em Performance – Influxos Artaudianos via Mitodologia em Arte*²².

Os objetivos da Mitodologia em Arte giram em torno da ideia de restauração da realidade imarginal (imagem e margem) do atuante cênico; do cultivo de sua imaginação e fusão entre corpo-alma-espírito, visando que atinja o estado de conexão consigo mesmo por meio de sua matéria corporal, incluindo aí imagens de todas as sortes, desde sons, palavras, músicas, gestos, imagens oníricas, imagens de fantasias, imagens poéticas, que compõem seu trajeto antropológico e de sua cultura, fomentando uma autogeração do si na troca incessante com o meio pela via das máscaras.

²³

²⁰ Imagem da partilha cênica via Performance *Boto Rosa*. Foto: Renan Figueiredo. Set/16.

²¹ Enquanto artista artaudiana, além da pesquisa no Museu de Imagens do Inconsciente, ainda integro o *Ateliê de Pesquisa do Ator*, regido pelo Sesc Paraty e coordenado por Stephane Brodt (Amor Teatro) e Carlos Simioni (Lume Teatro) desde 2014, onde estamos capitaneando uma pedagogia sobre os Fluxos, bem como, no ano de 2016 passei a fazer parte da *Coletiva Agbara Obinrin*, dando corpo à orixá Obá no espetáculo de cena-ritual-curativa *Ei, Mulher* com base nas deidades femininas da mitologia afro-brasileira que é a cultura que não faz dicotomia entre rito, dança, canto e conto.

²² A pesquisa está em andamento na linha Arte, Cognição e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, Instituto de Artes da UERJ, sob orientação da Prof. Dra. Luciana Lyra.

²³ Lyra, 2017, p. 110.

Mitodologia em Arte é um caminho prático de criação criado pela Prof. Dra. Luciana Lyra em sua tese de doutorado (2011) e tem o mito como suporte, estimulando o aparecimento de imagens do Mito Pessoal²⁴ (KRIPPNER, 2012) do atuante, um casamento entre o si mesmo e o outro, no meu caso, é a minha história pessoal roçando no mito de Obá. Logo, quem é Obá? O ritual do mistério é entendido por ela, considerada rainha das águas revoltas, fundadora da sociedade de Elekô que cultua a ancestralidade feminina. Ela é enérgica e temida, guerreira que corta cabeças, inclusive é mais forte que alguns deuses masculinos, tendo os derrotado. Obá está ligada às cheias do rios, às enchentes, às inundações, às revoltas e os transbordamentos causados pelas frustrações e desesperanças. É como cita (MARTINS, 2011): “Obá é da água, que tem forte ligação com o elemento ar, dada a sua liderança, É ligada à terra porque se esconde nas florestas. E ao fogo, porque este é o elemento mais poderoso da natureza.” A escritora e romancista brasileira ainda complementa:

A mitologia iorubá fala sobre uma sociedade feminina chamada Elecô, que é formada por guerreiras feiticeiras ambidestras que não têm os polegares. Elas manejam quaisquer armas com a mesma destreza, valendo-se dos oito dedos como se fossem cem. Essa maçonaria reúne as melhores guerreiras e Amazonas é euó para os homens. Aquele que se aproxima de Elecô paga com a própria vida. Elas se reúnem em cavernas secretas, nas profundezas das florestas, as reuniões são sempre à noite e em grutas diferentes. Obá é a chefe da Sociedade Elecô, é a melhor dentre todas as Amazonas guerreiras.²⁵

Nas minhas andanças diante da cultura oral, ouvi inúmeras narrativas sobre o mito de Obá: Obá enganada e insegura, que torna-se deusa do conhecimento porque transforma a dor em movimento; Obá que protege o poder feminino, que acolhe e

²⁴ Segundo Stanley Krippner, cada indivíduo vive uma mitologia pessoal em sua vida. Desvendar é conhecer-se.

²⁵ Martins, 2011, 79.

que portanto é mãe de mulheres fragilizadas; Obá guerreira que vai para o mundo, que corta cabeças intrusas; Obá enquanto sangue da escuta, intuitiva e permeada de um profundo afeto; Obá devota ao outro que se invisibiliza e foge de si para satisfazer o objeto de amor. Mas a trajetória mais contada é a de Obá traída por Oxum em prol do amor de Xangô, em que Oxum a enganara sobre uma receita de sedução feita com quiabos e pedaços da própria orelha. Mas cabe frisar que, a propagação do mito também foi colonizada, isso significa dizer que existe outra versão que ouvi da mulher negra de axé e doutoranda em Filosofia Africana Naiara Paula no I Congresso de Filosofia Africana e Afrodiaspórica da Universidade Estadual do RJ:

Obá já é. Ela é amor e guerra. Esse discurso colonizador e sexista a coloca no lugar de inferiorizada com Xangô ao centro e Oxum como opositora. Não, Oxum é ventre e Obá é braço. Juntas, elas acabam um mundo. Elas são complemento de um mesmo culto. Oxum e Obá são feiticeiras. Na verdade, Obá mutila a orelha junto de Oxum, pois estavam fazendo feitiçaria sobre o poder feminino. Ela já era Rainha da Sociedade de Elekô antes de casar com Xangô. Na caça, Oxóssi vem atrás dela e não na frente. Ela esconde a orelha não por uma dor, oriunda de uma traição, é porque ela esconde um segredo: a orelha é símbolo dessa potência. Ela é inteiramente potência do poder feminino e ela só mostra esse poder a quem ela quer. Essa oralitura pouco é contada sabe porquê né?²⁶

De malas prontas, percorro sabendo que Obá - deusa da guerra que protege o poder feminino - e Oxum - deusa da sedução e da fecundidade da mulher - podem habitar o mesmo terreiro-corporal enquanto energias complementares, embarco enfim em meu processo criativo diante da cartografia do “sul” via Laboratório Mitodológico. Foram muitos procedimentos²⁷ que vivenciei até aqui, tais ele: Os Arcanos, As Polaridades, Totem Animal, O Batismo, Mandala Cartográfica, O Portal,

²⁶Paula, 2017, I Congresso de Filosofia Africana e Afrodiaspórica da UERJ.

²⁷ Conjunto de práticas de um caminho de criação via Mitodologia em Arte, conceito criado pela Prof. Dra. Luciana Lyra.

porém, transcorrerei feito tripé, os três procedimentos que me serviram como ponto de virada para a criação da Performance *Yriádobá*.

O carro abre-alas foi o procedimento chamado *Alquimia dos Elementos*, terra-fogo-ar-água, com influxos do corpo em que atravessei texturas, sensações, suspensões, trazendo imagens arquetípicas e alquímicas que foram amplificadas posteriormente através da terra e do fogo, como num duplo de fúria e tesão, de dor e amor que moram em mim. Na Terra, me vi densa, sedenta, irada, de nuvem cinzenta, de fluxo interno fervilhante, de mistério na raiva, de bengala destruidora. É pela dureza (da terra) que a matéria torna-se ofensiva e atíça a musculatura do sonhador. (BACHELARD apud FREITAS, 2017). No fogo, emergiu um desejo flamejante por me ver bem fêmea, bem pélvis, delicada, suave, de voz aguda, dançante, de sorrisos, de sedução simples, podendo habitar a fragilidade de apenas ser.

Os diversos fogos devem trazer a marca indelegível de sua individualidade. O fogo comum, o fogo elétrico, o dos fósforos, dos vulcões, do raio, têm diferenças essenciais, intrínsecas, que é natural relacionar a um princípio mais interno do que a acidentes que modificarão a mesma matéria. Já percebemos em ação a intuição de uma substância captada em sua intimidade, em sua vida, em seu poder de geração.²⁸

Pouco depois, adentramos no procedimento *Os Descansos*, uma espécie de linha cronológica da vida, escrita num papel, simbolizando o movimento ritualístico do perdão com a seguinte indagação: “Quais iras te foram silenciadas desde sua tenra idade?” Aqui, vi as mortes tornarem-se possibilidades de outra vida²⁹. “O ator não passa de um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido. Trata-se de acabar com uma espécie de ignorância em que ele não para de tropeçar.” (ARTAUD, 2010, p. 152). Aqui, pude entrar em contato com as minhas feridas internas, cicatrizes

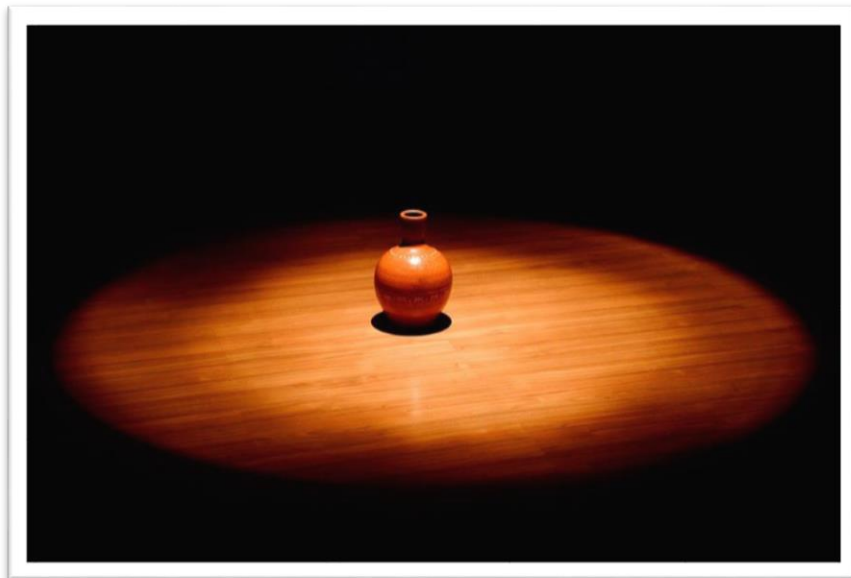
²⁸ Bachelard, 2012, p. 66.

²⁹A Obá que eu já vinha performando pela cidade ao longo dos semestres anteriores à dissertação com o espetáculo *Ei, Mulher* tinha um véu raivoso, uma visão turva sobre si mesma, traía o fluxo de sua natureza através da dureza de permanecer-se em guerra, com sede de vingança.



por ser mulher negra, e entender os motivos de esconder-me na raiva, na automutilação que pulsa em mim, com as entranhas do ato de punir-me, com a motivação do excesso de culpa que sempre me acompanhou, com os abusos emocionais, os incestos perversos.

Por fim, o terceiro procedimento chamado de *Objetos Sagrados* em que amplifiquei em dois movimentos: ira e flor, dor e amor, adaga e moringa, nesta ordem. O primeiro objeto sagrado foi a Adaga, que é o uma espécie de espada pequena, utilizada como instrumento de corte, de ataque, na mitologia afro-brasileira. Obá utiliza sua adaga para cortar cabeças inimigas em função de proteger o universo feminino e em função de caçar enquanto caçadora nas matas escuras, junto de Oxóssi, deidade masculina da fartura. Para mim, a adaga representa a força, a ira, a raiva, a vontade de atacar, antes mesmo de ser atacada. No procedimento da roda dos objetos, a adaga também se transformou num grande falo a perfurar vaginas e posteriormente foi uma recém-nascida em amamentação. Segundo o dicionário dos símbolos, a espada está relacionada com a destruição, ela separa o bem do mal, é um instrumento de justiça pois golpeia o culpado.



30

³⁰ Imagem da moringa no evento Mulheres em Cena da UERJ. Foto: George Magaraia. Mai/18.

Entre mutilações, feridas e golpes surge também o movimento de embarrigar, de arredondar em útero, de cantar ao feminino doce, de vibrar em barro. Moringa é um instrumento musical africano feito com barro que tem formato de um vaso e sua sonoridade lembra o encontro das águas. Na minha jornada, a moringa foi barriga de uma gravidez inventada, foi uma criança que pari em parto natural, foi vagina que estuprei com dedos. Ela sou eu, me vejo nela. Enquanto percussionista, eu estava acostumada com a potência dos tambores, das alaias e vibrar a simplicidade da moringa foi um encontro bem especial. Vale frisar ainda que, a moringa tem um formato semelhante à uma cabaça, que é um fruto vegetal utilizado nos ritos do candomblé, podendo representar a união entre òrun (céu) e aiyê (terra), ou seja, é o universo em integração.

Nesta f(r)icção entre minha história pessoal e o mito de Obá, surgiu o desejo de amamentar a mim mesma e cavar em camadas para dentro, uma Adriana outra, afetada pelo vigor, em plena potência de afecções, produzindo novas possibilidades simbólicas, desnudando e reagindo diante da força de minhas fragilidades. Eu, então, dancei com meus próprios mitos espirituais, perigosos, impossíveis e inapreensíveis. Estou, portanto, em múltiplas transformações, estou diante da essência do desenraizamento, pois fui convidada a navegar na unidade de integração. Por fim, nasce Yriádobá, este neologismo entre ira e fúria e, paradoxalmente partilho a suavidade, a doçura e a simplicidade na cena, que há tempos eu tentava navegar enquanto atriz e navego *De Ira à Flor* compondo uma canção de mesmo nome.

Com esse relato textual, pude retratar o *suleamento* como espécie de integração da potência de afecções na criação, através da experiência no Museu de Imagens do Inconsciente, enquanto mediadora de uma possível cartografia artaudiana. Por via da Mitodologia em Arte, roço no mito de Obá, sobretudo, resgatando o apagamento

histórico étnico-racial da mitologia afro-brasileira, que sofreu *Epistemicídio*³¹, ao longo dos entraves acadêmicos hegemônicos.



32

*De ira vira flor. De ira vira flor.
Leite de peito mamou. Leite de peito amou.
De ira vira flor. De ira vira flor.
Leite de peito mamou. Leite de peito amou.
Gruta funda, gruta funda, gruta funda.
Gruta funda, gruta funda, gruta funda.
Ai, ai, ai, ah! Dorme o grito.*

³¹ Conceito defendido pela filósofa Sueli Carneiro em sua tese de doutorado (USP, 2005) em que ressalta a negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização ou ocultamento das contribuições da diáspora africana através da imposição do embranquecimento cultural.

³² Imagem da performance Yriádobá na Qualificação de Mestrado realizada na Reserva Florestal do Grajaú. Foto: George Maragaia. Out/18.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- _____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- _____. *Taraumaras*. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Ed. Minerva, 1985.
- ALMEIDA, Vera Lúcia Paes. *Corpo Poético*. São Paulo: Ed. Paulus, 2010.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Ed. Hucitec, 1995.
- BROOK, Peter. *A Porta: Reflexões Sobre a Interpretação e o Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *O Espaço Vazio*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2015.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Ed. São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.
- FRANZ, Marie Louise von. *Alquimia*. Tradução: Marta Guastavino. São Paulo: Ed. VagaLume, 1995.
- FABRINI, Verônica. *Sul da Cena, Sul do Saber*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2013.
- FANON, Franz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Bahia: Ed. Afro-Orientais, 2008.
- GIL, José. *Abrir o Corpo*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2005.
- _____. *A Identidade Cultural da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2005.



JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2008.

_____. *O Eu e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1978.

MARTINS, Cleo. *Obá – A Amazona Belicosa*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2011.

NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Ed. Linoart, 1992.

NUNES, Alexandre. *O Sagrado Contemporâneo do Teatro*. Goiás: Ed. Urdimento, 2015.

LYRA, Luciana et. al. *Antropologia e Performance*. São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2013.

_____. *Arkhetipos – Encontros e Atravessamentos*. Natal: Ed. Fortunella, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *O que é Lugar de Fala?* Belo Horizonte: Ed. Letramento, 2017.

ROLIN, Adriana. *Orixá Obá em Performance – Influxos Artaudianos via Metodologia em Arte*. Natal: Ed. ABRACE, 2018.

ZIMMERMANN, Elizabeth. *Corpo e Individuação*. São Paulo: Ed. Vozes, 2009.

ZENICOLA, Denise Mancebo. *Performance e Ritual. A dança das Iabás no Xirê*. Rio de Janeiro: Ed. Faperj, 2014.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. *Ori Axé – A Dimensão Arquetípica dos Orixás*. São Paulo: Ed. Vetor, 1998.



As revistas acadêmicas e o sistema da arte contemporânea¹

André Sheik²

Resumo: Com base em levantamento nos trabalhos publicados na revista *Concinnitas* de 2010 a 2018, o presente texto pretende dar uma ideia de como o sistema de arte como um todo é abordado em uma revista acadêmica, no caso, a do Instituto de Artes da Uerj. São feitas algumas reflexões a respeito do funcionamento do sistema de arte na contemporaneidade e, mais especificamente, sobre o circuito da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: circuito de arte, revistas acadêmicas, arte contemporânea

Abstract: Based on a survey of the works published in the *Concinnitas* magazine from 2010 to 2018, the present text intends to give an idea of how the art system as a whole is approached in an academic journal, in this case, the one from Uerj's Institute of Arts. There are some reflections about the functioning of the art system in contemporary times, and more specifically about the circuit of the city of Rio de Janeiro.

Apresentação

O ponto de partida deste artigo foi mapear como o sistema de arte contemporânea é tratado em uma revista acadêmica. Mais especificamente, a *Concinnitas*, do Instituto de Artes (IART) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Para tanto, foram pesquisados os trabalhos publicados nos números da revista desde 2010. As revistas acadêmicas das escolas de arte fazem parte do sistema de arte, uma vez que estão ligadas às universidades onde se formam, academicamente, professores de arte, historiadores da arte e artistas (com uma ou outra variação, de acordo com a instituição).

¹ Este trabalho é fruto de pesquisa de Iniciação Científica a respeito das revistas acadêmicas de arte no estado do Rio de Janeiro, projeto com financiamento da Faperj e sob orientação do Professor Doutor Alexandre Sá Barretto da Paixão.

² André Sheik nasceu no Rio de Janeiro em 1966. Artista, curador, poeta e músico, dedica-se às artes visuais desde 1999, participou de exposições e mostras no Brasil e no exterior e já foi sócio de galeria. Atualmente, é um dos editores executivos da revista *Concinnitas*, do Instituto de Artes da UERJ; pesquisador associado do Núcleo de Tecnologia da Imagem da UFRJ; colaborador em grupo de pesquisa sobre o mercado de arte na UNIRIO; cursa Bacharelado em História da Arte na UERJ.



Participo do sistema das artes visuais desde que comecei a ter aulas de pintura na Escola de Arte Visuais (EAV) do Parque Lage em 1999. Já em 2000, fiz a minha primeira participação em uma exposição. Minha observação, portanto, é de alguém que está dentro do circuito, seja como artista, articulista, crítico, curador, pesquisador ou professor, atividades que exerço. E, desde 2015, como estudante no curso de Bacharelado em História da Arte da UERJ; e também desde 2015, como integrante do corpo editorial da *Concinnitas* (primeiro, como assistente de conteúdo; e, desde o ano passado (2017), como um dos editores executivos).

Meu interesse pelo funcionamento do sistema de arte levou-me, além de fazer cursos sobre curadoria, montagem e arquitetura de exposições, também a assistir seminários sobre gestão de museus, sobre mercado de arte, sobre ações culturais, bem como a ser discente de iniciação científica sem bolsa no projeto de pesquisa “Arte, dinheiro e ‘o que for possível””, na Escola de Engenharia de Produção da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

As informações acima são para localizar o leitor em relação ao autor do texto e a atuação deste no circuito de arte, o que significa que abordarei algumas das minhas diversas vivências dentro desse meio. Intenciono não ser excessivamente autorreferente.

Por dentro do sistema

A minha vivência principal se dá na cidade do Rio de Janeiro, com algumas incursões por São Paulo. Nesse circuito específico e limitado, tenho observado que as fronteiras entre as instâncias da arte são porosas. Assim, vejo professores de universidade gerindo instituições de exibição de arte (museu, centro cultural), fazendo curadorias em galerias comerciais e participando de conselhos consultivos de algumas dessas mesmas galerias. Também se podia (pois não há mais crítica especializada no principal jornal do Rio) constatar a presença de críticos de jornal fazendo curadorias em galerias comerciais e cursos de pós-graduação nas universidades. Bem como artista atuando como curador. Há relações estreitas entre

artistas, curadores, críticos e professores dentro da produção de arte contemporânea.

Uma referência para as minhas observações é o filme estadunidense, vencedor do Oscar de melhor documentário em 2011, *Inside Job (Trabalho Interno)* (Charles Ferguson, 2010), que mostra as relações entre governantes, agentes reguladores e o meio acadêmico antes da crise financeira de 2008. Parte da crise seria devido a esse circuito retroalimentado.

Desde que comecei o meu Bacharelado em História da Arte na UERJ, descobri que alguns artistas têm sua produção discutida no meio acadêmico, sem que participem tanto de exposições no circuito de exibição. Isso me fez refletir sobre a ocupação de certos tipos de arte em cada instância do circuito.

Há muitos tipos de arte. Tem aquela que tem boa aceitação no circuito comercial das galerias e dos colecionadores, outras que circulam bastante em instituições de exibição, como museus e centros culturais de todos os tipos, com grandes exposições patrocinadas ou pequenas, em locais de exposição em que os artistas bancam toda a produção da exposição, mesmo em se tratando de espaços geridos pelo poder público. Algumas transitam em vários circuitos concomitantemente. Existem os “artistas para artistas”, aqueles cuja produção influencia outros artistas, sem contudo ter ampla visibilidade no circuito. Para citar apenas algumas características dentro do mundo da arte.

Isso, referindo-me à chamada arte contemporânea de ponta, aquela que pesquisa as questões da linguagem e vem de uma tradição histórica específica (de origem europeia), embora não seja simples determinar seus limites. Além disso, existem alguns tipos de arte que são “consumidas” por outros públicos, como por exemplos, nas chamadas feiras de artesanato; ou nos muros da cidade, na denomina de arte de rua. Muitas manifestações culturais se autodenominam arte. São muitos circuitos para muitas artes. Não é simples delimitar.

Assim, quando me refiro a circuito de arte de forma ampla, estão englobadas todas as instâncias que acredito fazem parte de um grande sistema: as galerias

comerciais (tanto do mercado primário quanto do secundário), os museus, os centros culturais, os institutos sem fins lucrativos, as faculdades, as revistas (acadêmicas ou não) que tratam de arte, todos os agentes que participam desse sistema (artistas, curadores, críticos, historiadores, professores e demais profissionais que atuam nessa área).

Vou me concentrar, aqui, em um levantamento nos arquivos da revista *Concinnitas* com o intuito de identificar textos acadêmicos que façam referência ao circuito de arte contemporânea.

Alguns aspectos Históricos

Em seu livro *Arte Contemporânea: Uma Introdução* (São Paulo: Martins, 2005), Anne Cauquelin faz um histórico do sistema de arte, focando principalmente na passagem da arte produzida no final do século XIX até a segunda metade do XX (o livro foi escrito em 1991), período da chamada arte contemporânea, e chegando à arte no período pós-moderno (ou pós-contemporâneo (termo que ela não usa), ou atual, uma vez que ela se refere a uma arte que tinha, então, apenas vinte anos). Cauquelin procura traçar os limites da arte moderna com a contemporânea, analisando o funcionamento do sistema de arte nesses dois períodos. E apontando a dificuldade de se estabelecer padrões para a avaliação da arte contemporânea, o que está imbricado com os seus sistemas de produção e de recepção.

É um sistema como esse, em seu estado contemporâneo, que tentaremos apresentar aqui. “Estado contemporâneo” significa que esse sistema não é mais o sistema que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema. É justamente neste ponto que se instala o mal-estar: avaliar a arte segundo critérios em atividade há somente duas décadas é não compreender mais nada do que está acontecendo. (CAUQUELIN, 2005, p. 55)

Segundo Cauquelin, no período da arte moderna, devido ao funcionamento da sociedade de consumo, houve um crescente distanciamento entre o artista e o aficionado por arte, ficando o sistema da arte determinado por grandes *marchands* e colecionadores e “alicerçado pelo poder das mídias” (CAUQUELIN, 2005, p. 55). Contudo, na arte contemporânea, “não é o movimento contínuo de crescimento desses fenômenos, não é na progressão linear do regime de consumo que vão se encadear as características da arte contemporânea” (CAUQUELIN, 2005, p. 55). Para ela, na arte contemporânea, ocorreu uma transformação do domínio artístico, que não se explica exclusivamente pelas características do regime de consumo, pois o mundo passou do consumo à comunicação em um sistema de redes, e o domínio da arte se transformou muito devido a isso.

Segundo Cauquelin, “Produtores, intermediários e consumidores não podem mais ser distinguidos. Todos os papéis podem ser desempenhados ao mesmo tempo.” (CAUQUELIN, 2005, p. 90).

A minha percepção sobre o circuito local de arte se aproxima, em parte, da visão de Cauquelin sobre o sistema contemporâneo de arte global em rede:

(...) um conservador de museu que exhibe arte contemporânea pode também escrever (prefácio de catálogos), pode garantir o papel de curador de exposição, pode ainda ser o gestor – trocar ou comprar obras e fazer subir as cotações, como qualquer bom especulador, de forma a se posicionar no mercado internacional. O crítico, por sua vez, pode muito bem não escrever, mas servir de introdutor de obras escolhidas por ele a galerias ou colecionadores de sua rede. Pode também ser curador de exposição ou desempenhar o papel de *expert* em um museu de arte contemporânea. (CAUQUELIN, 2005, p. 72)

Para ela, o artista assumir a função de curador de exposição é uma estratégia para passar de produtor a agente de sua própria publicidade, um estratagema para uma mudança de seu papel no sistema de arte, de modo a se renovar e permanecer dentro do circuito, que tende a descartar aquilo que rapidamente se torna



ultrapassado em um círculo que necessita de novidades a todo instante. Não concordo totalmente com essa afirmação de Cauquelin, embora não deixe de observar isso em alguns casos, porém vejo artistas exercendo a curadoria de modo totalmente distinto desse.

Existiria uma “bolha” na academia?

Estariam os trabalhos acadêmicos isentos das influências do restante do circuito? A minha constatação, ao ler os nomes dos autores de artigos e de trabalhos visuais na *Concinnitas*, foi de que eu conhecia muitos deles – não todos – como participantes de atividades fora da academia. O que me levou a concluir que existe um trânsito dos agentes produtores (sejam artistas, curadores ou críticos) dentro desse meio acadêmico específico.

Foram pesquisadas as revistas *Concinnitas* de 2010 até 2017. A intenção era encontrar artigos, resenhas ou ensaios que abordassem o circuito de arte diretamente. Muitos textos tratam do assunto para localizar histórica ou geograficamente a produção dos artistas. Eles tendem a ter um padrão, que tem como ponto de partida análises de obras, de artistas ou de exposições. Portanto, o circuito de arte pouco aparece como tema específico. Do universo de treze revistas, com um total de 184 textos, somente 16 abordam diretamente (embora não como foco principal) ou tangenciam o tema do circuito de arte. Alguns (sobretudo resenhas), ao tratar das exposições onde eram apresentadas as obras, acabam por dar um panorama da exibição, tocando em aspectos extra-obras (curatorial, espacial); outros, artigos, falam do sistema educacional de arte (o que considerei como tangencial ao tema da pesquisa) ou, em um, dos departamentos educativos das exposições (um aspecto institucional).

Não li na íntegra todos os textos de todos os números das treze edições pesquisadas. O critério para seleção inicial foi a leitura dos títulos dos textos, para identificar possíveis relações com o circuito. Tampouco considerei ensaios visuais de artistas e traduções como material de pesquisa. Essa metodologia pode ter

deixado de fora textos que tratem do assunto deste trabalho. Nenhum dos escritos publicados fazia menção direta, em seu título, ao sistema de arte como um todo.

Na tabela abaixo, a primeira coluna à esquerda mostra o ano de publicação da revista; a segunda, o seu número; a terceira, a quantidade de artigos, ensaios e resenhas nela publicados; e na quarta e última, o número de artigos, ensaios e resenhas que abordam questões relacionadas ao circuito de arte, direta ou transversalmente.

Ano	Número da revista	Artigos/Ensaios/Resenhas	Abordam o tema
2017	29	10	0
2016	28	23	0
2015	27	16	3
2015	26	12	1
2014	25	12	0
2014	24	10	3
2013	23	6	1
2013	22	7	0
2012	21	21	3
2012	20	15	1
2011	19	18	2
2010	17	15	1
2010	16	19	1

Dentre os 16 textos, destaco alguns, sobretudo aqueles que tratam de aspectos do circuito de arte de uma forma direta.

O primeiro deles, é o *Curadoria: ensaios & experiências* (Concinnitas n. 21), de autoria da professora do IART e curadora Fernanda Pequeno, que fala do papel do curador na arte, fazendo um histórico da função. No texto, Pequeno faz uma panorâmica da atuação desse profissional no sistema de arte e, para tanto, aborda a “consolidação da curadoria como área de formação e atuação profissionais”, as associações e revistas criadas pela classe (de curadores), bem como aspectos específicos do sistema de arte brasileiro (“é preciso ponderar que o momento atual do meio de artes brasileiro é muito particular, distinto do da década anterior”): “a formação e a consolidação de circuitos locais ou a circulação e o desenvolvimento de redes nacionais vêm sendo estimulados por editais e programas

governamentais”. Estes são alguns exemplos que Pequeno menciona em seu texto. Tratando do papel do curador, ela passa em revista o cenário da arte contemporânea como um todo, e mais especificamente no Brasil.

No número 23, o historiador da arte e curador Rafael Cardoso, em seu texto intitulado *O Brasil (re-)redescoberto: o olhar estrangeiro sobre a história da arte brasileira*, delinea sua intenção:

A presente resenha se propõe a realizar um mapeamento informal – e, assumidamente, nada sistemático – de algumas atividades ocorridas em anos recentes, não somente na parte acadêmica da história da arte, mas também no mundo dos museus, galerias e outras instâncias de consagração artística em que o Brasil tem aparecido com força renovada.

A frase já deixa claro que Cardoso discorre sobre as relações entre diversas instâncias do sistema de arte. Em seu texto, ele fala da projeção da arte brasileira dentro do sistema internacional. Para tanto, ele menciona exposições, institucionais ou não, fala da produção de artistas, comenta o papel de diversos agentes dentro do sistema de arte (*marchands*, galeristas, colecionadores), dentre outros aspectos. Ou seja, contextualiza e apresenta o quadro geral do sistema de arte brasileiro e suas repercussões no internacional.

No número 20, Clarissa Diniz e Amanda Bonan falam sobre o papel da crítica no sistema de arte atual; Camilla Rocha Campos (n. 24) discorre sobre economia cultural e autonomia social utópica para a arte; no número 23, Maria Rita Kehl também discute a indústria cultura, relacionando-a com a “sociedade do espetáculo”; Diogo de Moraes (n. 24) escreve sobre “os estudos de museus e a mediação cultural”; Vera Rodrigues de Mendonça igualmente analisa os aspectos da mediação nas instituições de exibição, destacando que “a relação do espectador com a obra de arte envolve mecanismos que foram determinados pela lógica orientadora da exposição dos objetos” (n. 17); complexas “discussões que perpassam os museus, dentro do contexto atual” são assunto do artigo de Priscila



Arantes ao analisar o papel do Paço das Artes (SP), na edição de número 27. Todos esses textos mencionados acima, e mais algumas resenhas sobre exposições, livros ou filmes, contextualizam as produções artísticas dentro do sistema de arte como um todo.

A intenção aqui não é comentar cada texto individualmente, pincei exemplos de abordagem direta ao circuito das artes. Talvez o que se possa depreender é que o papel social do artista esteja interligado à sociedade como um todo na contemporaneidade (de uma forma diferente do que já foi em outros momentos históricos), e o sistema de arte, incluindo as críticas que lhe são feitas em alguns trabalhos de arte, esteja exposto, não podendo ser possível falar de arte sem compreender o sistema onde ela é produzida.

O artista e sua arte não estão apartados do mundo, da vida em geral. A produção de arte está ligada ao modelo de sociedade, ao estilo de vida, à religião, ao regime político, à época em que é produzida etc.

A visão romântica que algumas pessoas de fora do circuito costumam ter em relação à arte – de algo mágico feito por pessoas iluminadas – talvez possa ser (mais) questionada e discutida pelos próprios agentes que a produzem, expõe e comercializam. No texto de Luciano Vinhosa na *Concinnitas* n. 21, ele diz:

Tendo em vista o quadro de certas práticas contemporâneas que entendem o artista como agente que intervém diretamente na sociedade empreendendo ações educativas, curatoriais e políticas, por exemplo, certas dúvidas quanto ao modo como essas diferentes atividades afetariam o estatuto do artista não cessam de nos inquietar.

Repetindo, nenhum dos textos tem, explicitamente, como mote principal o circuito de artes como um todo, embora alguns acabem por fazer um panorama desse circuito. Para a construção de uma noção ampla do sistema de arte, seria preciso juntar as peças desse quebra-cabeças espalhado pelos diversos textos.



Considerações finais

Seria o meio acadêmico um local para debate e discussão a respeito do circuito de arte? Cabe um autoanálise no sistema de arte? Ou esse ambiente já está tão inserido em um âmbito geral que ficaria difícil para seus participantes terem distanciamento crítico? Na Wikipédia em francês, Anne Cauquelin aparece como filósofa, romancista, ensaísta e artista visual francesa, em outros *sites*, também está dito que ela é crítica de arte. Estaria ela distante do sistema o suficiente para analisá-lo? É necessário um olhar externo para melhor compreensão do sistema de arte?

A arte, tendo se tornado esse fenômeno mundial midiático, vem atraindo pesquisadores de diversas áreas. A historiadora e socióloga da arte estadunidense Sarah Thornton já publicou dois livros sobre o assunto e que tiveram grande repercussão junto ao público não especializado: *O que é um artista?* (Rio de Janeiro: Zahar, 2015) e *Sete dias no mundo da arte* (Lisboa: Babel, 2010). Em ambos, ela aponta questões do sistema de arte por uma perspectiva sociológica. No segundo, ela define: “o mundo da arte contemporânea é uma rede solta de subculturas sobrepostas que se mantém unidas através da crença na arte” (THORNTON, 2010, p. 11), [o mundo da arte] “encontra-se estruturado à volta de hierarquias obscuras e muitas vezes contraditórias de fama, credibilidade, importância histórica imaginada, filiação em instituições, educação, inteligência percebida, riqueza e atributos como o tamanho da coleção” (THORNTON, 2010 p. 13). No primeiro, ela diz que “numa esfera na qual tudo pode ser arte, não existe nenhuma medida objetiva de qualidade, de modo que o artista ambiciosos deve estabelecer seus próprios padrões de excelência” (THORNTON, 2015 p. 9). Thornton não pinta um quadro muito bonito.

Sete dias no Mundo da Arte talvez seja um livro onde seja possível obter uma noção razoavelmente abrangente do sistema de arte. Ele serve para um não especialista – alguém de fora do circuito – conhecer aspectos do funcionamento dessa rede. No grupo de pesquisa sobre mercado de arte do qual faço parte, ele foi útil para que

estudantes de engenharia vislumbrassem o mundo da arte. Claro, sob uma visão sociológica de sua autora, que também é historiadora da arte, e ajudados pela participação de artistas no grupo, que externavam suas vivências.

A questão do conhecer de dentro ou por meio de uma observação externa não se esgota. Acredito que são perspectivas que podem se complementar.

Na visão de Ronaldo Brito, em seu texto *Fato estético e imaginação histórica*, “O novo historiador tem cada vez mais a consciência aguda de que a história é escrita e escrita por ele, historiador. Ele escreve a história, é parte dela, e no momento em que a escreve constrói uma história a partir de certo padrão de narração, segundo uma *forma*.” Assim, o agente da história é também quem a escreve. Esse mesmo historiador expõe os limites de supostas objetividade e transparência dos fatos. Brito complementa: “A interpretação não se sobrepõe aos fatos. Os fatos, em si mesmos, são fatos interpretados.” Desse modo, cada visão advém de um saber específico, que lhe constitui e tem seus próprios termos, sua linguagem.

Brito aborda também a experiência por parte do público com a arte e com o circuito de arte.

O público em geral tem uma idéia inocente, altamente insuficiente, acerca da experiência da arte. Acredita, entre outras coisas, que exista o *connaisseur*, o crítico de arte, alguém autorizado a falar sobre os objetos de arte porque os conhece e os domina. Não existe nada disso, é óbvio. Ninguém é *connaisseur* por princípio ou méritos pretéritos: só se conhece arte quando se a está experimentando. (BRITO, 2005, p. 145)

A quem interessa o sistema da arte? Quem se interessa pelo sistema de arte?

A revista do Instituto de Artes da UERJ é um espaço plural, até onde pode ser uma revista acadêmica, onde os avaliadores são acadêmicos. Contudo, acredito, esteja aberta, ou disposta, a receber críticas ao circuito onde está inserida. A questão é saber se há interesse por parte de quem contribui para a revista (os agentes das

diversas instâncias do meio de arte) em falar sobre o circuito, ou mesmo, se esse é um tema pertinente na e para a arte atualmente. Não tenho resposta para essa pergunta.

Referências:

CAUQUILIN, Anne. Arte Contemporânea: Uma Introdução. São Paulo: Martins, 2005.

THORNTON, Sarah. Sete dias no Mundo da Arte. Lisboa: Babel, 2010.

THORNTON, Sarah. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

<<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/>> Acesso em 04 de novembro de 2018.

BRITO, Ronaldo. Fato estético e imaginação histórica. In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). Experiência Crítica. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

Ninfa: a imagem da vida em movimento¹

Daniela Queiroz Campos²

Resumo: O presente artigo aborda a Ninfa nos domínios da história da arte. Elaborada e problematizada nos primeiros escritos de Aby Warburg, a Ninfa já aparecera em sua tese. Alguns anos após a escritura de seu primeiro e único trabalho universitário Warburg depara-se com sua grande Ninfa diante do afresco *ONascimento de São João Batista*, sobre aquela “criatura” escreve interessante e recentemente publicada correspondência. Em seu último e inacabado trabalho, *Atlas Mnemosyne*, as Ninfas estão presentes em um sem-número de pranchas. Em proposição às análises warburguininas, Georges Didi-Huberman fizera dela também sua personagem.

Palavras-chave: Ninfa, Didi-Huberman, Aby Warburg

Nymph: the image of life in movement

Abstract: This article approaches the Nymph in the field of art history. Elaborated and problematized in the early writings of Aby Warburg, the Nymph had already appeared in his thesis. A few years after the writing of his first and only academic work, Warburg encounters his great Nymph before the fresco *The Birth of St. John the Baptist*. About that “creature”, he writes em interesting correspondence. In his last and unfinished work, *Atlas Mnemosyne*, the Nymphs are present in countless planks. Georges Didi-Huberman ha salso made them his character, in reply to Warburg’s analysis.

Keywords: Nymph, Didi-Huberman, Aby Warburg.

Mas afinal quem são as Ninfa?

Começemos com as Ninfas e com as questões colocadas à Aby Warburg por André Jolles. “Quem é ela, donde vêm?” (JOLLES, 2015, p.8). Estas duas perguntas foram formuladas ainda no final do século XIX, exatamente no ano de 1900, e fazem parte

¹ O presente artigo faz parte de pesquisa de pós-doutoramento desenvolvida junto a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* [EHESS] sob a orientação de Georges Didi-Huberman e com bolsa concedida pelo CNPq.

² Professora de História da Arte do Departamento de História [Graduação e Pós-Graduação] da Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC]. Pós-doutora pelo *Centre d’Histoire et de Théorie des Arts* [CEHTA] da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* [EHESS] de Paris, sob a supervisão do Professor Georges Didi-Huberman e com bolsa consentida pelo CNPQ.



de correspondência trocada entre dois amigos – o linguista André Jolles e o historiador da imagem e da cultura Aby Warburg – acerca da servente que figura o afresco de *O Nascimento de São João Batista* (1485-1490) de Domenico Ghirlandaio. A Ninfa de Ghirlandaio figura as paredes da Igreja *Santa Maria Novella* de Roma. “Travei conhecimento com ela numa visita semanal a uma igreja... [...] Ela reside no coro de Santa Maria Novella, na parede esquerda, segunda fila a partir de baixo, no quadro a direita do expectador” (JOLLES, 2015, p.6).

Tratava-se de figura feminina com monocromático vestido branco. Uma servente que portava em sua cabeça um cesto de frutos frescos. O afresco faz parte de conjunto pictórico da Capela dos Tornabuoni de Domenico Ghirlandaio. Diante daquela aparição feminina André Jolles relata ter sido imobilizado pelo movimento da Ninfa. A primeira carta dessa correspondência fora redigida à Aby Warburg e conjuga duas questões: descrição do conjunto imagético e as palavras de um homem enamorado: “Iniciei um galanteio espiritual e tornei-me sua vítima. Persigo-a ou é ela que persegue a mim? Em boa verdade já não sei” (JOLLES, 2015, p.6).

Para Aby Warburg a Ninfa não consistia em nova personagem. Em sua tese doutoral, – pela qual recebera título de doutor em filosofia pela Universidade de Strasbourg no ano de 1892 – *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* (Warburg, 2015b), já abordara a Ninfa, inclusive de forma bastante detalhada em *III – Motivações Externas dos quadros: Botticelli e Leonardo*. Naquela ocasião fora desenvolvida análise acerca da deusa da Primavera que figura as duas grandes telas de Botticelli. A deusa apresentaria, nas duas obras, os traços do rosto de Simonetta Vespucci, ilustre figura florentina à época.

Para além de Simonetta Vespucci a Ninfa figura toda a tese doutoral warburguiniana. A Ninfa nas obras de Aby Warburg consistia na forma da vida em movimento. E o movimento fora, nada menos, que o tema de seu trabalho doutoral. O movimento que agitava cabelos e roupagens nas telas de Botticelli foram percebidos como corrente dominante desde o início do século XV no norte da Itália. O “injetar vida orgânica a objetos inanimados” (WARBURG, 2015b, p.34).

Anos mais tarde, na sala oval de sua biblioteca, Warburg compunha por entre as inúmeras pranchas de seu Atlas *Mnemosyne* uma porção de Ninfas. “A donzela de pés ligeiros” (WARBURG, 2015a, p.10) andava, não corria, por entre as imagens que intentavam contar uma história da arte sem palavras.

“A história da ambígua relação entre os homens e as ninfas, é a história da difícil relação dos homens com suas imagens”³ (AGAMBEN, 2010, p. 44). Giorgio Agamben analisa as Ninfas warburguianas através do tratado de Paracelso, sendo este familiar a Warburg e a Jolles. Em tal tratado, a Ninfa constitui objeto da paixão amorosa por excelência.

Aby Warburg é historiador da imagem e da cultura que atualmente vem destacando-se, sobretudo, no cenário acadêmico. Suas produções datam do final do século XIX e início do século XX e não se caracterizam por grandes volumes, mas por breves textos direcionados a conferências (Recht, 2012, p.10). Como trabalho escrito que objetivava as cátedras universitárias produziu apenas sua tese. Contudo, redigira outros sem-número de textos e elaborara sua grande e indescritível biblioteca que deu origem ao instituto que levava seu nome (Settis, 2010, p.10). Após conhecer a Warburg Haus – na cidade de Hamburgo – torna-se quase impossível, quase doído, escrever que a biblioteca e o instituto foram trasladados à Londres. Mas, eles o foram no ano de 1933 – após a morte de Aby Warburg, em 1929 – e por motivos políticos – em razão ao regime nazista, sendo que Warburg pertencia a uma família de judeus (Lescourren, 2014).

Por muito tempo Aby Warburg teve seu nome vinculado ao Instituto que fundara e como o “pai” da iconologia. Giovanni Careri (2003) sublinha que fora a partir da década de 1960 que ele passou a ser editado, inicialmente traduzido para italiano. Sua primeira bibliografia, escrita por Ernest Gombrich (2015), seria publicada pela primeira vez na Inglaterra em 1970. Contudo, nas duas primeiras décadas do presente século que vislumbramos uma crescente publicação e utilização das obras de Aby Warburg em cenário mundial. Os chamados “herdeiros” warburguianos

³ La historia de la ambigua relación entre el hombre e las ninfas, es la historia de la difícil relación entre el hombre y sus imágenes.



são muitos, segundo sua última biografia, Marie Anne Lescourrent (2014, p. 9), atualmente somam-se mais de três mil e cinquenta títulos de obras que fazem comentários warburguínianos.

Entre estes muitos herdeiros, aqui o nome de Georges Didi-Huberman merece especial destaque. Primeiramente, pois este artigo tece suas tramas a cerca da Ninfa, personagem também abordada e problematizada em vários de seus trabalhos. Em seguida, pois o nome de Georges Didi-Huberman notadamente destaca-se dentre os atuais exegetas de Warburg (Samain, 2014). Giovanni Careri insiste que o “Warburg francês” é, de certa feita, didi-hubermanino. Para o diretor do *Centre de Théorie et Histoire de l’Arte* (CETHA) da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) de Paris a atual compreensão das obras de Warburg, especialmente na França, foram atravessadas pelas leituras de Georges Didi-Huberman. Existem muitos outros excelentes exegetas warburguínianos (Burucua, 2008), contudo aqui abordar-se-á a obra de Warburg e suas Ninfas pelos olhos inquietos deste historiador da arte e filósofo francês.

A Ninfa de Didi-Huberman é a Ninfa warburguíniana por excelência. Seu primeiro contato com ela se deu através de páginas escritas por Aby Warburg. Durante longa estada de estudos na Itália, entre as décadas de 1980 e 1990, Didi-Huberman obtivera contato com as traduções em italiano de alguns textos de Warburg. Aquela estada modificaria sobremaneira suas pesquisas e a trajetória de seus trabalhos – grosso modo iniciada com sua tese doutoral, com atual tradução em português *Invenção da histeria* (Didi-Huberman, 2015), em 1981 sob a direção de Humbert Damisch. Dentre inúmeras mudanças, que perpassam referencial teórico e estilo narrativo, figuram a abordagem warburguíniana – seu Atlas e sua Ninfa. A Ninfa esperaria anos ao figurar, mais contundentemente os trabalhos do historiador da arte. Ele abordou notadamente a personagem em: *A Imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (1998) e em *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté* (1999). No início dos anos 2000, ele dedicaria seu primeiro livro exclusivamente a ela, o denominara *Ninfa Moderna*.

Essai sur le drape tombe (2002) e após mais de 10 anos fora editado *Ninfa Fluída* (2015).

Contrariamente as obras de Georges Didi-Huberman, muito bem “enquadradas” dentro de um mercado editorial e universitário, os escritos de Aby Warburg apresentam-se muito mais dispersos e fragmentados. Sua Ninfa não poderia ser diferentes. Ela parece pairar por todo o trabalho daquele homem que falava com as borboletas (Didi-Huberman, 2013). A concepção de suas obras e de seus principais conceitos estão mesclados a ela. Podemos localizar sua “impetuosa donzela” (Warburg, 2015a, p. 12) especialmente na sua tese doutoral de 1892 (Warburg 2015b), nos seus escritos – em especial correspondência – sobre Domenico Ghirlandaio de 1901 (Warbug, 2015a) e no seu Atlas *Mnemosyne* de 1922-1929 (Warburg, 2010).

Os acessórios em movimento – as Ninfas de Botticelli

A Ninfa de Warburg nasce em 1892 (Didi-Huberman, 2001, p. 8). Talvez, alguns anos antes disso, uma vez que em este fora o ano em que Aby Warburg conquistara seu título de doutor. Sendo assim, ele a descobrira durante os anos que escrevera sua tese. Intitulada *Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* fora desenvolvida sob a orientação de Hubert Janitschek (Recht, 2012, p.8). Nas páginas que compõem esta, para a além da Ninfa, vemos nascer seus três principais conceitos, os três grandes conceitos da história da arte warburguiniana: *Nachleben*, *Pathosformeln* e *Einfühlung* (Didi-Huberman, 2015, p.25-26).

Na tese doutoral warburguiniana a heroína do *Nachleben* figura majoritariamente fluida. “Em 1892, um jovem historiador da arte pausa seu olhar sobre *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Botticelli. Ele se fascina pelo movimento dos cabelos e dos drapeados das personagens – sobretudo femininas”⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.132). Na ocasião, Warburg não nomeara o movimento da vida

⁴ En 1893, un jeune historien de l’art pose son regard sur *Le Naissance de Vénus* et *Le Printemps* de Botticelli. Il est fasciné par le mouvement des chevelures et des draperies des personnages – surtout féminins.

fixado numa imagem, nem se utilizara das expressões *Nachleben*, *Pathosformeln* ou *Einführung*. Contudo, os elementos centrais do trabalho que desenvolvera durante sua trajetória intelectual ali já estavam muito bem-postos. Nos cabelos e nas draperias de Botticelli Warburg se dera conta da função iconográfica, poética e patética (Didi-Huberman, 2002,p.132). Era o iniciar de uma moderna ciência das imagens (Didi-Huberman, 2013), de uma ciência sem nome, de uma *Mnemosyne* (Agamben, 2007). A Ninfa fora a verdadeira paixão do fundador da história da arte moderna.

Nas imagens de Botticelli Aby Warburg paralisou-se diante, dos chamados por ele, acessórios em movimento. Na introdução de sua tese, ele deixa bastante claro seu objetivo: comparar as pinturas de Botticelli com as “[...] concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, para desse modo esclarecer o que na Antiguidade, “interessava” as artistas do Quattrocento” (WARBURG, 2015b, p,27). Madeixas e tecidos apresentavam o incessante movimento da vida nas grandes telas renascentistas *O Nascimento de Vênus* (1484-1485) e *A Primavera* (1482-1485) de Sandro Botticelli. Warburg sublinhara o elemento patético das obras – nas margens dos corpos: nos cabelos e nos tecidos – estavam fixados as draperias do vento. “A bifurcação sintomática do corpo em representação e dos seus “acessórios em movimento” é onipresente nos objetos de estudos de Warburg”⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.16).

Os aspectos da Antiguidade utilizados por Sandro Botticelli na composição de seus famosos quadros inquietaram Warburg, uma vez que seus elementos temáticos se remetiam tanto aos antigos textos gregos de Homero e Ovídio, quanto aos renascentistas de autoria do italiano Angelo Poliziano. Naqueles escritos Warburg orientara a interpretação das telas sobre “[...] o estudo dos valores expressivos dos corpos e das vestimentas, onde ele descobre a origem literária nas obras de Ovídio e Poloziano”⁶(RECHT, 2012, p.8).Warburg faz menção a publicação – com base em manuscritos florentinos – dos hinos homéricos no ano de 1488, logo pontua que

⁵ La *bifurcation symptomale* du corps en représentation et de son “accessoire en mouvement” est omniprésente dans les objets de l’étude warburguienne.

⁶l’étude des valeurs expressives des corps et des vêtements, dont il découvre l’origine littéraire dans les ouvres d’Ovide et Politien.



muito provavelmente no círculo humanista de Florença ele já fosse conhecido (Warburg, 2015b, p.29). Todavia, vale pontuar que, em Botticelli, os aportes literários não se resumem a ferramentas simplificativas, Warburg os aponta como “[...] meio alusivo as complexidades e a sobreinterpretação funcional da dramatizadora representação plástica”⁷ (Yvars, 2010, p.21).

O nascimento da deusa Afrodite representado nos contos homéricos reconfigura-se no Renascimento entre similitudes e diferenças. A deusa emergida do mar era uma constante nas obras renascentistas. Contudo, foram os cabelos e as roupas em constante movimento que significaram, para Warburg, o sintoma de uma corrente que dominara os círculos artísticos a partir do século XV no norte da Itália (Warburg, 2015b, p.33). Nas telas de Botticelli, o historiador procurou detectar as escolhas de elementos que se remetessem ao antigo, “[...] fazer do tratamento dado aos acessórios em movimento critério para a “influência da Antiguidade”” (WARBURG, 2015b, p.41). Elementos de outra temporalidade, sejam eles retirados de textos ou de imagens, foram eleitos e selecionados por Warburg para analisar e problematizar as imagens que se destacariam dentre tantas no Renascimento europeu.

Em virtude de sua deusa eternamente nascente, Botticelli fora considerado por Keneth Clark (1956) um exímio poeta de Vênus, mas de uma Vênus celestial. Não só a separação de de Vênus em *Celestialis* e *a Naturalis*, bem como os aspectos de cada uma delas, fora já redigidos por Platão (2009) em passagem d’*O banquete*. Em *Ouvrir Vénus* (1999) Georges Didi-Huberman desenvolve análise acerca do corpo branco e pudico de Vênus de Botticelle e problematiza os elementos esculturais da imagem pictórica. Para Didi-Huberman uma Vênus de mármore fora pintada por Botticelli, fria e impenetrável ela se apresenta em têmpera. O neokantianismo de Keneth Clark o possibilita separar, num nu artístico, forma e desejo. Contudo, se tais separações fossem possíveis, diz Didi-Huberman, a Vênus de Botticelli não seria nada além de um nu celestial.

⁷[...] medio alusivo a las complejidades y la sobreinterpretación funcional de la dramatizadora representación plástica.

Todavia, o corpo nu de Vênus – a imagem central da obra – não fora o foco da análise warburguiana. A metodologia do detalhe fizera do sujeito principal de sua análise o vento. Nas telas de Botticelli têm-se impressão global de imobilidade – tipicamente evocada pela tapeçaria medieval. A calmaria da tela fora agitada pelos sopros precisos e isolados do deus do vento: Zéfiro. A operação de plissado, o movimento, ocasionado pelo vento fora muitíssimo bem desenvolvida nas as fontes literárias (poéticas e filosóficas) da Antiguidade e do Renascimento.



Figura 1 - Botticelli Sandro, *O Nascimento de Vênus* (cerca de 1484-1485) têmpera sobre tela. Florença: Galleria degli Uffizi.

Imobilidade e movimento são indicativos da tensão na imagem, que atravessam as duas grandes telas. A imagem se apresenta “[...] entre corte e empatia, distanciamento e contato, “causa exterior” e “causa interior”, elemento psíquico e elemento objetivo, beleza apolínea e violência dionisíaca, toque de Eros e toque de Thanatos [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p.30). A imobilidade marca corpos, rostos e olhares que se assinalam impassíveis; a paixão é apresentada na cena a pelos elementos que estão fora dos corpos. O elemento psíquico, empático, na obra de Botticelli, pode ser percebido pelo elemento externo aos corpos apresentados na tela. Essa empatia, essa paixão, não foi expressa através das curvilíneas formas do corpo de Vênus. No nu, a frieza e a brancura do mármore tomou o lugar do desejo,

o corpo configurou-se como local do impassível. A paixão e a empatia figurariam no agitar dos elementos externos.

“Aby Warburg é provavelmente o primeiro historiador da arte ocidental a ter feito do vento o objeto central de toda uma interrogação sobre a arte da Renascença” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.63). O drapeado do vento estabelece ferramenta figurativa e patética inestimável aos artistas renascentistas. Com a atenção dada as formas curvilíneas dos drapeados, Warburg acaba por recusar posições doutrinárias de grandes percussores: Winckelmann – que banira o patetismo têxtil da história da arte, Lessing – que ignora a poesia do drapeado e sua apresentação pelas artes visuais e por fim, Kant – que também rejeitara todos os elementos da draperia.

A brisa imaginária acompanhou o gracioso drapeado das Ninfas, o acessório em movimento (*bewegtes Beiwerk*). O vento fora apontado, no último capítulo da tese de Warburg, como a causa exterior da imagem. Warburg descobre que esse elemento exterior às figuras – tanto pictóricas, como escultóricas – na Renascença, era indicativo de influência da Antiguidade.



Figura 2 - Botticelli Sandro, *A Primavera* (cerca de 1482-1485) têmpera sobre painel. Florença: Galleria degli Uffizi.

As belas e drapeadas Ninfas da Antiguidade chegaram ao Renascimento italiano

pelo mármore esculpido – de arcos do trinfo, estátuas, mas sobretudo ornando sarcófagos. Aproximação de dinâmica e dialética, de realidade exterior e interior, de ornamento e movimento, de forma e intensidade, na arte florentina renascentista, fornecem questões para que Warburg comece a pensar o *Pathosformel*. O *Nachleben*, a sobrevivência, atravessa todo conflito. O conflito entre o *éthos* apolíneo e o *pathos* dionisíaco, como abordado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (Nietzsche, 2007). Tratar-se-ia de um conflito, de uma instabilidade já identificada na cultura clássica. “O Quattrocento, conclui Warburg, soube apreciar esta dupla riqueza da Antiguidade pagã” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.41).

Os artistas do *Quattrocento* reivindicam a Ninfa como uma vitalidade em movimento. Ela não seria apenas uma fórmula iconográfica, mas uma fórmula de intensidade, o poder de fazer visível numa imagem o movimento da vida. “Ela conjuga uma certa animação de corpos com um certo poderes das almas (“causa interior”), uma certa animação de superfícies com um certo poder do ar (“causa externa”), segundo a expressão escolhida por Warburg em 1893” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.44).

Ninfa é o resultado de construção altamente elaborada, ela vai e vem com seu drapeado flutuante, com suas ondulantes e sempre soltas madeixas. Ela é fórmula capaz de moldar num mesmo gesto um corpo, com seu interior e seu exterior. Ela é a forma do próprio desejo, sempre conflituoso, sempre dialético.

A figura que recepciona a Vênus na tela de Botticelli recebera especial cuidado de Warburg no apêndice de sua tese doutoral: *Motivações externas dos quadros*. As três Horas descritas por Homero e Poliziano foram substituídas pela bela e também drapeada deusa da primavera: Flora. Warburg tece relações entre Flora, de Botticelli, e a Ninfa Simonetta.

“[...] a deusa da primavera em *O nascimento de Vênus* de Botticelli equivale, por seus trajes e a sua posição, às três Horas, que recepcionariam a deusa do Amor na arte ficcional de poeta italiano. Dessa mesma forma, a “deusa da primavera no Reino de Vênus corresponde à “ninfa Simonetta” (WARBURG, 2015a, p.75).



A mesma Simonetta Vespucci fora narrada nos versos do segundo livro do poema *Giostra* de Poliziano. Para além de uma bela aparição, nos versos de Poliziano e nos afrescos de Botticelli, Simonetta fora esposa de Marco Vespucci e amante de Giuliano de Médici – irmão de Lorenzo de Médici. Considerada uma das mais belas mulheres de Florença à época, morre em 1476 – aos 23 anos de idade em razão de tuberculose. Todavia, a imagem de seu rosto resistira a doença e a morte. Ela continua a figurar não apenas os dois afamados afrescos de Botticelli, mas também outros retratos, de Botticelli e de Piero de Cosimo. Warburg escrevera sobre dois retratos, também descritos por Vasari. “No quarto de roupa do Duque de Cosme, existe dele dois belos retratos femininos de perfil: um será a amante de Guiliano de Médici, irmão de Lorenzo”⁸ (VASARI, 2005, p. 258, livro IV). Na tela o *Retrato de uma jovem mulher* de Botticelli o penteado de Ninfa de Simonetta fora ressaltado nos escritos de Warburg. Outra tela também analisada por ele tivera autoria de Piero de Cosimo, naquela os traços de Simonetta também foram expressos, desta vez no retrato do rosto de perfil de Cleópatra. Nesta última imagem, visualiza-se, inclusive, nome “Simonetta Januensis Verpuccia”.

O movimento aparente das partes acessórias – draperia dos tecidos e os plissados dos cabelos (Warburg, 2015b, p.27) – destacavam-se como o que era interessante da Antiguidade aos olhos dos artistas do Quattrocento. No Renascimento italiano, os acessórios em movimentos foram singularmente destacados não apenas nas imagens, mas também nos textos – poetas e romancistas marcadamente os acentuaram. Para Warburg, os acessórios em movimento consistiam em critério da influencia da Antiguidade. Em todas as obras abordadas por Warburg em sua tese, pinturas e desenhos de Botticelli, textos de Poliziano e Francesco Colonna “[...] em todos esses casos faz-se presente a inclinação (formada com base no que então se sabia da Antiguidade) em reconhecer as obras de arte da Antiguidade quando se tratava de dar corpo à vida em movimento” (WARBURG, 2015, p.49).

⁸ Dans la garde-robe du donc de Cosme, il y a de lui deux très beaux portraits féminins de profile : l'un serait la maîtresse de Julien de Médicis, frère de Laurent [...].

A imagem da Ninfa na tese doutoral conjugaria os vários tempos imagéticos warburguinianos, bem como sua “formula primitiva”. A questão de uma “formula primitiva”, de uma gestualidade começaria ali a ser desenvolvida. Apenas muito anos após os escritos acerca de Botticelli ele escreveria com mais aprofundamento sobre elas, em sua conferencia sobre Durer (Warburg, 2015b). Diante daquelas draperias ele também se dera inicial conta de uma constelação de tempos. O Renascimento italiano não estava apenas relacionado a elementos escultóricos romanos, pois tais imagens consistiam em cópias de originais gregos.

A Ninfa que corre – a aparição em Domenico Ghirlandaio

“A duração prolongada de imagens, as sobrevivências antigas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.290) foram questões perpassadas por Warburg a partir da Ninfa de Domenico Ghirlandaio. A servente que figura a tela *Nascimento de São João Batista* tem movimento e ritmo próprio. Por vezes assemelha-se a uma escultura. Ela porta vestimentas completamente diferente as das outras damas apresentadas na obra – que se vestiam à florentina. Um volante drapeado parece fazer voar a figura que praticamente paira sobre obra.

A correspondência trocada entre Aby Warburg e André Jolles constitui-se por duas cartas. Sendo a primeira redigida por Jolles, em dezembro de 1900, e a segunda por Warburg, no início do ano de 1901. Como inicialmente fora escrito, o linguista André Jolles redigira acerca do objeto de sua paixão amorosa. Tal qual em Gadiva, ele enamora-se pela imagem daquela mulher. Como resposta, Warburg o escreve da impossibilidade de apresentar tal donzela ao amigo e da dificuldade de “[...] travar conhecimento íntimo com alguém que pertence à casa dos Tornabuoni, ainda que só com espírito serviçal” (WARBURG, 2015a, p.10).

Ao descrever a imagem e o conjunto pictórico de Domenico Ghirlandaio em Santa Maria Novella, Aby Warburg oferece-nos um ótimo exemplo de seu fazer história da arte. Ele perpassa muitíssimo bem as fontes florentinas e conjuga-as a mitologia

cristã. Problematisa a cena como “espetáculo espiritual” em honra a virgem Maria e a São João Batista oferecido pelos Tornabuoni.



Figura 3 - Domenico Ghirlandaio. Detalhe de O nascimento de São João Batista. 1485-1490. Afresco, Florença, Santa Maria Novella, capela dos Tornabuoni.

A casa romana dos Tornabuoni obtivera o patrocínio do coro de uma capela – atualmente nomeada de Capela dos Tornabuoni – em Santa Maria Novella, de tal feita obteve direito em orná-lo com imagens de seus parentes figurando lendas (Warburg, 2015a, p.10). Em tal análise, Warburg perpassou, não só o contrato entre Giovanni Tornabuoni – representante romano dos Médici – e Domenico Ghirlandaio, de 1485, no qual foram nitidamente descritos os objetos que deveriam compor o futuro afresco; como também o afixado entre a família Tornabuoni e os monges dominicanos, em 1486, que estabelecia direito de patrocínio da capela (Warburg, 2015a, p.12). Ainda na mesma carta destinada à André Jolles, Warburg redige um breve catálogo contendo a identificação de personagens florentinos que figurariam algumas das cenas bíblicas da capela.

O *Nascimento de São João Batista* apresenta o nascimento do patrono dos Tornabuoni. No artigo *Realidade Florentina e Idealismo Antiquante. Francesco Sassetti, o seu túmulo e a Ninfa de Ghirlandaio* – também redigido no ano de 1901 –

Warburg descreve a cena. Santa Isabel deitada, em uma majestosa cama renascentista, após dar luz à São João Batista, recebe a visita oficial de três damas da casa dos Tornabuoni, que portavam vestidos de brocado de cores róseos. Outras quatro criadas compunham a cena, uma ao fundo trazendo refresco, duas na porção inferior esquerda: uma estende a mão para receber o menino para o banho, outra lhe dá o seio. A donzela de pés ligeiro constituiria a quarta criada e a oitava apresentação feminina.

Mas a agilidade viva [...] ressalta de forma muito explosiva na criada que transporta frutas, a qual tenta, em vão, encobrir o seu desembaraçado passado antigo com o desenrolar impetuoso das virtudes caseiras; a sua origem romano-pagã atraiçoa-se no vestido enfunado, no pregueado estilizado até nos pés revestidos de sandálias. Através da máscara de criada, que caminha apressada, cintila de forma demasiado diáfana, a deusa romana da vitória, habituada a medir e a percorrer em voos impetuosos os espaços aéreos. Um pintor moderno, que se ocupa lealmente da originalidade de Domenico, Ghirlandaio diria, com indulgência à vista dessa criada apressada, mas far-lhe-ia notar, não sem uma leve censura, que neste caso ele estava a pensar numa figura da Antiguidade (WARBURG, 2015a, p.30).

Warburg, diante da por ele denominada figura fantástica, relata não saber se devia a chamar de serva ou de Ninfa clássica. Sua donzela de pés ligeiros tem andar vivo e rápido, é portadora de uma incrível energia. Ele continua a análise afirmando que Domenico Ghirlandaio não se envergonhava de apoiar-se na Antiguidade. Ghirlandaio utilizara-se da deusa da Vitória do Arco do Triunfo de Constantino como modelos para sua Ninfa. A imagem da Ninfa teria sofrido resistência, primeiramente com o iconoclastas, em seguida pela condenação igreja ao paganismo, contudo como em um sonho, ou em um pesadelo, ela apresentaria uma nova versão para sobreviver. Warburg nos dá alguns breves traços de sobrevivências visíveis da Ninfa, ora na figura bíblica de Salomé, ora como arcanjo, ora como criada.

A Ninfa já fora apresentada como servente em sua entrada na grande pintura renascentista, que para Georges Didi-Huberman aconteceu na tempera de Filippo Lippi *A Virgem e a criança* (1452-1453). Na pintura também religiosa a bela



criatura que se multiplica e desmultiplica já aparece com seus acessórios em movimento.

A mesma aparição feminina, em Ghirlandaio, já havia sido destacada por Vasari por sua beleza. “Santa Isabel, na sua cama, recebe as vizinhas [...] Uma mulher muito bela porta, à maneira florentina, frutas e frascos vindos do campos”⁹ (VASARI, 2015, p.228, - livro IV). Aquela serva já havia saltado aos olhos de Vasari, mesmo a jovem em questão estando longe de ser protagonista da tela. Ela era apenas mais uma das quatro criadas que figuravam a imagem, mas sem sombra de dúvidas, seu movimento a faz saltar da imagem.



Figura 4 - Domenico Ghirlandaio. Detalhe de O nascimento de São João Batista. 1485-1490. Afresco, Florença, Santa Maria Novella, capela dos Tornabuoni.

Georges Didi-Huberman assinala que Domenico Ghirlandaio pintou sua Ninfa com um verdadeiro emblema arqueológico (Didi-Huberman, 2015, p.49). Ela culmina a própria Renascença, uma vez que combina o longe e o próximo, a Antiguidade dos deuses míticos e a intimidade da real burguesia. Ela se sobressai na imagem, seu movimento a faz saltar, quase se desprender daquela parede. Seu leve vestido monocromático, é destacado por Didi-Huberman, por sua amplitude transparente

⁹ Saint Elisabeth, dans son lit, reçoit des voisines [...] Une femme très belle porte, à la manière florentine, de fruits et des flacons qui viennent de la campagne.

sensual, em contraste com as vestimentas pesadas das demais figuras femininas da cena – que portavam ricos brocados. A Ninfa configura-se como contratempo na cena: portava draperia da Antiguidade dentro de episódio cristão. Ela contaria uma história, ao mesmo tempo, religiosa e profana – algo entre o nascimento de um Santo e o nascimento de um burguês na Toscana. “Mais uma estranha mobilidade, quase uma corrida que, nesse contexto, não tem nenhuma razão de ser: Ninfa é então o contra-ritmo da programação social – e formal – onde ela surgiu pela borda”¹⁰ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.53). Suas draperia é movida por vento de outros tempos.

O historiador da arte francês faz menção a uma antiga coleção de desenhos organizada por colaboradores de Ghirlandaio, o *Codex Esxurialensis*, no qual identificou traços de figura feminina drapeada portando bandeja de frutos. Desenhos traçados no atelier do pintor fazia menção a semelhante aparição esculpida no mármore de sarcófago romano datado do século II. A Ninfa de Ghirlandaio seria ela própria agenciada por uma montagem temporal.

A Ninfa a contar uma história da arte – O Atlas Mnemosynne

Trinta anos mais tarde – trinta anos de pesquisa erudita, tendo lido milhares de livros, tendo contemplado milhares de imagens, tendo também atravessado o inferno da psicose –, Warburg fecha os olhos: ele deixa revir a ele, em pacotes associativos e fantasmáticos as imagens. Ele deixa remontar as “conexões íntimas e secretas” as “correspondências” e as analogias. Em suma, ele *imagina*, se diz, mais precisamente, que ele monta as imagens, uma com as outras: as configurações aparecem, segundo uma lógica que, inicialmente nos escapara¹¹ (DIDI-HUBERMAN, 2002. p.132).

¹⁰Mais une étrange mobilité, presque une course qui, en ce contexte, n’a aucune “raison” d’être : *Ninfa* est donc à *contre-rythme* de l’ordonnement social – el formel – où surgit par le bord.

¹¹Trente ans plus tard – trente ans de recherches érudites, ayant lu des milliers de livres, ayant contemplé des milliers s’images, ayant aussi traversé l’enfer de la psychose –, Warburg ferme les yeux : il *laisse remonter* les « rapport intimes et secret », les « correspondances » et les « analogies ». Bref, il *imagine*, *c’est-à-dire*, plus précisément, qu’il *monte les images* les unes avec les autres : desconfigurations apparaissent, selon une logique qui, d’abord nous échappera.



Trinta anos após ter escrito sua tese doutoral Aby Warburg retoma a Ninfa. De certa feita ele a fizera personagem teórica de toda sua trajetória intelectual. Contudo, suas formas voltam a aparecer explicitamente nos grandes quadros negros que ele começara a organizar em sua Biblioteca. O Atlas *Mnemosyne* era o belo e inquieto intento de contar uma história da arte sem palavras.

O Atlas dava forma a um método de trabalho que Warburg utilizara durante toda a sua vida. Agrupar imagens, colocar uma ao lado da outra. Mas a partir dos painéis negros ele faz com que o próprio agrupamento das imagens contasse uma história. Essa história também fora contada através da figura, da imagem, da aparição da Ninfa. “Ninfa, eu a digo, literalmente assombra o atlas warburguiniano, este pequeno teatro da memória do *Nachleben der Antike*”¹²(DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 133).

O último e inacabado projeto de Aby Warburg ganhar forma na sala oval – de leitura e de conferência – de sua biblioteca. Talvez possamos arriscar e afirmar que o Atlas *Mnemosyne* fora o incrível produto desta. Após temporada em clínica psiquiátrica, no ano de 1924 (Binswanger, 2008), Warburg retoma sua biblioteca – não seu trabalho, pois este nunca fora abandonado. Construía ao lado da casa em que morava com a família, na cidade de Hamburgo, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) entre os anos de 1925 e 1926 (Recht, 2012, p.8). Pensar e adentrar sua biblioteca nos faz quase entrar dentro de seu próprio pensamento¹³. Juntamente com seus muitos livros, organizados pela já tão falada lógica da boa vizinhança (Settis, 2010, p.8), e também protegido pela deusa da memória, nascera seu Atlas – ele começava efetivamente a ganhar suas formas no verão de 1926 (Recht, 2012, p.10).

Até o ano de sua morte – em 1929 – seu Atlas compunha 79 pranchas. Em cada prancha Warburg montava imagem a imagem. Naquele projeto marcado pela incompletude perpassou-se, embaralhou-se, muitos tempos histórico, cujas

¹²Ninfa, je l’ait dit, hante littéralement l’atlas warburgien, ce petit théâtre de mémoire du *Nachleben der Antike*.

¹³ Expresso aqui meus mais sinceros agradecimentos à Karen Michels pela experiência proporcionada no interior Warburg Haus.

imagens também contemplavam um sem-número locais. *Nachleben*, *Pathosformeln* e *Einfühlung* estavam ali muito bem postos por um pesquisador, naquele momento, experiente e de erudição ímpar. Questões levantadas durante toda sua trajetória de pesquisa parecem ganhar corpo e problemática entre si – salvo seu texto acerca do Ritual da serpente, do qual nenhuma imagem fizera parte do Atlas *Mnemosyne*.

Por entre as 79 pranchas a Ninfa aparecera entre muitas delas. Mas, nossa cara “heroína do *Nachleben*” parece ter sido esquecida por Warburg ao longo de muito tempo. Durante o trabalho que desenvolvera após sua tese doutoral e seu texto sobre Ghirlandaio parece ser difícil encontrarmos a Ninfa. Uma lacuna de 30 anos... preenchida por leituras, pesquisas e escrita.

No Atlas *Mnemosyne* visualizamos uma Ninfa warburguiniana para além de Botticelli e Ghirlandaio. A Ninfa de Warburg desprende da figura exclusiva destes dois pintores renascentistas. A Ninfa do Atlas, ao contrário de em seus iniciais trabalhos, ensaiara outras mãos e outros suportes. Ao desprender-se das mãos de Botticelli e de Ghirlandaio ela ensaiara outras encarnações possíveis pelas mãos de Warburg, mãos que não mais a traçava, mas que a montava. Montada a outras imagens ela ganhara potência e deixava claro que era o fóssil da vida em movimento – o *Leiffossil*.

As questões colocadas nas montagens de imagens daquelas pranchas negras perpassavam a Ninfa no que se referia a “sobrevivência” do Antigo. O aspeto “dinâmicos da Ninfa” do Renascimento continuava a perpassar a forma dos acessórios em movimento.

A Ninfa perpassa por entre muitas pranchas de seu Atlas, podemos aqui destacar algumas delas: como a 39, a 46, a 47 a 77. Na prancha 46, Warburg apresenta a imagem d’*ONascimento de São João Batista* de Ghirlandaio montada ao lado de *Madona e o menino* (1452-1453) de Felippo Lippi, onde também se visualiza os traços da tal servente de pés ligeiros. Outras imagens femininas, com postura bastante próximas, também foram montadas nas pranchas. Nos afrescos – *Vênus e as três Graças oferecendo presente a uma jovem mulher* e *Um jovem homem diante da assembleias das artes liberais* (ambos de datação entre 1485-1490) – Botticelli

perpassa a imagem de uma outra dama da casa dos Tornabuoni – Giovanna – que morrerá ao dar a luz aos 23 anos de idade. São relacionadas na prancha um retrato da jovem – *Retrato de Giovanna Tornabuoni* (1488) – de Domenico Ghirlandaio, medalhas cunhadas com a imagem da esfinge da mesma moça. A montagem da prancha 46 perpassa Domenico Ghirlandaio, sua servente e a casa dos Tornabuoni, contudo transborda a eles. Desenhos de duas mulheres com a mesma gestualidade da servente são colocados, bem como imagens dos drapeado em movimento. Warburg parece estar caçando o espírito elementar da Ninfa em seu quadro associativo de imagens.



Figura 5 e 6 – Pranchas 46 e 77 do Atlas *Mnemosyne*. WARBUR (p.2010)

Uma interessante questão é que a Ninfa no Atlas *Mnemosyne* perpassa para além de muitas pranchas muitas personagens. Se em Ghirlandaio ela fora a servente que participara do nascimento de São João Batistas, no Atlas *Mnemosyne* ela também perpassaria a morte do santo como a princesa dançante: Salomé. Para Roland Recht a amplitude de ver no mesmo motivo uma energia e sua inversão consiste na

grande força do pensamento de Warburg. Estas inversões podem ser visualizadas, tanto em textos de conferencias, quando no Atlas. “Dos numerosos exemplos expostos nas pranchas de Mnemosyne: a Ninfa portando uma cesta e sua inversão como caçadora de cabeça [...]”¹⁴ (RECHT, 2012, p,41). A imagem é pensada por Aby Warburg como campo de forças, neste campo ele buscava suas tensões, polaridades. Fora a partir destas tensões que ele desenvolvera suas análises sobre as Ninfas – como leitor de Nietzsche ele conjugava sua Ninfa entre a bipolaridade apolínea e dionisíaca.

« A ninfa se encarna, ou seja, é tanto mulher como deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serva e Vitória, Judite castradora e Anjo feminino, como podemos ver, notadamente ao percorrermos as pranchas 46 e 48 do Atlas *Mnemosyne*”¹⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.133). A Ninfa em Warburg opera como impessoal heroína do *Nachleben* (Didi-Huberman, 2002, p.132). Por hora parece que podemos creditar a ela a figura de Simonetta Vespucci, por outra, alguém pertencente ao círculo dos Tornabuoni, mas a Ninfa não faz mais do que nos confundir. Tal como a imagem em Warburg, ela não tem intento resolutivo, ela constitui o próprio problema. A figura da Ninfa configura-se nessa relativa indeterminação warburguiniana, tanto que só ganhara nitidamente o nome de Ninfa na correspondência trocada com André Jolles. Nos outros textos ela fora muitas, tivera e fora chamada por muitos nomes.

Dentre tantas pranchas onde a Ninfa tem incontáveis encarnações não poderíamos deixar de citar a número 77. Como imagem em maior tamanho temos a fotografia de uma golfista – Ekira Sell-Schopp – com a gestualidade da deusa grega da Vitória. “Na arbitrariedade individual warburguiniana sobre uma fotografia de uma golfista pensada como sobrevivência da ninfa antiga, se lançou uma hipótese sobre a necessidade coletiva, cultural, de uma sobrevivência moderna dos deuses pagãos,

¹⁴De nombreux exemples sont exposés dans la planches *Mnemosyne*: la Nymphe portant une corbeille et son inversion en chasseuse de tête [...].

¹⁵ DIDI-HUBERMAN. Op.cit. 2013. p.220.

em geral”¹⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.134). Vitória ganhara encarnações de uma pluralidade temporal naquela prancha. Fora da Antiguidade Grega, perpassara o século XIX francês, a contemporânea Alemanha de Warburg. Como Ninfa perpassa memória, desejo e imagem.

E para onde vão as Ninfas?

Terminemos com as Ninfas e com a questão posta por Georges Didi-Huberman. “*Ninfa, Aura, Gadiva...* Então para onde elas vão, todas as ninfas desse sutil panteão (panteão da memória e do tempo, do vento e do drapeado, do luto e do desejo?”¹⁷ (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.11) As Ninfas quase sagradas do Panteão. As eróticas e inquietantes Ninfas foram para muitos lugares em inconstantes tempos. A Ninfa percorre a história da arte como um verdadeiro fóssil em movimento. A donzela com de pés ligeiros perpassa e embaralha o tempo. Mostra, como tanto escrevera Georges Didi-Huberman, que na imagem não visualizamos o tempo puro. A imagem é o território do anacrônico, e a Ninfa anda, sempre apressada, por ele.

A aparição que reuniam memória, desejo e tempo resistira aos quase sagrados sarcófagos que embelezavam. As aparições resistiram como o mármore branco de carrara. Aby Warburg as localizou numa infinidade de aparições: em têmperas de Botticelli, em afrescos de Dominico Ghirlandaio, naquelas aparições renascentistas as Ninfa já podiam ser percebida em encarnações que iam de deusa à servente. Nas pranchas do Atlas *Mnemosyne* ela ganhara outras muitas versões possíveis que perpassavam relevos da Antiguidade, telas renascentistas, cunhagens de moedas, fotografias e ilustrações publicitárias do início do século XX.

Georges Didi-Huberman percebe a Ninfa, tal qual Aby Warburg, como uma fórmula de intensidade capaz de fazer visível numa imagem o movimento da vida. Como não poderia ser diferente, perpassou intensa e extensamente pelas Ninfas

¹⁶Dans l’arbitraire individuel de la rêverie warburgienne sur une photographie de golfeuse pensée comme survivance des nymphes antiques, se trouve lancée une hypothèse sur la nécessité collective, culturelle, d’une survivance moderne des dieux, païens en général.

¹⁷ Où vont-elles donc, toutes les nymphes de ce subtil panthéon (panthéon de la mémoire, et du temps, du vent et du drapé, du deuil et du désir?



propostas por Warburg. Contudo, também proporá outras encarnações possíveis para a divindade menor sem poder instituído.

A Ninfa perpassa um sem-número de encarnações por muitos dos trabalhos, tal qual a fizera por entre as pranchas negras do Atlas *Mnemosyne*. Talvez possamos arriscar a dizer que em seus trabalhos ela seja quiçá mais poética. O historiador da arte francês prédica que faz diferentes escolhas de narrativas literárias para cada uma de suas obras. Todavia, quando escreve, ou fala, acerca das Ninfas, mantém quase sempre o mesmo ritmo e a mesma harmonia. Se a Ninfa, em suas palavras, mantém-se poética, drapeada, líquida e nebulosa, suas encarnações modificam-se sobremaneira.

Entre tantas Ninfas, algumas destacam-se, como a Maria Madalena do relevo *Crucificação* (1485) de Bertoldo di Giovanni – imagem que também compõem a prancha 44 do Atlas *Mnemosyne*. A imagem feminina em delírio, apresentada como uma Ménade, aos pés de Jesus Cristo crucificado é sempre revisitada por Georges Didi-Huberman, podemos localizá-la em várias de suas obras (Didi-Huberman, 2013, 2015) e falas. Ali Maria Madalena apresenta-se com longo e drapeados vestido e arranca, quase em delírio, as madeixas de seus cabelos. Em estado êxtase que se conjuga entre profundo prazer e enorme dor.

A princesa do relevo de *São Jorge e o dragão* (1417) de Donatello é também revisitação frequente do historiador. Na escultura, Donatello apresenta um São Jorge entre um jovem imperador romano e um cavaleiro das cruzadas (Didi-Huberman, 1994, p.57), contudo a princesa da lenda é apresentada como Ninfa florentina.

Em *Ninfa Moderna* (Didi-Huberman, 2002), ele afirmara que se a encarnação que fora majoritariamente apresentada verticalmente na Antiguidade, encontra a horizontalidade como principal forma no Renascimento. Em tal livro, propõe a Ninfa em um movimento de queda, ali ela simulara o declínio num contexto da miséria contemporânea, envolta à poética das ruas e das sarjetas. Didi-Huberman então unira dois autores da montagem: Aby Warburg e Walter Benjamin. A Ninfa de Warburg fora vista na rua benjaminiana. Na rua, como o terreno do dialético

Didi-Huberman encontrara sua sutil e poética Ninfa no drapeado – dos trapos, dos cobertores, do esgoto, dos trapos. Suas Ninfas estavam em locais pouco evidentes a olhos destreinados e desavisados. A Ninfas caídas estavam envoltas no drapeado que sempre lhe fora próprio. A queda da Ninfa estava na miséria contemporânea, na rua benjaminiana. Em tal ocasião perpassou as fotografias da série *Barage* (1998) de Steve McQueen, *Passages du sol* (1967-1968) de Alain Feischer entre tanta outras.

Dez anos mais tarde, em *Ninfa Fluída* (Didi-Huberman, 2015) ela tivera seus movimentos fixados pela fluidez. Líquida, quase volátil, ela perpassara desenhos de Leonardo Da Vinci e Victor Hugo, gravuras de Andrea Mantegna e mesmo alguns tracejos do próprio Warburg. Na fotografia de *Jacqueline Lamba dans un aquarium* (1934) de Rosza Klein ele destaca uma mulher líquida e em *L'Étoile de mer* (1928) de Man Ray a própria ótica se transforma em meio fluido (Didi-Huberman, 2015, p.156). Dentre tantas encarnações, por vezes perigosas, a Ninfa é marcada como criatura amoral. Didi-Huberman nos lembra que a Servente do Nascimento de São João Batista e a Salomé, que pedira a cabeça decapitada do mesmo santo, são irmãs gêmeas, os dois lados da mesma moeda. Enfim... ele escreve que podemos a encontrar um pouco por tudo. Sua “[...] Ninfa não é mais do que uma bela estrangeira na história na qual ela faz sua aparição”¹⁸ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.53).

A Ninfa é a impessoal heroína do *Nachleben*, a divindade menor sem poder instituído. Aparição drapeada que não se sabe de onde vem, mas erótica e inquietantes não cessam de marchar no vento. Ela conjuga memória, desejo e tempo. É ela que corre, paira e atravessa a história da arte de Aby Warburg como um verdadeiro organismo enigmático. Articulação possível entre a causa externa – o vento, e a causa interna – o desejo. Ponto de encontro com do de fora com o de dentro. A lei do vento em encontro com a lei do desejo. Ela é o próprio *Leiffossil*. Ela é o fóssil em movimento. O mais belo de todos os fósseis. Objeto da petrificação por excelência, verdadeiro guardião da forma da vida.

¹⁸ Mais *Ninfa* n'est qu'une belle étrangère dans l'histoire où elle fait son apparition.

Ela é contemporânea e antiga, jamais cessa de vir de longe. Ela é encontrada e reencontrada em mármore romanos, telas renascentistas, fotografias modernas, montagens cinematográficas. Sempre fluente, inacessível, volátil. A Ninfa é criatura que reúne imagem, desejo e tempos. A Ninfa, juntamente com o Atlas, é pensada por Didi-Huberman como personagem warburguiniana por excelência. A partir de sua imagem podemos perpassar os trabalhos daquele historiador da imagem que modificara, e que vem cada vez mais modificando, o pensar imagem. A Ninfa apresenta-se como ótimo paradoxo warburguiniano que combina atração e repulsão, beleza e violência, graça e monstruosidade. Ela é o *éthos* apolíneo conjugado ao *pathos* dionisíaco.

Por fim... as Ninfas são espíritos elementares, deusas pagãs no exílio. Ninguém sabe de onde elas vêm, mas existem há muito tempo e não parecem cessar suas aparições. Ambos historiadores da arte compartilham a incerteza de sua origem, não se sabe ao certo de onde ela vem nem a onde ela vai parar. Ela é a própria encarnação da sobrevivência. O que Georges Didi-Huberman sabe sobre a Ninfa? O mesmo que sabe sobre as imagens... ela é indestrutível, vem de muito longe e é incapaz de morrer por completo (Didi-Huberman, 2002, p.10). Como imagem ela se transforma, se esconde e reaparece.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

_____. *Ninfa*. Valencia: pré-textos, 2010.

ALBERTI, Léon Batista. *Da pintura*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2015.

BINSWANGER, Ludwig. *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008,

BURUCIA, José Emilio. *Historia, arte, cultura : De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Madrid : Fondo de Cultura económica de España, 2008.

CARERI, Giovanni. Aby Warburg. Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire, *Revue L'Homme* 2003/1 (n° 165), p. 41-76.

CLARK, Kenneth. *O nu. Um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Con- texto, 2013.

_____. Celui par qui s'ouvre la terra. Une iconographie à l'épreuve de ses transformations. In : DIDI-HUBERMAN, Georges ; GARBETTA, Riccardo ; MORGAINE, Manuela. *Saint Georges et le Dragon. Versions d'une légende*. Paris : Société nouvelle Adam Biro, 1994.

_____. *Ninfa fluída*. Paris : Gallimard, 2002.

_____. *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombe*. Paris : Gallimard, 2002.

_____. *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, 1999.

FORSTER, KURT W. MAZZUCCO, Katia. *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*. Milano: Bruno Mondadori Editori, 2002.

FREUD, Sigmund. *L'interprétation du rêve*. Paris: Points, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans; FRITZ, Saxl. *Aby Warburg : une biographie intellectuelle. Suivie d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg*. Paris: Klincksieck, 2015.

JOLLES, André. Ninfa Florentina. Fragmento de um projeto sobre as Ninfas. Primeira epístola. In: WARBURG, Aby. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: KKYM, 205.

LESCOURRENT, Marie Anne. *Aby Warburg ou La tentation du regard*. Paris : Hazan, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Lpm Editora, 2009.

RECHT, Roland. L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg. In WARBURG, Aby. L'Atlas Mnémosyne. Paris : l'Écarquillé, 2012.

SAMAIN, Etienne. *Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman*. In: Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 3, nº 2/2014, pag. 47-55.

SETTIS, Salvatore. *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Barcelona: Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, 2010.

VASARI, Giorgio. *Les viés des meilleurs peintres, sculpteurs et architecte*. Vol. 1, traduction et édition commentée sous la direction d'André Castel. Arles: Actes Sud, 2005.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010.

_____. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: Projecto Ymago, KKYM, 2015a.

_____. *História de fantasmas para gente grande*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015b.

YVARS, José Francisco. *Imágenes cifradas. La biblioteca de Aby Warburg*. Barcelona: Editorial Elba, 2010.

**Entre a representação e a superfície:
registro e melancolia no filme *Ambrosia*, de Lewis Klahr.**

Lucas Albuquerque

Resumo: A partir dos conceitos freudianos de luto e melancolia, empreende-se uma análise da forma com que Lewis Klahr, diretor americano contemporâneo, problematiza o caráter indicial da fotografia através da montagem cinematográfica em *Ambrosia*, curta integrante do filme-compilação *Sixty Six* (2015), criando fricções entre a ideia de representação e o objeto fotográfico enquanto material nostálgico.

Palavras-chave: Melancolia, registro, cinema experimental americano, filme.

**Between the representation and the surface:
registry and melancholy in the film *Ambrosia*, by Lewis Klahr.**

Abstract: From the Freudian concepts of mourning and melancholy, an analysis is made of how Lewis Klahr, contemporary american director, problematizes the indexical character of the photography through the cinematographic montage in *Ambrosia*, short film component of compilation movie *Sixty Six* (2015), creating frictions between the idea of representation and the photographic object as nostalgic material.

Keywords: Melancholia, registry, american experimental cinema, film.



Figura 1 - Lewis Klahr, frame do curta *Ambrosia*, 2015, vídeo em alta definição, s.d., acervo privado do diretor, registro próprio.

Experienciar os filmes de Lewis Klahr é evocar uma temporalidade singular. Utilizando imagens apropriadas de diversos locais, que variam entre recortes de mulheres provenientes de diversas publicações da cultura de massa, objetos de peças publicitárias e figuras produzidas pela cultura pop americana, somos transportados à um passado ficcional marcado pela nostalgia, mas que se mostra atual graças à forma com que o diretor nos propõe as imagens e a força que elas ainda assumem na contemporaneidade.

Baseado em Los Angeles, nos Estados Unidos, Klahr é professor de cinema da *California Institute of the Arts*. Ativo desde o fim dos anos 70, sua produção é mesclada por curtas e longas de narrativa linear bem estabelecidas e por obras onde a mesma é esgarçada, sendo apenas sugerida por meio da livre associação entre as imagens dispostas em tela, embaralhando definições e representações.

Partindo de um arquivo pessoal de impressos antigos, o artista cria um repertório imagético que se adensa a cada obra que integra sua produção. Entretanto, a transposição desse material para a tela não é feita de forma orgânica e expositiva. Ao invés disso, uma série de artifícios são usados para desconstruir ícones que habitam o imaginário popular. Recentemente integrado à coleção do *Tate Museum*, seus trabalhos mostram-se cada vez mais elucidativos para pensar problemas relacionado ao arquivo, à memória e ao tempo.

Utilizando inicialmente o filme como suporte, seus trabalhos mais recentes têm apresentado a transição entre a película para a gravação em alta definição. Os saldos positivos, para ele, ficam por conta da ampliação do campo onde suas obras transitam, alcançando, por exemplo, serviços de streaming, o barateamento do custo de produção de cada obra e, principalmente, o aumento considerável da definição obtida em grandes projeções, valorizando a textura dos materiais impressos em que se debruça. Assim como outros diretores e teóricos contemporâneos, Klahr tem se empenhado em pensar o cinema experimental para além do material. Caminha, portanto, para uma desmaterialização total de seus

objetos. Sabendo disso, portanto, decido categorizar o curta aqui analisado como filme por uma questão conceitual, ainda que o formato final do trabalho seja um vídeo em alta definição.

Ainda que trabalhe no suporte digital, grande parte do filme é realizado de forma orgânica. O diretor opta por realizar a maior parte dos efeitos de imagem e de decupagem característicos da pós-produção ainda no processo de filmagem. Assim, cria efeitos luminosos ou distorções na cena com a ajuda de peças de vidro em frente à lente, modifica as cores dos quadros materiais translúcidos em frente à lente e realiza toda a movimentação dos personagens e objetos cenográficos manualmente, através do *stop-motion*, processo de filmagem quadro a quadro onde cada objeto a ser animado é ligeiramente movimentado para conferir a ilusão de movimento.



Figura 2 - Lewis Klahr, frame do curta *Ambrosia*, 2015, vídeo em alta definição, s.d., acervo privado do diretor, registro próprio.

Nosso objeto de discussão é, entretanto, um dos quais o diretor realiza de forma mais crua, valendo-se majoritariamente apenas do movimento de câmera, foco e enquadramento. *Ambrosia*, apesar de seguir sua investigação sobre a

materialidade da imagem, é um ponto fora da curva. Ao longo de 4 minutos Lewis nos guia por uma série de fotografias impressas em preto e branco que retratam um banquete luxuoso. Nos impressos, taças com bebidas ao lado de suas respectivas garrafas, louças, arranjos de flores, panos de mesa e alguns adornos. Pessoas integram as imagens vezes sim, vezes não. Curiosamente, o diretor nunca revela as pessoas retratadas completamente: ele as fragmenta e deixa surgir apenas os troncos e mãos que compartilharam o evento. Cada foto fica em tela em torno de 0,5 a 3 segundos, sendo seguida pela próxima em cortes secos, por vezes tremidos ou mal resolvidos em termos técnicos, como foco e enquadramento. Em alguns momentos de exceção, entretanto, o diretor nos presenteia com fades para o escuro mais lentos, dando a impressão de que o filme se encerra. Somos surpreendidos em seguida com o retorno das imagens.

Luto, melancolia e fotografia

Podemos inferir três tipos de momentos retratados pelos registros, ainda que o diretor as apresente de maneira embaralhada: o primeiro momento evidencia fotografias feitas antes do evento festivo, sendo isto evidenciado através das cadeiras dispostas de modo metódico ao redor da mesa, pelo tecido que as recobre primorosamente, pelos pratos que contém talheres intocados por cima de si. O segundo momento apresenta cliques feitos durante o evento, marcado pelos membros fragmentados dos participantes – que gesticulam e celebram a inserção do jovem judeu à comunidade religiosa – e por imagens obtidas após o evento, onde todos os objetos da mesa aparecem revirados e desarranjados. O diretor, no entanto, borra esses agrupamentos pois instaura uma sensação de repetição: não sabemos se já vimos a imagem que se sucede, se a mesma é apenas um fragmento da anterior ou quantos registros são apresentados.

As fotografias nos revelam uma incapacidade de narrar uma história verdadeira do que realmente ocorreu naquele momento. Seu caráter indicial é problematizado pela narrativa que cria dúvidas acerca de seu referente através da montagem e do enquadramento. O filme, apresentado de modo silencioso, instaura uma atmosfera



de luto: assistimos como que em um voto de silêncio pelo passado longínquo que deixa apenas suas impressões. Como não levar em consideração, aliás, a relação entre fotografia e luto? Ainda que a ambrosia, alimento saciador dos deuses do olimpo junto ao néctar[1], proporcionasse aos mortais que o provassem a perspectiva de vida eterna – perspectiva esta a matéria prima da fotografia –, o que se dá é a completa corrupção do efeito pela adição da perda, configurada pelo olhar que a morte joga no observador. Como coloca Barthes:

[...] de minha parte, preferiria que em vez de recolocar incessantemente o advento da fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar, se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. [2]

Antes de analisar a maneira com que Klahr se debruça sobre o luto, torna-se necessária a abordagem da diferença entre luto e melancolia, que se apresenta de forma distinta na obra e no discurso do diretor. Para isso, recorro à visão psicanalítica do tema proposto entre 1914 e 1915 por Freud em seu ensaio “Luto e Melancolia”. Segundo o alemão, é possível uma superficial, mas efetiva definição de luto como “a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc”. [3] O luto pode ser entendido, portanto, como um trabalho em cima da falta de um objeto onde o ego empregara seu libido. Aos poucos, essa carga vai sendo desligada do faltante, até o ponto em que a realidade certifica o ego de que o objeto não mais existe e o indaga se quer seguir o mesmo destino, reativando suas satisfações narcísicas com o fato de se estar vivo.

A melancolia é próxima da ideia de luto, como afirma Freud: “[a melancolia] se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima”. [4] Marcada por um desnudamento de si através de uma inibição, o melancólico coloca em evidência um desagrado moral para com o próprio ego. Após um rompimento na relação entre uma pessoa e o objeto amado, a libido é retirada deste último e direcionada para o próprio ego, produzindo uma identificação do mesmo com o objeto abandonado. A sombra deste último permite uma bipartição do ego, onde este sofre uma associação entre a coisa perdida e é tratado tal qual o abandonado. O movimento de queixar-se de si, portanto, é passível de ser identificado como uma queixa na direção daquele objeto ao qual se realiza a fratura. Segundo Tania Rivera, “Na melancolia, o eu se revolta contra a perda, em vez de engatar um trabalho de luto através do qual possa a ela se *con-formar*, identifica-se maciçamente ao objeto perdido, a ponto de se deixar perder junto com ele.” [5]

Contradizendo a ideia do luto, Klahr olha para as fotografias de forma rápida, com sede de passar para a próxima. Podemos dizer que *Ambrosia* é um trabalho de luto perante a imagem? Ora, o sujeito enlutado não buscaria se ater à memória acessada através da fotografia por um tempo maior? É como se a atenção prestada às imagens na contemporaneidade com o advento do virtual e do regime de percepção da lógica publicitária se disseminasse também para as fotografias analógicas. Acredito que Lewis busca não a memória contida em uma imagem, mas na sequencialidade de um conjunto: conjunto que repete, que detalha, que afasta.

Ainda que todo o acervo de Klahr mantenha uma aproximação afetiva consigo, já que é um acervo privado onde o mesmo realiza a seleção dos objetos que o compõem, as imagens que constituem *Ambrosia* são ligeiramente distintas das outras, pois se tratam de registros do *Bar Mitzvá* de seu irmão. Portanto, ainda que se revele no filme uma problematização do signo muito próxima da que efetua em obras onde filma imagens apropriadas de locais distintos mantendo uma relação

puramente formal ou temática, o caráter melancólico atribuído à produção de Klahr ganha ainda mais força devido à sua relação próxima àquelas fotografias. Nem mesmo o olhar frio da câmera é capaz de dissolver os traços de afetividade do enquadramento de Klahr, que em certos momentos desliza e se pega filmando objetos singulares à época em que se ocasionou o registro das imagens que contracenam no filme.

Ao ser perguntado em uma entrevista sobre o tom melancólico que seus trabalhos assumem, Klahr diz algo que nos ajuda a entender o tom em que sua obra opera:

Sim, esse sentimento é central para a maioria do meu trabalho. Há uma tristeza nisso, uma sensação de perda. (...) é um tipo de tristeza que tem sabedoria em si, aceitação. A melancolia é um tipo de devaneio muito profundo que contém dor, doçura e eternidade. Eu gosto de estar nesse estado. A melancolia é frequentemente descrita como contendo apenas tristeza e perda, mas há também uma enorme quantidade de êxtase, que por alguma razão não é citada. [6]

Em termos psicanalíticos, poderíamos associar esse êxtase descrito pelo diretor como a mania, que demonstra uma nova relação para com os objetos a investir a libido após a superação da perda. Segundo Freud:

Na mania o ego precisa ter superado a perda do objeto (ou o luto pela perda, ou talvez o próprio objeto) e desse modo todo o montante de contrainvestimento que o doloroso sofrimento da melancolia atraíra do ego para si e ligara fica agora disponível. Na medida em que, como um faminto, o maníaco sai em busca de novos investimentos de objeto, ele nos demonstra de um modo inequívoco sua libertação do objeto que o fez sofrer. [7]

A mania torna-se então um trabalho de escape dessa libido que por horas se alterna entre a relação do objeto perdido com o ego e o triunfo sobre este último pelo preenchimento da economia psíquica, já que pode se observar uma alternância entre os dois modos de relação do objeto com a descarga da libido. O diretor evidencia, portanto, os dois polos de afetividade do ciclo melancólico-maníaco. É, no entanto, enfático ao retratar seu trabalho como uma experiência melancólica, não de luto. Não só a cena capturada pela representação como também o objeto fotográfico que, enquanto materialidade, torna-se também índice de um passado distante que reserva apenas lacunas, projetam suas sombras no ego fraturado de Klahr. Em picos de êxtase, ele arranja as imagens e, através da montagem, as percorre aceleradamente, como que buscando de forma frustrada um outro objeto tão precioso quanto fora a imagem nostálgica do passado, agora perdida.



Figura 3 - Lewis Klahr, frame do curta *Ambrosia*, 2015, vídeo em alta definição, s.d., acervo privado do diretor, registro próprio.

A materialidade como superfície

O filme também evidencia a textura do papel, que revela sulcos e relevos característicos de seu suporte fotográfico. Nele, podemos ver pequenas falhas, marcas de arranhões, pontos brancos ocasionados por mal acondicionamento, marcações do filme. Busca-se evidenciar o anteparo/imagem [8] e ruir a ideia de cinema enquanto janela para o real. Como Hal Foster aponta ao retomar conceitos Lacanianos, “uma ilusão perfeita não é possível e, mesmo que fosse, não responderia à questão do real que, atrás ou além, está sempre a nos seduzir. Isso porque o real não pode ser representado”. [9] O anteparo/imagem, então, codifica o olhar do real produzido pelo objeto que nos olha em uma representação. Essa experiência quase tátil proposta por Klahr se atém ao presente, relacionando as fotografias diretamente ao que ela ainda é, não ao que já foi, ou seja, a imagem mediada do objeto.

Essa ambiguidade do filme entre o passado e o presente evidencia o que Barthes denominou de *punctum*: “É o que acrescento à foto e que, todavia, já está nela”. [10] Não é este o procedimento de Klahr? Através da lente, o autor coloca em evidência a materialidade da imagem, que segundo a construção pictórica ocidental deve ser sempre desconsiderada com a finalidade de promover uma experiência mimética, um simulacro do real. A isso Hal Foster associa o conceito de *tiquê* lacianiana, que faz alusão a ideia de causalidade ocidental em Aristóteles, marcando a confusão acerca do dentro e do fora, entre sujeito e realidade. [11] Este é o objeto traumático de Klahr: querer mergulhar no passado, mas, independente da força de sua investida, chocar-se com a planaridade do registro. O diretor tem que lidar com o dever de estar no presente, nunca podendo alcançar o real que o olhar contido na fotografia joga sobre ele. Resta à câmera, portanto, reverenciar as marcas do passado inscritas no papel.

Podemos identificar o *punctum* de *Ambrosia* nas marcas carregadas pela fotografia analógica. Considerando, grosseiramente, que sua principal ambição é representar o real como um índice do passado, a fotografia se torna falha. É incapaz de representá-lo como um espelho: a malha do papel e suas marcas de intempéries



conferem opacidade à água que Narciso almeja mergulhar para tocar o real. A água torna-se turva. Mas e se os registros permitissem que Klahr alcançasse o real? Foster continua: “ver sem esse anteparo seria ser cegado pelo olhar ou tocado pelo real”, e isso seria ver uma imagem insuportável.



Figura 4 – Robert Breer, frame do curta *Jamestown Baloos*, 1957, filme em 16mm, s.d., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, registro da instituição.

Podemos comparar a obra de Lewis ao filme realizado em 1957 por Robert Breer, *Jamestown Baloos*, diretor experimental que produziu no contexto norte-americano entre os anos 50 até o início do segundo milênio. Em pouco mais de 6 minutos, Breer mistura colagens de figuras históricas, como Napoleão, instrumentos de guerra, paisagens, texturas e planos geométricos, sem estabelecer uma hierarquia temática. Não há, pois, um tema central na narrativa. O filme tem forma tríptica, com duas seções em preto-e-branco. O tempo varia de modo constante, apresentando passagens rápidas seguidas de passagens lentas e vice-versa. P. Adams Sitney, ao analisar o curta de Breer, faz a seguinte consideração:

As transições entre os temas dentro das três seções giram em torno dos limites entre movimento e quietude. Uma série de aquarelas, cada uma na tela durante três ou quatro quadros, vibram ante a lente como se fossem rapidamente sacudidas à mão. As gôndolas da colagem movem-se de encontro às imagens paisagísticas estáticas de Veneza. Em seguida, uma enxurrada de paisagens pintadas por antigos mestres correm pela tela, cada uma em um frame único. Eles são organizados

de modo que uma árvore ou uma imagem em um quadro ocupe aproximadamente o mesmo lugar no próximo, dando uma sensação de continuidade em meio a mudanças violentas. Finalmente, Breer incorpora diversas imagens de paisagens reais em quadros curtos, cujas expansões espaciais são reveladas em fragmentação por alguns quadros decantados antes ou depois de uma breve pausa. A mescla de obras planas e a fotografia em profundidade, com ênfase notória no primeiro, é tão fina e sutil que o filme não perde sua tensão cuidadosamente equilibrada nessas transições. [12]

Assim como Klahr, em *Jamestown Baloos* Breer constrói seu filme utilizando diferentes imagens que variam entre a tridimensionalidade e a bidimensionalidade. Desenhos são seguidos por fotografias e estas dão lugar a texturas abstratas ou ainda dividem o mesmo quadro. Além disso, devido ao trabalho de montagem utilizado recorrentemente por Breer, o espectador se depara com figuras que se sucedem rapidamente, anulando a ilusão perspética das fotografias e igualando-as com as figuras bidimensionais, já que o espectador consegue atentar-se apenas ao fato de serem suportes que mostram diferentes composições imagéticas. Em ambos os trabalhos, as obras querem conferir opacidade à janela cinematográfica. “A malha ou os poros dessas fotografias, quando filmadas em close, se tornam enormes. A textura desses poros compete com o plano da imagem pelo foco dos olhos.” [13], confirma Klahr.





Figura 5 - Lewis Klahr, frame do curta *Ambrosia*, vídeo em alta definição, s.d., acervo privado do diretor, registro próprio.

Os registros se apresentam não como simulacro, que através da foto explora questões ilusionistas que remetem à tradição pictórica ocidental: do olhar como objeto a lacaniano, ou seja, a representação que permite acessar o real. A obra de Lewis antes descende da linhagem da arte da apropriação, que explora a condição de reprodutibilidade da fotografia para colocar em crise a singularidade da imagem. Esta requer do espectador uma posição crítica: ao invés de olhar *através da superfície*, ele deve olhar *para a superfície*. Nos últimos segundos do filme, coloca-se em cena um arranjo de flores brancas, rosas e amarelas. Ela ganha nitidez na próxima cena, mas logo em seguida a câmera a desfoca para conferir nitidez à fotografia. O foco da lente apresenta de forma explícita a discussão de Klahr: dois campos de profundidade que brigam pela magia da ilusão perspéctica.

Notas sobre a relação entre crime e olhar

Na mesma entrevista, o diretor apresenta um relato pertinente à experiência dos espectadores sobre o curta:

Muitos espectadores me surpreenderam com descrições de como eles experienciaram um senso palpável de “crime” em *Ambrosia*. É como se a montagem métrica do contexto criminal oriundo dos personagens em *Sixty Six* transformasse essas imagens em preto-e-branco em fotos da cena do crime. Isso certamente não era algo que eu estivesse pretendendo ou pensando durante a confecção do filme, mas eu vejo isso como uma das fortuitas transformações que a estética da colagem possibilita [14]

Como se configura a experiência do crime no filme de Klahr? O diretor investiga minuciosamente fotografias em seus pequenos detalhes, fragmentando uma única peça em vários planos. A atenção prestada ao registro monocromático pode aludir às cenas de filme noir ou de detetives do cinema, ou ainda à *Cidadão Kane* (1941), longa de Orson Welles onde se é examinada a vida contraditória do magnata Charles Kane a partir de um mergulho nas memórias, como em uma arqueologia para descobrir um passado. *Sixty Six* (2015), compilado em que o curta *Ambrosia* faz parteé, em suma, um filme recheado de sonoridade. Mas após uma hora de exibição, o curta rompe com essa estrutura e convida o espectador a observar de forma silenciosa aquelas imagens. Há nesse gesto uma tensão. Além da atmosfera de luto, que comentamos anteriormente ser também ocasionada pela falta de sonoridade, o silêncio combinado à montagem de Klahr convida o espectador a reunir os pequenos fragmentos com atenção e constituir sua narrativa, tal qual um detetive busca restituir a cena de um crime a partir dos vestígios.

Todavia, a sensação de crime também contém em si uma carga de violência que é apoiada pelo ato de *olhar* para os vestígios proposta pelo diretor. Lacan, ao analisar o olhar, o carrega de uma carga maléfica ou mesmo violenta, que deve ser desarmada a partir da negociação com a imagem. A esta chega a relacionar com o mau-olhado, que é agente tanto de doença como morte, como bem observa Hal Foster. [15] A violência, que não se encena como imagem pornográfica na obra de



Klahr, alude de maneira quase obscena a uma possível cena de transgressão. A violência, que não se exprime na representação, está, portanto, na ação da câmera e do espectador de olhar as imagens. Poderíamos considerar também que o crime está não do lado do sujeito da representação, mas sendo consumado pelos próprios observadores, que são guiados pelo artista. Afinal, debruçar-se sobre o registro íntimo do outro é também uma invasão, ato violento por excelência. Quem é o criminoso da história?

[1] Tal qual Psique torna-se imortal após beber da taça de ambrosia que seu amante, o cupido. Cf. Bulfinch, 2006. p. 89-97.

[2] Barthes, 1984. p. 137-138.

[3] Freud, 2013. p. 28.

[4] Id. Ibid

[5] Rivera, 2012. p. 235-236.

[6] Cronk, 2016.

[7] Freud, Ibid. p. 36.

[8] Termo que Hal Foster toma dos seminários de Lacan para dizer que a perspectiva da imagem não é unilateral, mas que o sujeito também está sob o olhar do objeto a partir de seu ponto luminoso. Há, portanto, dois cones superpostos. Esses cones são mediados por um anteparo-imagem, que faz a mediação do olhar do objeto para o sujeito e também protege o sujeito desse olhar-objeto. O ser humano, que tem acesso ao simbólico, contempla o anteparo que faz a mediação e, para isso, se faz imagem. Cf Foster, 2014. p. 133-136.

[9] Ibid, p. 135.

[10] Barthes, Ibid, p. 83, 85.

[11] Foster, Ibid, p. 129.

[12] Sitney, 1974. p. 276.

[13] Klahr, Op. Cit.

[14] Klahr, Op. Cit.

[15] Foster, Ibid, p. 136.

Bibliografia

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 137-138.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006. p. 89-97.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify. 2014.

JAMES, David E. **Allegories of cinema: American film in the sixties**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

KLahr, Lewis. Era Extraña: Lewis Klahr on Sixty Six. CRONK, Jordan. **Cinema Scope**. Junho, 2016. Canadá. Disponível em: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/era-extrana-lewis-klahr-sixty-six/>>. Acessado em: 5 de agosto de 2018.

RIVERA, Tania. Luto e melancolia, de Freud, Sigmund. Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 94, 2012. p. 231-237.

SITNEY, P. Adams. **Visionary Film**: the American Avant-Garde 1943-1978. 1ª Ed. Nova York, Oxford University Press, 1974. Tradução própria. QUAL A PAGINAAA

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 28

Memória que se esvai em chamas...

Tamara Quírico e Evelyne Azevedoⁱ

Ernst Cassirer (1874-1945) explica em um de seus mais importantes textos que “a memória simbólica é o processo pelo qual o homem não só repete sua experiência passada, mas também reconstrói essa experiência” (CASSIRER, 1997). Para que isso aconteça, é necessário o contato, de algum modo, com essa vida pretérita, que pode ocorrer de modos diversos: através da oralidade que transmite histórias, vivências e acontecimentos marcantes de uma cultura ou de uma sociedade; por meio de registros materiais diversos, como documentos escritos e visuais, ou ainda objetos das mais diversas origens. Todas essas possibilidades de reencontro com o passado, e de sua reconstrução, existiam no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro.

O incêndio que devastou o Museu Nacional no dia 2 de setembro de 2018 destruiu um dos mais importantes museus da América Latina. Naquela noite, o fogo consumiu um acervo científico, cultural e histórico insubstituível. Perdemos não só um museu, mas um palácio com todo o peso da história que trazia consigo. Perdemos relíquias das mais diversas áreas do conhecimento, como fósseis, quadros e peças arqueológicas de culturas distintas. Perdemos, enfim, parte fundamental de nossa história, parte do que constituía nossa memória simbólica enquanto nação.

Como lidar com a perda? Como trabalhar o luto? Nenhuma das muitas palavras latinas relacionadas à morte seria capaz de se encaixar de forma adequada no que representa a perda de um museu como esse; cada uma delas, no entanto, poderia desempenhar um papel importante nesse processo. O sentimento causado pela morte cruel daquele que nos é caro (o *luctus*) associado ao *maeror*, sofrimento profundo que leva às lágrimas, podem levar ao sofrimento físico: *adflictatio*. Mas, superada a *desperatio*, é preciso dar rumo àquilo que restou.



O que podemos fazer então? Ações concretas estão sendo tomadas desde o dia seguinte ao incêndio: o edifício histórico vem sendo escorado, de modo a permitir o acesso de equipes que possam resgatar objetos que porventura tenham resistido. Conforme as últimas notícias, mais de mil e quinhentos objetos já foram retirados dos escombros. Os cursos de pós-graduação, ligados à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), responsável pela administração do Museu, foram transferidos para outros locais. As pesquisas que vinham sendo desenvolvidas, e que foram repentinamente interrompidas, estão sendo retomadas.

O dossiê aqui apresentado é mais uma dessas ações. Seu objetivo é resgatar e divulgar algumas das pesquisas vinculadas ao acervo do Museu Nacional nas áreas artísticas e museológica, desenvolvidas por especialistas de diferentes universidades brasileiras.

Essa diversidade institucional mostra como o Museu era um ponto de convergência fulcral de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, e seu acervo elemento fundamental na produção de conhecimento não apenas nas quatro grandes áreas em que o Museu efetivamente atuava (Antropologia, Botânica, Zoologia e Geociências). Esse dossiê é um exemplo disso, ao analisar os mais variados objetos segundo perspectivas histórico-artísticas. Destacamos, portanto, que esse acervo também poderia ser visto a partir da teoria de agenciamento de Alfred Gell, que pode ser remontada aos estudos de Antropologia da Imagem de Aby Warburg, Hans Belting e Giulio Carlo Argan, dentre outros.

A teoria de Gell, no entanto, ultrapassa os limites tanto da Antropologia da Arte como da História da Arte: para o autor, a Arte é um sistema de ação. Mais do que um sistema simbólico, ela é um componente das relações sociais e funciona como elemento de ligação entre o produtor e o observador. Os objetos são agentes das práticas performáticas realizadas nos espaços ao longo do tempo; cada um deles representa parte de uma narrativa, imbuídos assim tanto de uma presença como



de uma história (GELL, 2013). A teoria de Gell vai ao encontro do pensamento de Cassirer, tratando-se, no fundo, de uma retomada e uma reinterpretação acerca da memória simbólica e de sua importância sociocultural.

André Luiz Tavares Pereira analisa os percursos para a aquisição e instalação do portão de acesso ao Palácio de São Cristóvão nos primeiros anos do século XIX, após a chegada da família real ao Brasil. Como escreve o autor, recuperar esta trajetória é uma das melhores maneiras para se compreender as relações entre Portugal, Brasil e Inglaterra, e particularmente as riquezas artísticas que o patrimônio de São Cristóvão poderia oferecer a pesquisadores e visitantes, até o devastador incêndio.

Evelyne Azevedo trata da coleção arqueológica mediterrânea do Museu Nacional, também conhecida por Coleção Teresa Cristina. Ao fazer um retrospecto das campanhas arqueológicas realizadas na Itália do século XIX, algumas delas financiadas pela Imperatriz em suas propriedades na Itália, a autora analisa como esses objetos eram considerados legitimadores de uma visão de superioridade europeia. Ao trazer essa coleção para o Brasil, a Imperatriz buscou, portanto, ligar o Brasil ao berço da civilização ocidental e equipará-lo às grandes nações europeias.

André Onofre Limírio Chaves analisa em seu artigo não apenas a história da formação da coleção egípcia do Museu Nacional, como também sua recepção ao longo do tempo. Conforme discute o autor, essa coleção desempenhou importante papel na construção não somente da imagem do Império, mas especialmente de um Brasil civilizado no século XIX, atento aos desenvolvimentos científicos de sua época. Questões correlatas, portanto, às que nortearam as ações de Teresa Cristina com relação à Arqueologia Clássica.

Jezulino Lúcio Mendes Braga, por sua vez, considera que cada objeto, antes de ser integrado aos acervos dos museus, possui uma história própria acumulada ao

longo do tempo, ligada, como ele próprio define, “a apropriações pessoais, negociações e conflitos”. Assim, recupera em seu texto as trajetórias particulares do meteorito do Bendegó, o maior exemplar da coleção brasileira de meteoritos, e exposto no hall de entrada do Museu Nacional até a noite do incêndio.

Anna Maria Alves Linhares, por fim, nos apresenta em seu artigo um estudo sobre a criação de uma *ideia* de indígena brasileiro no século XIX, que se vinculava à extinta população marajoara e às peças arqueológicas encontradas na ilha do Marajó, e que foi difundida por pesquisas e exposições ligadas de algum modo ao Museu Nacional. Esse trabalho não poderia ter sido realizado sem as fontes oitocentistas publicadas ao longo dos anos na revista *Archivos do Museu Nacional*. A autora trata igualmente do simbolismo marajoara de objetos contemporâneos que resgatam os elementos presentes em peças arqueológicas, criando o chamado “estilo marajoara”.

Os textos apresentados, deste modo, estabelecem profícuo debate sobre o amplo tema da História da Arte que, atuando como uma grande área de conhecimento, permite a análise de cada um desses objetos a partir de perspectivas variadas, analisando as possíveis relações entre esses mesmos objetos, suas origens e percursos, o espaço em que se inseriam e o público que frequentava o Museu.

Referências bibliográficas

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana (trad. Tomás Bueno). São Paulo: Martins Fontes, 1997

GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 2013

ⁱ Professoras do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ (DTHA/UERJ).



O Palácio de São Cristóvão como local de representação: notas breves sobre uma investigação adiada.

André Luiz Tavares Pereiraⁱ

Resumo: A partir da análise da história da instalação do portão projetado por Robert Adam no espaço fronteiro ao Palácio de São Cristóvão, procuramos oferecer uma amostra das narrativas possibilitadas pelas inúmeras relações de intercâmbio artístico que o palácio materializava como lugar de representação. Lembramos, igualmente, o pretendido projeto de revisão do inventário da coleção artística e da comparação de seu acervo com a outras associáveis à história dos Bragança no Brasil, iniciativa que se suspende em razão do incêndio de setembro de 2018.

Palavras-chave: Palácio de São Cristóvão – História da Arquitetura no Brasil – Museu Nacional

Abstract: This paper analyses the history of the commission of a gate and screen designed by Robert Adam and later installed in front of São Cristóvão palace the former royal and imperial residence of the Portuguese and Brazilian royal families. The paper also mentions the author's project of studying the palace's inventories a task now interrupted by the fire that destroyed almost the entirety of the museum's main collection in September 2108.

Keywords: São Cristóvão Palace – History of Architecture in Brazil – Museu Nacional

Introdução

Ao ser chamado a contribuir para este breve *dossier* sobre o Museu Nacional, ocorreu-me fazer um relato breve do que, no momento, articulava meu interesse de pesquisa junto ao museu e, em particular, a curiosidade sobre o seu passado como palácio real e imperial, bem como às sucessivas transformações pela qual passou em sua longa história. Sou dos que chegou mais tarde à pesquisa junto àquela instituição, mas não menos apaixonadamente, impulsionado por um grande interesse pelos sistemas simbólicos de representação política que os espaços oficiais brasileiros materializaram entre os séculos XVIII e XIX. É uma pequena contribuição e a apresentação de um trabalho que, espero, possa prosperar ainda nas circunstâncias adversas por que passa o museu e nosso país, nesta espécie de



eclipse do interesse pelas instituições cujo encargo é a tutela e a preservação do legado artístico e cultural.

Sob este ponto de vista, interessa-nos tanto os ambientes internos quanto elementos simbólicos presentes nos jardins e no entorno imediato do palácio que possam revelar as relações institucionais entre o Reino do Brasil, Portugal e Algarve e, antes dele, da corte portuguesa exilada, com outras regiões do globo. Associado a nosso projeto temático de investigação – dedicado às relações de intercâmbio com o Reino Unido entre os anos 1780 e 1830 – a tentativa de retomar as investigações acerca do portão desenhado por Robert Adam para São Cristóvão constitui-se num ponto de particular relevância: é ele a ocupar a seção central deste texto.

Um presente suntuoso, inúmeras relações artísticas demonstráveis

Ao ingressar no terreno da Quinta da Boa Vista, em 6 de maio de 1823, a viajante e pintora Maria Graham observaria:

Fui hoje a São Cristóvão através de uma região muito bela. O palácio, que pertenceu outrora a um convento, é situado em terreno elevado e constituído um tanto em estilo mourisco, pintado de amarelo com molduras brancas. Tem um magnífico panorama, uma portada de pedra de Portland e um pátio plantado com salgueiros chorões, de modo a formar um conjunto de grande beleza no fundo do Vale (...) (GRAHAM, 1990, p. 297).

Igualmente, uma das gravuras (fig.1) produzidas a partir de seus *sketches* cariocas, apresentaria ao seu leitor ou ao observador em geral, a peculiar estrutura arquitetônica formada por duas alas em colunata, flanqueadas por duas guaritas de seção quadradas e cobertura piramidal, além do imponente arco central decorado



por faixas com grotescas a cada lado da abertura central. É a “portada de pedra de Portland”, ou seja, a rocha característica daquela ilha inglesa, de cor acinzentada, leitosa e caráter elegante, característica de diversas construções inglesas, sobretudo a partir do século XVII e do fatídico incêndio que destruiu a Londres de madeira e adobe em 1666 e de sua utilização ampla por Christopher Wren em edifícios como a nova catedral de Saint Paul.

Sabemos, entretanto, que se trata de uma peça de arquitetura com história bastante mais complexa e não deixa de causar surpresa que, naquela sua vista, tenha escapado a Maria Graham a semelhança não casual com uma estrutura de aparência similar presente em uma das edificações nobres mais notáveis da Inglaterra, *Syon House*, nas proximidades de Londres, em Isleworth, Middlesex. Ainda, não se trataria de uma edificação em pedra de Portland, mas um artefato produzido pela manufatura Coade and Sealy, famosa pelo desenvolvimento de um tipo peculiar de amálgama rochosa – a Coade stone ou Lithodipyra – descoberta por uma mulher, Eleanor Coade que, em associação com seu primo John Sealy, estabeleceu um negócio para a fabricação deste tipo de material na região de Lambeth, ao sul de Londres.

Antes que o leitor conclua por si mesmo: sim, trata-se da estrutura que nós, nos séculos XX e XXI conhecemos como o portão de entrada para o jardim Zoológico da Quinta da Boa Vista. Ali, em São Cristóvão, sobrevive um dos exemplares de uma tecnologia de fins de século XVIII e que, na sua origem, foi utilizado para a produção extensiva de cópias de esculturas clássicas, elementos arquitetônicos isolados, peças decorativas para jardins, material sempre louvado pela sua resistência à umidade e variações de temperatura. Um inventário mais cuidadoso nos registros da companhia Coade and Sealy poderia revelar um número de encomendas para residências brasileiras, e isto é tema para uma investigação inteira, ou seja, o papel destas empresas na difusão de um certo gosto inglês que pode ter estado em voga entre a chegada da família real escoltada por Sidney Smyth em 1808, a assinatura do Tratado de Amizade e Livre Comércio entre



George III e D. João, príncipe regente (1810) e a definitiva guinada de gosto que sinalizou a chegada dos artistas franceses, a partir de 1816 e, finalmente, a fundação da Academia Imperial em 1826.



Fig. 1, Maria Graham, Palácio de São Cristóvão com seu “portão de pedra Portland”.

Acerca da encomenda do portão, o contexto de sua execução, sua finalidade e o processo de instalação, ainda parecem pairar algumas dúvidas. Tombado pelo patrimônio histórico nacional em 1938 (Livro Histórico vol. 1 no.68 e Livro de Belas Artes, vol. 1, no.154), o portão - seu desenho original para a *Syon House* - é identificado como sendo de autoria do arquiteto emblemático do neoclassicismo inglês, Robert Adam, datado de 1773 e execução posterior. Teria sido oferecido, aventou-se, pelo segundo Duque de Northumberland, Tenente General Hugh Percy, a D. Pedro por ocasião de suas núpcias com Dona Leopoldina, mas a versão oficial parece ser, mesmo, a da solicitação por D. João ao Duque que o transformou em presente em 1812. A este caso voltaremos adiante com mais minúcia.

Mais relevante do que a identificação da similaridade na encomenda para o portão inglês e o brasileiro e a confirmada presença, no Rio de Janeiro, de uma obra que possa representar algo da declinação britânica do Neoclássico, é o fato de que, para a instalação do mesmo, tenha sido enviado ao Brasil um arquiteto inglês sobre o qual pouco tem sido investigado. Trata-se de John Johnston, responsável não apenas pela instalação do portão, mas, igualmente, pela construção do terraplano

murado (fig.2) onde ele veio a ser finalmente disposto, regularizando o espaço diante da fachada do edifício e possibilitando a criação do jardim com os “chorões” elogiado por Maria Graham uma década mais tarde. Urge uma investigação mais ampla sobre a figura de Johnston e que opiniões pode ter legado à configuração do espaço do palácio que, aos poucos, ia ganhando sua feição simbólica oficial como estrutura de cerimônia e aparato. Sabemos, igualmente, que Johnston teria feito alterações de caráter “neogótico” ao ajustar portão e fachada, elementos perdidos depois das intervenções de Pézerat, Porto-Alegre e Marx. Traços de sua presença no Rio de Janeiro revelariam, igualmente, interações com a comunidade inglesa e não só, ampliando a nossa compreensão sobre os intercâmbios artísticos na esfera pública e privada no Rio de começos do Oitocentos.

As relações entre o segundo Duque de Northumbeland e a corte portuguesa, porém, não eram recentes. Sobre este tópico e outros relevantes na investigação sobre o caso do portão de São Cristóvão, é imprescindível a leitura do texto de Allison Kelly, publicado em 1984 na *Burlington Magazine*ⁱⁱ. Lembra a autora que, por razões de saúde, o Duque de Northumberland havia empreendido uma viagem a Portugal no ano de 1792, tendo permanecido por lá até 1794. Dataria deste período seu vínculo com a família real portuguesa de quem teria se tornado, nas palavras de Kelly, um conselheiro informal em matérias diversas, incluindo as de gosto artístico. Tendo consultado a correspondência preservada nos arquivos dos duques de Northumberland, foi possível a Kelly identificar a manifestação realizada por D. João em 1810 de seu interesse em adquirir um portão semelhante aos de *Syon House* que o príncipe regente conheceria por algum desenho ou gravura. Foi portador desta manifestação de vontade Lord Strangford, ou seja, Sidney Smyth, o mesmo que se ocupou da escolta da família real de Lisboa à costa brasileira e à cidade do Rio de Janeiro. A carta de Stragford, porém, menciona a encomenda de dois portões de metal, não da imponente estrutura de pedra. Estes gradis deveriam ser menores em escala, mas no mesmo estilo de *Syon House*, sendo necessária, igualmente, a inclusão das armas de Portugal no seu esquema decorativo. As dimensões estimadas por Strangford chegavam a trinta pés e a



conta deveria ser expedida ao “Cavalheiro Sousa”, compreendendo-se que o Rei pretenderia, ao fim, pagar pela execução da obra.

Ao responder, o Duque de Northumberland já menciona os preparativos para a execução também da colunata, fazendo pressupor que, num encontro anterior, o tema já pudesse ter sido trazido à baila por D. João. É Kelly, igualmente, que identifica o material a partir do qual executou-se o detalhamento ornamental do portão, ressaltando que, embora as partes mais simplificadas da estrutura fossem em rocha - talvez a Portland que mencionava Maria Graham - todo o resto era executado em *Coade stone*. Outro ponto relevante no texto de Kelly diz respeito à rede de arquitetos acionados no Reino Unido para a execução da encomenda. Embora John Johnston seja o nome associado à montagem, no Rio de Janeiro, da estrutura do portão e o *design* original produzido por Robert Adam, há, também um terceiro nome a considerar, qual seja, o de Thomas Hardwick, habituado ao trato com a *Coade stone*, e intermediário entre seu contratante e a firma Coade and Sealy, encarregada da produção dos elementos decorativos de maior destaque. Ele acompanhou a execução do trabalho entre 1811 e 1812, apressando-o quando necessário e sugerindo detalhes, como, por exemplo a pintura dos gradis em preto - em alternativa a um verde brilhante - ainda antes da remessa ao Brasil.

É também Hardwick a indicar o nome de John Johnston para o acompanhamento da instalação das peças no palácio de São Cristóvão. Em Londres um pedreiro, Johnston faria carreira no Brasil como arquiteto - aparentemente permaneceu no país até 1820 - e Kelly aventa a hipótese de que outras encomendas feitas à firma Coade and Sealy de remessas feitas ao Brasil estejam vinculadas ao período de estadia de Johnston no Brasil. Embora a ideia de que John Johnston possa estar associado à família de arquitetos irlandeses de mesmo nome tenha também sido aventada, a hipótese parece não ter se confirmado ou, ao menos, não revelaram intercâmbios mais claros até o momento. Recuperar esta narrativa é uma das maneiras de compreender a riqueza de relações artísticas que o patrimônio de São Cristóvão possa oferecer. Para os que estudamos o palácio que existiu até o fim do



Primeiro Reinado, é capital compreender este debate e as opções formais que elas implicavam. Quanto aos gastos, estes recaíram mesmo sobre o Duque de Northumberland numa situação exemplar do que a autora caracteriza como um caso característico de *noblesse oblige*...

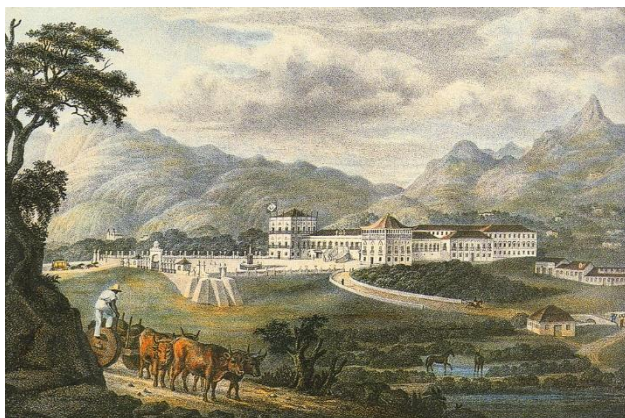


Fig. 2 Planitz, Litografia com a vista do Palácio de São Cristóvão e o terraplano de Johnston.



Fig.3 Robert Adam, o portão dito do Leão, Syon House, ca. 1773.

Em 1906, o portão ainda podia ser visto em sua disposição original, no topo da colina que dava acesso ao palácio, demarcando a entrada do jardim fronteiriço à fachada do palácio (Fig. 4). O seu desmonte e traslado à estrada do Zoológico ocorreria em 1909. O registro fotográfico da operação de desmantelamento apresenta, como na sequência publicada pela Revista da Semana (Fig.5), a grande peça central que coroava a seção central do portão com as armas de D. João VI. O

destino final foi a entrada do Zoológico onde, hoje ainda, pode ser observado nos jardins da Quinta da Boa Vista (Fig. 6).



Figs. 4 e 5 – Antiga localização do portão presenteado pelo Duque de Northumberland e seu desmante. Revista da Semana, 1910.



Fig.6 Entrada do Jardim Zoológico da Quinta da Boa Vista, São Cristóvão, Rio de Janeiro.

A revisão do acervo artístico e a contextualização das obras de arte em seu acervo

Igualmente relevante seria, sob nosso ponto de vista, a tentativa de reconstruir, a partir da documentação e evidências sobreviventes, a aparência e elementos decorativos de cada um dos aposentos do palácio, ou ao menos dos espaços de

trânsito oficial. Este era outro ponto que articulava nossa pesquisa e que aguardava início neste novo período, suspenso pelo desastre. A partir de uma eventual reconstrução dos elementos decorativos de cada ambiente, partindo dos inventários sobreviventes e da análise da documentação produzida a partir dos grandes leilões de bens do Palácio de São Cristóvão e da casa imperial, imaginamos proceder à comparação com espaços que vieram a residir membros da família imperial na circunstância do banimento. Comparações com os acervos ligados à casa imperial, privados ou públicos é, agora, tarefa de maior relevância e urgência. De modo inesperado, o fogo parece ter consumido, igualmente, parte de peças do Museu do Primeiro Reinado, o que faz de instituições como o Museu Histórico Nacional ou o Museu Mariano Procópio, para além do Museu Imperial de Petrópolis, núcleos de grande importância na preservação da memória do Brasil sob a monarquia. O recurso à rede internacional de palácios museus vinculáveis à casa dos Bragança em Portugal, na Áustria, na Itália, França ou na Alemanha, reveste-se, também, de importância ao possibilitar uma visão cruzada entre o que foi nosso Palácio Imperial como estrutura simbólica e seus congêneres, ao mesmo tempo que possibilita um esforço contextualizador que, muito adiado, agora torna-se uma via quase obrigatória.

Esta abordagem é particularmente relevante e urgente no que respeita a necessária comparação com, por exemplo, elementos hoje na coleção do *Chateau d'Eu* – o atual *Musée Louis Philippe* – que veio a ser a residência da Princesa Isabel e do Conde d'Eu. Ao instalar-se em sua nova residência, os herdeiros da coroa brasileira tiveram o cuidado de levar consigo ou recuperar algumas peças de particular devoção ou interesse. Entre elas, a tela de Domingos Antônio Sequeira, *A Visão em Ourique* (fig. 7) antes no Rio de Janeiro, mas executada em Roma, expedida a Lisboa e dedicada a D. João. É pintura de grandes dimensões que cruzou o mar algumas vezes, levando consigo a mitologia que aproximava a fundação mítica de Portugal à vitória de Constantino. Outras obras pertencentes ao ciclo de Ourique e dedicadas à crônica da vida do Rei Afonso Henriques podem ter estado, igualmente, dispostas no Palácio de São Cristóvão. Embora tenham sobrevivido, no



acervo do MNAA, em Lisboa, uma série de desenhos preparatórios para estas telas secundárias, delas não se tem notícia. Sua memória, para o século XIX, foi preservada pelos registros múltiplos deixados por Manuel de Araújo Porto Alegre, pelo Conde Raczinsky e pelo Marquês de Sousa Holstein, autor de uma Vida de Domingos Antônio Sequeira e responsável pela publicação da Revista Contemporânea de Portugal e Brasil, publicada entre 1859 e 1865.



Fig. 7 Domingos Antônio Sequeira, Roma, 1793 – O Milagre de Ourique, Musée Louis Philippe, Eu, França.

Uma nota final, à maneira de memória

Não poderia encerrar esta breve intervenção sem uma menção direta ao contato que mantive com o Museu Nacional nos últimos três anos. É antes uma tentativa de fixar a memória dos planos que mantivemos entre aquele momento e os eventos trágicos de setembro de 2018 e que, esperamos, revele-se antes uma suspensão em nossas ações do que um corte definitivo em seu desenvolvimento. Em 2015, por intermédio e com auxílio direto da pesquisadora e professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Evelyne Azevedo, desenvolvemos um esboço de projeto para a revisão do inventário da assim chamada coleção artística do Museu Nacional. Este projeto incluiria, também, a catalogação e descrição de uma série de

itens preservados pela instituição, em seu setor de museologia, mas ainda não integrado de modo pleno às coleções, é dizer, ainda carentes de pesquisa aprofundada que os contextualizasse e lhes indicasse as possibilidades de utilização articulada com narrativas que esclarecessem seu papel, função ou uso.

Ainda que, na altura, não tenhamos aprovado os recursos para a execução de um primeiro evento dedicado à discussão das coleções, pensado para 2016, permaneceu conosco a intenção de retomar o projeto assim que possível. Este estado de espírito foi uma consequência tanto da avaliação favorável que o projeto havia recebido originalmente, mas, também, da certeza, de nossa parte, da natureza positiva que esta contribuição poderia assumir. Neste momento, penso, sobretudo, nos objetos associados a artistas em circunstância de viagem, nos baús revestidos em couro, nas pinturas de Décio Villares dedicadas a grupos indígenas diversos, nos diversos desenhos científicos que pudemos ver nas sessões de 2015 para preparação de nosso projeto e que, de modo lastimável e irreparável, perderam-se no fogo. São histórias que permanecerão não contadas, ainda que recuperemos fragmentos e dados sobre a natureza destes objetos.

A oportunidade de retomada desta nossa intenção apresentou-se justamente neste ano de 2018, com a inclusão de outros colaboradores e pesquisadores, entre eles o prof. Renné Lommez Gomes da Universidade Federal de Minas Gerais, e a possibilidade de retomarmos, de modo sustentado, as pesquisas *in loco*. A mim, interessou-me, de modo específico, a reconstituição dos ambientes do Palácio de São Cristóvão e dos usos diversos de suas salas de estado e, igualmente, dos ambientes privados, em particular no período que iria de sua primeira ocupação pela família real portuguesa até o final do Primeiro Reinado. Para além da retomada do inventário já existente com vistas a uma eventual digitalização, interessou-me, além disso, a ideia da retomada de uma pesquisa baseada nos arquivos fotográficos e documentais, na necessidade de identificar parte da mobília e objetos presente no acervo do museu, mas não identificada de modo preciso. Parte desta mobília, fomos informados, seria originária de outros edifícios



públicos daquele Rio de Janeiro que havia sido a capital da República e que, pelo acaso e destino, haviam encontrado no Museu Nacional um depósito adequado, ainda que as histórias que contassem resultassem temporariamente emudecidas. Imaginávamos poder recuperá-las a tempo, mas tempo não houve.



Fig. 8 Nicolas Antoine Taunay, D. João e Da. Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista, perto do Palácio de São Cristóvão.

Em razão destas tratativas de retomada de projeto, estivemos no Museu Nacional no dia 29 de agosto de 2018. No quarto que foi o de Pedro II e Dona Teresa Cristina, com seus vitrais de Dante e Tasso, com a vista que, um dia, foi elogiada por Maria Graham, com as porcelanas de Sèvres – o vaso com a efígie de Pedro II e alças de acanto – a mobília com incrustações de madrepérola, os seus estuques decorativos e espelhos. De relance, vimos, ainda, Dom João VI e Carlota Joaquina descendo o caminho da Quinta (fig.8), como os fixou para nós Taunay. Como lembra Luciano Migliaccio, em seu texto sobre Taunay pintor de vistas e paisagens (MIGLIACCIO, 2008, p. 104), a “festa galante” tropical, representando o cortejo dos reis diante do palácio seria a única paisagem pintada por Taunay no Brasil cujas dimensões pudessem fazer supor a sua realização como uma encomenda oficial da corte. Trata-se de uma das raras e felizes obras em que encontravam-se a tradição da paisagem pastoril europeia, a necessária mutação desta à natureza local, a incorporação do elemento anedótico e dos tipos locais e a circunstância da possível

encomenda oficial no momento da internalização da corte no Brasil e sua transformação em reino. Já é memória, aparentemente não haverá sobrevivido ao fogo. Este era um dos “únicos” excepcionais que constituíam a coleção do Museu Nacional, uma das obras capitais da história das artes no Brasil. Poucas palavras podem descrever o sentimento de perda que nos atingiu. Como no poema de Manuel Bandeira, estes aposentos continuam suspensos no espaço de nossa memória, sua destruição é quase inconcebível diante da sensação palpável, física, que permaneceu conosco destes ambientes.

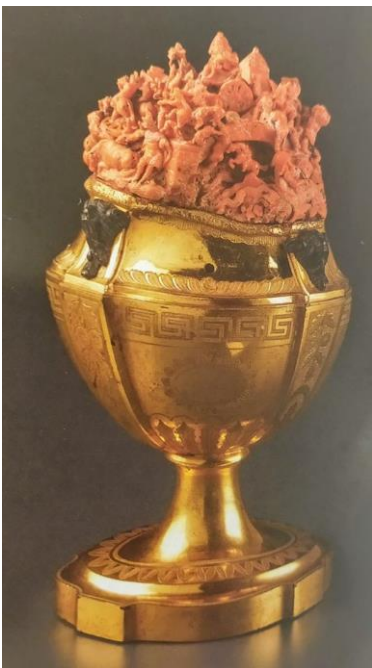


Fig. 9 Taça-cofre dita da Batalha de Constantino, doação de D. João VI ao Museu Real, ca. 1818.

Todos tivemos nossas perdas particulares no incêndio do Museu Nacional, objetos de pesquisa caros ao qual dedicamos, como investigadores, um tempo que se conta em anos ou décadas. Eu aguardo, otimista, o dia em que, espero, alguém anuncie que salvou-se para nós e à posteridade a taça-cofre dita da Batalha Constantino (Fig.9), doação de D. João VI, ornamentada com uma fantástica peça de coral em que a batalha na Ponte Mílvio é reconstituída por uma profusão de figurinhas imbricadas. Era peça de especial interesse para nós, dadas as possíveis relações

que poderiam ser estabelecidas com a própria estrutura mítica da narrativa da Batalha de Ourique, como imaginada por Domingos Sequeira e que, como vimos, esteve presente no sistema decorativo e discursivo do palácio de São Cristóvão. O ano de 1818 foi, também, o da aclamação de D. João VI e pareceu-me significativo que quisesse doar ao museu recém-criado um objeto que associasse o primeiro rei aclamado no solo brasileiro à figura de Constantino, e que ecoasse a mitologia fundadora de Afonso Henriques. Eram aproximações que o acervo disponível tornava imediatamente viáveis e que, agora, são antes possibilidades de interpretação baseadas necessariamente na ausência do objeto, ainda que recuperemos sua imagem e dados a respeito do mesmo.

Mais do que o que descrevi acima, porém, perdeu-se o substrato das memórias de uma infância que incluiu a Quinta da Boa Vista e o Museu Nacional como parte de seu roteiro. É sensação, que, imagino, seja comum a muitos dos meus colegas, os de minha geração e de outras que refizeram o percurso do museu primeiro como visitantes e, apenas depois, como pesquisadores. Permito-me, aqui, uma reflexão: por sua localização estratégica, cercada de comunidades social e economicamente vulneráveis, mas ainda próximo ao centro do Rio de Janeiro e bem servido de transporte, assim como pela relevância inequívoca de seu acervo, o Museu Nacional foi e permanecerá sendo um dos equipamentos culturais mais relevantes de nosso país. O fracasso de sua reconstituição e sua reintegração ao tecido social brasileiro deve ser compreendido como o fracasso de nossa capacidade de gerir nosso espólio cultural.

Bibliografia

FLEMING, John. *Robert Adam and his circle*. Londres: John Murray, 1962.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/EdUSP, 1990.



GUIA *da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2000.

KELLY, Allison. "An expensive present: the Adam screen in Rio de Janeiro". In: *The Burlington Magazine*, v. 126, n. 978, setembro, 1984.

LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MIGLIACCIO, Luciano. "Nicolas Antoine Taunay, pintura de vista e pintura de paisagem entre Europa e Brasil". In: LAGO, Pedro Correia do. *Nicolas Antoine Taunay e o Brasil, uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

MUSEU Nacional. *Catálogo*. São Paulo, Banco Safra, 2007.

PEREIRA, André L. Tavares. "Displaying the *traslatio imperii* Roman Art and iconography between Portugal and Portuguese America between in late 18th century". In: CAPITELLI, Giovanna et. al. *Roma fuori di Roma*. Roma: Campisano, 2011.

SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes Tropical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TABET, Sergio; PUMA, Sonia. *Monumentos do Rio Inventário*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade - Diretoria Geral de Parques e Jardins, 1983.

www.inventariodosmonumentosrj.com.br/?iMENU=catalogo&iiCOD=675&iMONU=Port%C3%A3o%20da%20Coroa%20do%20Zool%C3%B3gico . Inventário dos monumentos do Rio de Janeiro. Acesso em 10.12.2018.

ⁱ Professor do curso de História da Arte da UNIFESP.

ⁱⁱ As referências feitas nestes três parágrafos foram colhidas por Allison Kelly junto ao arquivo e epistolário da Família Percy. A autora agradece aos Duques de Northumberland pela possibilidade da consulta (KELLY, 1984, pp. 448-453).



A coleção Teresa Cristina: idealização e falência de um projeto cultural para o Brasil

Evelyne Azevedoⁱ

Resumo: Dentre os objetos perdidos no incêndio do Museu Nacional estava a coleção de arqueologia clássica, que teve a Imperatriz Teresa Cristina como grande mecenas. Estes objetos eram considerados obras de arte legitimadoras da visão de superioridade europeia, cujas raízes remontavam à Antiguidade Clássica. Por isso, a família da Imperatriz foi pioneira no desenvolvimento de uma política cultural na Itália.

Teresa Cristina financiou campanhas arqueológicas, incorporando o material ao acervo do Museu Nacional. Ela desempenhou papel central no esforço imperial em ligar o Brasil ao berço da civilização ocidental e equipará-lo às grandes nações europeias. Entender este projeto nos permite pôr em perspectiva a proporção da destruição deste patrimônio.

Palavras-chave: Teresa Cristina; Coleção Mediterrânea; Arqueologia Clássica

Abstract: Among the losses in the fire at the National Museum is the classical archaeology collection, of which Teresa Cristina was its greatest patron. These objects were regarded as works of art that legitimized the vision of the European superiority, whose roots date back to Classical Antiquity. That is why the Empress' family was pioneer in the development of a cultural policy in Italy.

Teresa Cristina financed archaeological campaigns, incorporating the material found to the collection of the National Museum. She played a central role in the imperial effort to associate Brazil to the cradle of Western civilization and equate it with the great European nations.

Keywords: Teresa Cristina; MediterraneanCollection; ClassicalArchaeology

Para além dos 200 anos de História consumidos pelo fogo no incêndio do Museu Nacional naquele fatídico domingo, outros tantos foram perdidos: séculos da história de Roma, da Grécia, do Egito, e isso sem contar os dinossauros... A dificuldade para estudar suas coleções, a falta de uma catalogação de seus diferentes acervos, a ausência de uma base de dados integrada e online, somadas a uma catástrofe de grandes proporções, tornaram ainda mais urgente o conhecimento daquilo que foi perdido. Mas não foi só o patrimônio que se perdeu naquela noite, assistimos ainda à falência de um projeto cultural para o Brasil, cujas raízes remontavam à fundação do Museu.



A coleção de arqueologia clássica do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, também conhecida como coleção Teresa Cristina, teve na Imperatriz sua grande mecenas. A esposa de D. Pedro II foi a primeira a se incumbir da vinda de material arqueológico da Itália para o Brasil, incorporando ao museu 260 peças vindas de sua terra natal: Nápoles. O material, composto por vasos, vidros, terracotas e afrescos, encontrava-se no Museu Real Bourbonico e foi adquirido por este por meio das inúmeras escavações conduzidas pela família real. Boa parte das peças provinha justamente da cidade de Pompeia, cuja destruição, pelo Vesúvio, tornou-se a grande riqueza da política cultural dos Bourbon de Nápoles.

Em 1843, quando a Princesa de Nápoles, filha de Francisco I e irmã do Rei Ferdinando II, casou-se por procuração com o Imperador do Brasil, quem estava ao seu lado, representando o futuro esposo, era seu outro irmão, Leopoldo, Conde de Siracusa, personalidade ativa na Arqueologia da época. Os Bourbon de Nápoles foram grandes incentivadores da ciência em surgimento. Não à toa, Teresa Cristina, em seu retrato pintado por José Correia de Lima e enviado a D. Pedro II pouco antes do casamento, foi representada à frente do Vesúvio. Ao vir para o Brasil, a então Imperatriz trouxe consigo treze objetos em bronze doados pelo Rei de Nápoles a ela neste mesmo ano, e a partir de 1854 (AVELLA, 2014) iniciou a troca de objetos com ele, que culminou na vinda das peças para o Museu Nacional.

Segundo o documento III C5 35, pertencente ao Museu de Nápoles, em 22 de junho de 1843 o Rei Ferdinando II presenteou a irmã, futura Imperatriz do Brasil, com algumas peças em bronze. Foram selecionados 13 objetos para serem doados a Teresa Cristina (denominada Maria Teresa no documento), os quais seriam previamente restaurados, antes de seguir viagem. Os itens destinados ao Brasil eram: o fuste de um candelabro de pé e seu copo; uma lamparina; uma forma com formato de concha; duas panelas de um cabo; vaso com uma alça, jarro com alça decorada com golfinhos; vaso com alça terminando com uma cabeça; vaso com duas alças decoradas; vaso com alça decorada com cabeça de velho; dois vasos com uma alça cada um e um vaso com alça decorada com uma esfinge. Tratava-se, no



entanto, de um presente diplomático, dado igualmente a outras personalidades como o Rei da Baviera, o Imperador da Rússia e à Rainha de Nápoles, segundo consta no mesmo arquivo.

Foi apenas no ano de 1854 que a Imperatriz deu início aos trâmites que culminaram na vinda das 260 peças provenientes do Real Museu Bourbonico, atual Museu Arqueológico de Nápoles. Segundo o documento III C6 22, de 25 de julho de 1855, foram selecionados sessenta bronzes, trinta vidros antigos, cem terracotas, sessenta vasos gregos pintados e dez pinturas pompeianas. As peças deveriam ser enviadas ao Visconde de Santo Amaro, encarregado do Brasil, que deveria fazer a expedição destas. Em troca, seriam enviados a Nápoles objetos arqueológicos ou etnográficos brasileiros, dos quais não se sabe o paradeiro. Segundo Cordischi, é possível que as peças não tenham sequer chegado a ser enviadas. Dado o progressivo agravamento da situação política em Nápoles e a morte de Ferdinando II em 1859, ainda que elas tenham de fato chegado à Itália, a sua localização é hoje desconhecidaⁱⁱ.

A ação da Imperatriz não se resumiu, no entanto, em estabelecer um intercâmbio cultural com o reino de Nápoles, do qual fez parte o envio de peças brasileiras à sua cidade natal. Sua influência estendeu-se ainda no financiamento de campanhas arqueológicas em suas propriedades na Itália. Delas provinham, sobretudo, o material etrusco que pertencia à coleção. Entre os inúmeros objetos de valor inestimável oriundos das escavações, podemos destacar o busto de Antínoo encontrado em 1878, peça que foi doada pela própria Imperatriz à Academia Imperial de Belas Artes e que hoje se encontra no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A escultura representa o amante do Imperador romano Adriano (que viveu entre os anos 117 d.C. e 138 d. C.) com características de Baco, divindade de origem grega ligada ao vinho. Segundo os Relatórios Ministeriais sobre a Academia Imperial de Belas Artes dos anos 1880 e 1881:



Dignou-se Sua Majestade a Imperatriz ofertar à Academia um belíssimo busto antigo de mármore de Paros, representando um Antínoo com os atributos de Baco. É o primeiro original de mármore antigo que entra para o estabelecimento, e foi descoberto nas escavações que, por determinação da mesma Augusta Senhora, se estão fazendo em Veio, nas vizinhanças de Roma, em terrenos de sua propriedade (DAZZI e VALLE, 2009).

A coleção do Museu Nacional era composta por 771 objetosⁱⁱⁱ, que eram dispostos em três salas contíguas. Seu conjunto era formado, portanto, por núcleos de diferentes proveniências, ainda não totalmente identificadas. As peças abarcavam as civilizações grega, magno-grega, etrusca e romana, cujo arco cronológico, no entanto, é difícil precisar. A origem das peças também compreende mais de uma possibilidade, podendo proceder do Museu Real de Nápoles, das escavações em Herculano e Pompeia, ou de sua herança: da tia Maria Cristina, ou ainda, das escavações financiadas pela própria Imperatriz. De maneira que 2/3 da coleção podiam ser remontados às campanhas arqueológicas da Imperatriz nas suas propriedades de Vaccareccia e Isola Farnese, localidades próximas de Roma (sendo inclusive de fundamental importância as descobertas da necrópole de Veio). Teresa Cristina recebeu, além de objetos, estas propriedades como parte da herança de sua tia, Maria Cristina Amalia Teresa di Napoli e Sicilia, irmã de Federico II e esposa do Rei Carlos Felix de Saboia, e por isso Rainha de Sardenha e Piemonte. Seu direito às terras foi confirmado em 1850 e, em 1853, ela pode continuar as escavações iniciadas pela tia nestas localidades, que foram conduzidas pelos arqueólogos Luigi Canina e Virginio Vespignani, pai de Francesco Vespignani, que foi procurador da Imperatriz em Roma e o sucedeu nas escavações.

Foram realizadas três campanhas arqueológicas na cidade de Veio financiadas por ela: a primeira em 1853, depois em 1878 e finalmente em 1888-1889, cujos

objetos foram dispersos em várias instituições: Museu Nacional Romano, Museu Etrusco de Villa Giulia, Museu Pigorini, Museu Cívico de Modena e Museu do Louvre (CORDISCHI, 2012). Ainda que saibamos que era vontade do Imperador D. Pedro II que os objetos fossem enviados ao Museu Nacional, no Brasil, segundo carta dele a Pigorini, então diretor do museu que leva hoje o seu nome em Roma, com a morte de D. Pedro os herdeiros decidiram pela doação dos objetos a instituições da Itália, sob a alegação de que esta seria a vontade da Imperatriz. Podemos afirmar, portanto, que existem ao menos dois núcleos distintos em sua coleção: aquele proveniente do Museu de Nápoles e outro proveniente das escavações em Veio. São advindas destas campanhas arqueológicas peças importantes, como a coleção de cabeças votivas e de falos, estes últimos identificados como tendo vindo de Pompeia. Inicialmente, os falos foram associados às escavações pompeianas, uma vez que peças semelhantes podem ser vistas ainda hoje no Museu de Nápoles.

Num primeiro momento, distinguia-se um lote de materiais provenientes do Museu de Nápoles, de composição heterogênea e que compreendia numerosos vasos figurativos, principalmente de produção ocidental. A partir dos objetos expostos na coleção permanente, podia-se concluir que provinham dos depósitos do Museu de Nápoles, de um período em que a instituição não havia ainda adquirido suas grandes coleções vasculares (Collezione Santangelo, Raccolta Cumana, Collezione Stevens) e, por isso, devemos supor que estes sejam fruto das pesquisas caóticas conduzidas nas necrópoles campanas.

Ao grupo campano, juntava-se a coleção de Veio: vasos provenientes de enxovais funerários de períodos diversos, possivelmente, acrescidos de um núcleo votivo que se pode imaginar que seja parte da coleção encontrada ao longo das escavações de Teresa Cristina e conservada, principalmente, na Itália, no Museu Villa Giulia.

Os materiais provenientes do museu napolitano conservavam, em alguns casos, as mais antigas etiquetas inventariais e se podia notar ainda, nos vasos magno gregos,



os diferentes restauros pelos quais passaram, documentando o desenvolvimento das técnicas oitocentistas no momento da exportação dos vasos. Ao núcleo de vasos magno gregos, somava-se um número notável de objetos de clara proveniência pompeiana: vasos de bronze, *instrumentum domesticum* em cerâmica comum e de fogo, vasos de uso doméstico, ânforas de transporte e fragmentos de afresco.

Dois fatos, no entanto, chamam a atenção: o primeiro é que é possível identificar um caráter feminino (vasos de uso doméstico, material de toalete) que confere unidade ao conjunto escolhido para a Imperatriz. Além disso, dadas as inúmeras críticas causadas pelos hábitos eróticos dos habitantes da cidade vesuviana, seria difícil que o encarregado de selecionar as peças escolhesse justamente as mais controversas. Esta hipótese é corroborada pela lista de objetos em terracota, na qual são descritos 100 objetos, dentre os quais muitas lamparinas e utensílios domésticos. O fato de que estes objetos tenham, portanto, sido enviados ao Brasil posteriormente, demonstra o interesse da Imperatriz pelos estudos arqueológicos.

Segundo Sandra Ferreira dos Santos (SANTOS, 2015), duas características desta coleção chamam a atenção. A primeira delas está relacionada às crateras magno-gregas contendo cenas de casamento, e a presença constante de Dioniso nos vasos. Cabe ressaltar que este deus aparece representado em cenas rituais, cotidianas e também em cenas de casamento, o que nos leva a pensar em uma ligação de Dioniso com o matrimônio, na região do sul da Itália. A presença de Dioniso não é recorrente somente nas imagens, mas, como se pode perceber, também na forma dos vasos onde estas cenas aparecem: crateras e cântaros, em especial. Outra questão que chama a atenção é o fato de que as temáticas presentes nos vasos mostram uma forte vinculação com o universo feminino, levando-nos a pensar se os objetos da coleção teriam sido escolhidos em função de serem destinados à Imperatriz, com a intenção de dar um acento feminino à coleção. Além disso, foram selecionados ainda objetos de uso doméstico, reforçando esse caráter.



Os vasos pintados encontrados no sul da Itália formaram a base das primeiras coleções de vasos gregos na Europa, e foram os vasos itálicos que forneceram a primeira imagem da cerâmica e da pintura gregas, graças às descobertas em Vulci (província de Viterbo, a cerca de 120 km de Roma), difundidas, sobretudo, a partir de 1831. A primeira exposição de vasos gregos foi realizada pelo Museu Britânico em 1772, a partir de exemplares da Magna Grécia. As coleções dos museus europeus, portanto, foram construídas a partir dos colecionadores de antiguidades dos séculos XVIII e XIX, que viam estes objetos como obras de arte legitimadoras da superioridade europeia cujas raízes remontavam à Antiguidade Clássica.

Em Nápoles, o material encontrado nos sítios vesuvianos era retirado e levado ao Museu Real, fundado pelos Bourbon de Nápoles em 1777 através da unificação de dois museus pré-existentes, o Museu Farnesino de Capodimonte e o Museu Herculano de Portici, remontando suas origens à primeira metade do século XVIII. Tratava-se de uma instituição composta por várias entidades, cujo propósito era não somente exibir e conservar as coleções reais, mas, sobretudo, gerir o patrimônio artístico e arqueológico do reino das Duas Sicílias (MILANESE, 2013, pp. 13-14).

Entre as suas funções, não estava, contudo, a formação de artistas ou a educação do público; sua existência, nas palavras de Nadia Barrella, constituía uma prestigiosa manifestação de poder (BARRELLA, 2003, p. 16). O museu deveria servir como “instrumento de divulgação do conhecimento da cultura antiga e da história da arte, tornando-se um grande depósito de obras primas antigas até 1863” (SAMPAOLO, 2015, p. 34). Os Bourbon de Nápoles foram pioneiros em termos de uma política cultural na Itália. Iniciada por Carlos III da Espanha, o qual utilizou a Antiguidade como instrumento de propaganda, fazendo circular pelo reino, que incluía a América, gravuras com as recentes descobertas arqueológicas através da Stamperia Reale fundada por ele mesmo. Os objetos arqueológicos eram tidos na época como obras de arte legitimadoras da visão de superioridade europeia, cujas raízes remontavam à Antiguidade Clássica. Segundo as leis napolitanas, todo o



patrimônio arqueológico do Reino das Duas Sicílias pertencia ao Rei. Apesar disso, com a entrada das tropas de Garibaldi em 1861 e o fim da dinastia borbônica, o então rei Francesco II (filho de Ferdinando II) não exerceu seu direito sobre as peças, levando-as consigo para o exílio, mas as destinou a permanecer no museu de Nápoles. Ainda em 1863, Fiorelli assumiu a direção do museu e a ele se deve a reestruturação do acervo segundo critérios histórico-artísticos e cronológicos.

Paralelamente, estes últimos anos foram de grandes perdas para a Imperatriz, que perdeu sua filha Leopoldina e seu irmão Ferdinando II em 1859. Em 1860, morreram também a irmã Maria Carolina Ferdinanda, o cunhado Carlo, Conde de Montemolino e o irmão Leopoldo, Conde de Siracusa. Dados todos estes acontecimentos, em sua visita a Pompeia, da qual possuímos registros fotográficos, a Imperatriz escreveu em seu diário que não restava mais ninguém querido a ela a quem ver em Nápoles. Dom Pedro e Teresa Cristina visitaram as ruínas da antiga cidade em 1888, como se atesta na documentação pertencente ao Arquivo histórico do Museu de Nápoles (Figuras 1 e 2, abaixo).



Teresa Cristina foi considerada a mãe dos brasileiros. O amor cultivado pelo Brasil, no entanto, não enfraqueceu suas raízes italianas, e a Imperatriz manteve um forte contato com sua terra natal. Ela proporcionou a vinda de cantores, pintores, cientistas e naturalistas italianos, para que pudessem desenvolver, trazer e

divulgar o conhecimento para e sobre a sua nova pátria, além de incentivar a ida de artistas brasileiros para a Itália.

A política cultural criada por Carlos III da Espanha estabeleceu raízes sólidas no reino das Duas Sicílias, a ponto de Teresa Cristina buscar nas suas origens uma forma de estabelecer o contato entre seu Império Tropical e a Europa da Antiguidade. Seu interesse pela Arqueologia fazia parte de sua formação e, sobretudo, da cultura oitocentista em que se inseria. Teresa Cristina desempenhou papel central no esforço imperial em ligar o Brasil ao berço da civilização ocidental e equipará-lo às grandes nações europeias.

Referências bibliográficas

AVELLA, A. *Teresa Cristina de Bourbon: uma imperatriz nos trópicos 1843 - 1889*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014

BARRELLA, N. *Principi e principi della tutela*. Episodi di storia dela conservazione dei monumeti a Napoli tra Sette e Ottocento. Nápoles: Luciano Editore, 2003

CORDISCHI, L. *Teresa Cristina Maria di Borbone, Imperatrice del Brasile, e l'Archeologia in Italia*. São Paulo: MAE/ USP, 07 de maio de 2012

DAZZI, C., VALLE, A. (org.). Relatórios Ministeriais sobre a Academia das Belas Artes: Período Imperial. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/rlt_mntr.html>

MILANESE, A. "A history of the Real Museo Borbonico". In: RISSER, E.; SAUNDERS, D. (ed.) *The Restoration of Ancient Bronzes: Naples and Beyond*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2013

SAMPAOLO, V. "Dall' Herculaneuse Museum al Museo Archeologico Nazionale di Napoli." In: OSANNA, M.; CARACCILOLO, M. T.; GALLO, L. *Pompei e l'Europa. 1748 - 1943*. Electa: Milão, 2015

SANTOS, S. F. *Espaços femininos na Magna Grécia e Sicília: estudo comparativo da iconografia dos vasos da Coleção Teresa Cristina e de vasos italiotas, siciliotas e áticos dos séculos V-IV a.C.* (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2015

SARIAN, H. *A Coleção de peças arqueológicas clássicas do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Relatório Técnico, 1977

ⁱProfessora do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ (DTHA/UERJ).

ⁱⁱ Até onde foi possível apurar, o Museo Archeologico Nazionale di Napoli não possui estas peças. Segundo Andrea Milanese, diretor do Arquivo do Museu de Nápoles, elas teriam sido enviadas ao Museu Pigorini, após 1875. Para Donatella Saviola, responsável pelo acervo americano do Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, no entanto, este possui apenas peças brasileiras provenientes do MAE/ USP, enviadas em 1982. De acordo Valeria Sampaolo, antiga diretora do Museu de Nápoles, existe ainda a possibilidade de que as peças tenham ido para um dos museus da Universidade Federico II.

ⁱⁱⁱ No relatório apresentado pela Profa. Haiganuch Sarian, em 1977, constam 778 objetos. O que se explica, em parte, pelo desaparecimento de três afrescos dos oito vistos por ela (SARIAN, 1977, P. 2).



“Dignos da admiração dos amigos de antiguidades”.

História e recepção da coleção egípcia do Museu Nacionalⁱ da UFRJ

André Onofre Limírio Chavesⁱⁱ

andreonofrelimirio@gmail.com

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar a história da criação e recepção da coleção egípcia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Composta por estelas, múmias, esquifes, objetos funerários e objetos do cotidiano do Antigo Egito, no momento de sua aquisição a coleção foi alvo de debates públicos sobre a autenticidade de seus itens e acerca da sua importância para a instituição e para a nação brasileira. Com o tempo, contudo, verificou-se que a obtenção da coleção de antiguidades egípcias promoveu o reforço da missão dessa entidade museológica, idealizada como um espelho dos grandes museus europeus, que deveria acompanhar as tendências colecionistas das nações que melhor representavam os ideais de civilização. No século XIX, portanto, as antiguidades egípcias auxiliavam o Museu Nacional a cumprir a função de construir uma imagem que apagasse o ar incivilizado do Brasil, tornando-se o cartão postal da jovem nação no mundo científico.

Palavras-chaves: Museu Nacional; Coleção Egípcia; História das Coleções

Abstract: This paper proposes to analyze the history of the creation and reception of the Egyptian collection of the National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro. Composed of steles, mummies, esquifes, funerary objects and daily objects from Ancient Egypt, at the time of its acquisition, the collection was the subject of public debates about the authenticity of its items and its importance to the Brazilian nation and institution. Over time, however, it was found that the Egyptian antiquities collection promoted the reinforcement of the mission of this museological entity, idealized as a mirror of the great European museums, which should accompany the collecting tendencies from the nations that best represented the ideals of civilization. In the nineteenth century, therefore, Egyptian antiquities helped the National Museum fulfill the role of constructing an image that would erase Brazil's uncivilized air, becoming the postcard of the young nation in the scientific world.

Keywords: National Museum; Egyptian Collection; History of Collections

Introdução

Há 192 anos, um comerciante italiano desembarcou no porto do Rio de Janeiro, trazendo consigo curiosos objetos de uma terra distante e ainda pouco conhecida dos brasileiros – o Egito. Nicolau Fiengo foi responsável por trazer, do Velho para o



Novo Mundo, uma grande quantidade elementos que comporiam a primeira coleção de antiguidades egípcias a ingressar no acervo de um museu da América Latina. A chegada de estelas, múmias, esquifes, peças funerárias e objetos do cotidiano do Antigo Egito provocou burburinho, à época, fazendo com que um grande número de pessoas fosse ver os pertences de Fiengo, desembarcados na alfândega carioca. Emitindo opiniões diversas sobre o que viam, muitos se maravilharam com as preciosidades de terras e tempos tão distantes. Mas, houve também aqueles que lançaram olhares céticos e de desaprovação para os invulgares “trapos” e “velharias”.

Pouco após sua chegada nos trópicos, as antiguidades egípcias do italiano foram adquiridas para integrar o acervo do antigo Museu Imperial (atual Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro), cujo núcleo inicial se encontrava em formação. A despeito da opinião dos críticos, desde a época de sua aquisição a coleção egípcia teve seu brilhantismo e relevância reconhecidos. Nos primeiros anos de funcionamento da instituição, seus diretores destacaram a importância daquelas antiguidades para ajustar o acervo do museu ao gosto das nações civilizadas.

Com efeito, no início do século XIX, os principais museus europeus haviam entrado em uma corrida desenfreada pela aquisição de antiguidades egípcias. À época, as principais nações europeias buscavam consolidar sua posição como poderosos impérios, demonstrando força militar, comercial e cultural. Construir grandes museus, recheá-los com despojos da cultura material de vários povos da Antiguidade e da contemporaneidade, e compará-los com suas próprias criações era um passo necessário para que uma nação assegurasse para si o *status* de civilizada.

O mesmo valia para o Brasil. A jovem nação, com sua recém conquistada independência, também precisava se mostrar como uma terra de gente culta. Ao ser inserida no acervo da nossa mais antiga instituição museal, a coleção de



antiguidades egípcias participou da construção da imagem do Império, sendo constantemente apropriada e ressignificada por discursos que renovavam a projeção da imagem de um Brasil culto.

Nos primeiros tempos após sua aquisição, os objetos da coleção egípcia foram tomados como exemplares representativos da cultura do mundo antigo. Seu colecionamento representava a garantia de que o Museu Imperial seguia à risca o modelo museal europeu, segundo o qual a representação de todas as grandes civilizações da Antiguidade por meio de sua cultura material era o pré-requisito necessário para fazê-lo figurar no *hall* das grandes instituições ocidentais. Naquele momento, a coleção permaneceu exposta na Seção de Numismática, Artes Liberais, Arqueologia, Usos e Costumes das Nações Modernas, dirigida por Manoel Araújo Porto Alegre (1806-1879). O celebre pintor foi importantíssimo na garantia das condições necessárias à conservação e extroversão da coleção. Nos Relatórios Anuais do Museu Nacional, Porto Alegre deixava clara a relevância das peças para qualidade do trabalho da instituição e exigia constantes melhorias em sua exposição, de forma a garantir a melhor fruição pelos visitantes. Preocupava-o, também, a necessidade de prover salas maiores para que a coleção fosse exposta em sua totalidade e não apenas parcialmente.

Neste estudo será narrada a história da coleção egípcia, de sua chegada ao Brasil até o ano de 1860. Para além disso, é objetivo desse trabalho extrapolar os anos iniciais de sua aquisição, uma vez que grande parte das publicações sobre esse arranjo só ficaram nesse marco temporal. Desse modo, veremos como a respectiva coleção foi tratada ao longo do século XIX por Manoel Araújo Porto Alegre, sendo este um agente importante para a sua história, pois garantiu a salvaguarda e valorização dessa coleção.

“Gabinete de valor muito considerável”

Criado em 6 de junho de 1818, o Museu Nacional, como diversas outras



instituições culturais fundadas pela política cultural de D. João VI, serviu como instrumento para fundar uma nova imagem do Brasil, elevando a nova capital do Império Português à condição e semelhança das capitais das nações europeias. Com um acervo inicial bem tímido, o Museu contava uma coleção que abarcava todas as tipologias de acervos comuns às grandes coleções conhecidas: obras de arte, animais empalhados, minerais, moedas antigas e objetos etnográficos. Conseqüentemente, ele se apresentava como uma instituição mista, contendo elementos de uma entidade dedicada à pesquisa em História Natural, mas com forte presença de itens do mundo das artes. Esta forma de colecionismo era, de certa maneira, herança da tradição iluminista e criava um espaço enciclopédico que atendia às necessidades de instrução do momento.

Desde a sua criação e até a Independência do Brasil, em 1822, o Museu Nacional viveu certo grau de incerteza quanto ao seu destino e papel perante a sociedade brasileira. A partir da década de 30, os diretores que passaram pela instituição perceberam a necessidade de ordenar o funcionamento da instituição e sistematizar a organização de seus acervos. O museu passou por processos que visavam a enriquecer suas coleções, como a troca de coleções com instituições congêneres, sobretudo no sentido de reforçar a execução de sua missão principal: mostrar as potencialidades das riquezas naturais brasileiras, mas também, iniciar uma tradição cultural para o país, que acompanhasse os modismos europeus. Inicialmente, o Museu do Louvre e o Britânico foram as referências para a sua organização. As primeiras décadas do Museu faziam um diálogo com a presença de obras de artes e elementos da História Natural.

“Dou-te parte que fui à Alfândega mostrar as múmias à imperatriz” (ARQUIVO NACIONAL, 1974, p.107); em um trecho rápido e simples de uma carta endereçada à sua amante, Domitila de Castro, a Marquesa de Santos, o Imperador D. Pedro I revelou como ocorreu seu contato com as peças que constituiriam a primeira coleção egípcia no Brasil. Naquele 21 de julho de 1826, com sua esposa, a imperatriz D. Leopoldina, o monarca foi à alfândega carioca observar objetos que o



Jornal Astrea caracterizaria como “dignos da admiração dos amigos de antiguidades” (ASTREA, 1826, p. 63-64). O interesse do imperador e da imperatriz pelas novidades foi tamanho que, três anos depois, foi formalizada sua compra para o acervo do Museu Imperialⁱⁱⁱ.

A coleção recém-adquirida pelo Estado Imperial passou pouco tempo na alfândega. Com o interesse dos monarcas, após a visita, todo o acervo foi reunido e levado para o Museu Imperial. A presença da coleção na alfândega, em julho de 1826, é informada pelo Jornal Astrea e pela carta do Imperador. Já em setembro do mesmo ano, o crítico Basílio Ferreira Goulart escreveu uma crônica para o mesmo periódico, informando o seguinte: “Sr. Redator, parecia-me que a **loja do museu** se tinha convertido nas antigas catacumbas [...] **que de gente vai a ver!**” (CONSTITUCIONAL, 1826, p. 150). Portanto, estes trechos das matérias veiculadas pelos jornais cariocas nos dão a certeza de que, logo após a visita dos monarcas à alfândega e três anos antes da efetivação da compra, a coleção egípcia de Fiengo foi transferida para o Museu Nacional, onde foi exposta ao público. Ali, sua exibição atraiu grande quantidade expressiva de curiosos visitantes.

Até o século XIX, muitos brasileiros conheciam o Egito apenas como um lugar bíblico que serviu de refúgio para Jesus e seus pais. Havia sido ali, também, o local em que o povo hebreu foi escravizado, servindo de mão de obra para “tirânicos faraós”. Mas, desde o século XVI, a terra dos faraós encontrava-se fechada para os ocidentais. Não era de se admirar, portanto, que a Bíblia fosse a referência mais popular sobre o Egito. Não seria estranho, também, que ocorressem reações de desconfiança com relação à antiguidade e valor daqueles objetos, e que a credibilidade de Fiengo fosse contestada. É nesse contexto que, novamente, a figura de Basílio Ferreira Goulart é de extrema relevância para o estudo desta coleção.

Basílio Ferreira Goulart, mais conhecido pelo pseudônimo B.F.G. o Carioca Constitucional, escreveu uma extensa crítica sobre a coleção para o Jornal Astrea.

Publicado no dia 19 de setembro de 1826, o texto avaliava que a coleção exposta no Museu Imperial não passava de “embrulhos nojentos” e “trapos e farrapos embrulhados em cadáveres esmirrados”. A crítica torna possível perceber qual era concepção de bom gosto cultivada por aquele indivíduo, e como ele avaliava a qualidade artística das coisas, uma vez que Goulart atribuía maior relevância às pinturas de grandes artistas, acolhidas pelo Museu, que aos objetos egípcios.

O debate público sobre os objetos acirrou quando o jornal publicou uma resposta à crônica de Basílio. O comerciante de antiguidades Nicolau Fiengo, responsável pela chegada da coleção egípcia ao Brasil, logo escreveu para o Astrea, em defesa dos produtos que colocara à venda. Em tom defensivo, Fiengo argumentou diversas vezes em favor da autenticidade dos objetos. Também provocou o adversário, com certo deboche, afirmando a falta de conhecimento de Basílio, que via nos objetos indígenas brasileiros uma maior elaboração que naquelas antiguidades. Em seu favor, Fiengo disse: “não tenho nada a fazer senão carregar outra vez o que é meu e procurar outras terras onde o ouro tenha mais estimação do que a missanga” (FIENGO, 1826. p. 1-3), simultaneamente inflando o valor das antiguidades e inferiorizando a produção indígena. Além disto, ele criticou veementemente a falta de instrução e desinteresse que certos brasileiros possuíam em relação à coleção egípcia. O ataque de Basílio e a defesa de Fiengo fazem possível notar como a aquisição daqueles objetos provocou incertezas na população. Muitos duvidaram, mas outros se maravilharam, com a riqueza das curiosidades do Oriente.

Após esse primeiro momento de recepção, a coleção egípcia foi organizada no Museu Nacional, ressurgindo traços de sua disposição nos Relatórios Anuais da instituição. O registro inaugural da coleção na documentação do Museu Nacional ocorreu no primeiro inventário da instituição, feito no ano de 1838. Nele, o conjunto de peças foi registrado sob a categoria “objetos relativos às artes e costumes de diversos povos”. A coleção não foi descrita em sua totalidade: destacaram-se apenas suas principais peças, que seriam “cinco múmias de homens, três de animais, cinquenta e três ídolos, três ânforas, oito canopos, três vasos



lacrimatórios, duas lâmpadas sepulcrais, dois quadros e diferentes outros objetos com representações de animais, esculturas, hieroglíficos” (MUSEU NACIONAL, 1838, fl 145). A constatação de que a coleção não foi descrita em sua integralidade se dá pela leitura de outro inventário, produzido dez anos depois, com grandes quantidades de peças ausentes no arrolamento anterior. Tudo indica, no entanto, que estas peças fizessem parte do lote inicial de Nicolau Fiengo. É interessante notar que, nesse momento, o Museu já possuía antiguidades romanas e gregas que não chegaram a ser descritas no primeiro inventário, indicando se tratar de uma listagem incompleta.

A coleção egípcia, assim que chegou ao Museu, foi imbuída de significados. Inserida naquela categoria, ela foi definida como representante mais antigo da cultura material da civilização egípcia e situada em um rol de antiguidades, junto às europeias e às mexicanas. Naquele conjunto, algumas antiguidades romanas e gregas haviam sido as primeiras peças do gênero a entrarem para o acervo, doadas por D. João VI, e por isto deveriam constar no primeiro inventário da instituição. As peças inaugurais em questão eram duas chaves romanas e um “pé de mármore com alparcata grega” (NETTO, 1870, p. 22).

Como forma de modernizar a instituição, em 1842 foi criado seu primeiro regulamento interno, que visava a dar “ao Museu Nacional uma organização acomodada à melhor classificação e conservação dos objetos” (MUSEU NACIONAL, 1842, fl. 4). O museu e seu acervo foram divididos em quatro seções: Anatomia comparada e Zoologia; Botânica; Agricultura e Artes Mecânicas; Mineralogia, Geologia e Ciências físicas; e, por último, Numismática, Artes Liberais, Arqueologia, Usos e Costumes das Nações Modernas. Assim, o museu passava a ter várias divisões em que predominavam coleções de peças de origem brasileira. Mas, também abarcava coleções cujo sentido maior era produzir uma narrativa da história das nações do mundo, integradas à seção que mais interessa a este trabalho: a Seção de Numismática, Artes liberais, Arqueologia e Usos e Costumes



das Nações Modernas (quarta seção). Foi este segmento do museu que incorporou as coleções de antiguidades, incluindo as egípcias.

A presença das coleções de Usos e Costumes das Nações Modernas adquiria um duplo significado nas narrativas construídas pelo museu. Por um lado, a presença deste tipo tradicional de coleção aproximava o Museu Nacional da realidade dos museus nacionais europeus, com os quais dividia as mesmas tipologias de objetos. Por outro, coleções com exemplares da cultura material de outras nações, sobretudo daquelas consideradas civilizadas, permitiam a produção de paralelos entre a realidade do Brasil e de seus povos com diversos estágios evolutivos que acreditava-se caracterizar a construção histórica das nações de outras partes do mundo.

Os Relatórios Anuais do Museu Nacional são fontes importantes para a compreensão do desenvolvimento de uma narrativa sobre a relação das antiguidades egípcias com a instituição. É importante ressaltar que essa documentação está imbuída de múltiplos significados, uma vez que “aparecem neles marcados gestos sobre as coleções: preparar, classificar, dispor”. Para além disso, “neles há ensaiada uma retórica, que muitas das vezes prioriza elencar os problemas da instituição”, prevalecendo ali “um discurso mais endereçado ao ‘vir a ser’, a um museu sonhado”, que ao museu real (SEGANTINI, 2015, p. 141). Isto se torna mais evidente quando considerado que os relatórios eram dirigidos a um leitor com capacidade de influenciar na gestão do orçamento da entidade: o Secretário dos Negócios do Império, ao qual a instituição estava vinculada.

Inicialmente, a Seção de Numismática, Artes Liberais, Arqueologia e Usos e Costumes das Nações Modernas do Museu Nacional teve diretores provisórios que faziam parte das outras seções do museu. Já em 9 de agosto de 1842 (SEGANTINI, 2015, p. 151), Manuel de Araújo Porto Alegre foi nomeado como responsável pela seção e grande parte dos relatórios referentes a ela seriam de sua autoria. A



formação e o percurso de vida^{iv} desse indivíduo podem ter interferido no modo com que ele reorganizou a quarta seção.

No ano seguinte, 1843, a situação da quarta seção, que era precária, piorou. O teto de suas salas ameaçava desabar sobre o acervo, e houve a necessidade de deslocar as peças para outras partes do museu. Segundo Porto Alegre, os objetos encontravam-se, então, “amontoados em armários e gavetas sem a ordem conveniente”, o que impossibilitaria que os visitantes tivessem uma boa fruição da coleção. Essa desordem do museu prejudicaria não apenas a quarta seção, mas todas as outras, uma vez que não pode se manter a organização almejada para o acervo. Porto Alegre ressaltava a “necessidade da conclusão da obra” de reparo do museu, “que salvará tão preciosos e importantíssimos para os estudos históricos, não só dos outros povos, como particularmente do Brasil, desde os aborígenes até a invasão do homem civilizado e seus progressos” (MUSEU NACIONAL, 1844, fl. 75 v.). A argumentação de Porto Alegre demonstrava que era esperado que as salas da quarta seção integrassem um certo projeto civilizatório, atuando como local de instrução sobre as diferentes produções humanas e os diversos tempos históricos.

Em 1844, foi realizado um novo inventário da coleção, bastante diferente do primeiro. Tudo indica que, desta vez, a coleção egípcia foi descrita em sua totalidade, sendo arrolados duzentos e setenta e um objetos. Analisando o documento, pode-se inferir que houve uma preocupação com a forma com que ele foi organizado. Primeiramente, começou-se a listar os sarcófagos e suas respectivas múmias humanas e animais. Logo, foram os amuletos e pequenas estatuetas, as esculturas, os ídolos, vasos canopos, as ânforas, as estelas, máscaras, telas egípcias e, por fim, uma lata com papiros. Além das antiguidades egípcias, figuravam no documento antiguidades gregas, romanas, mexicanas e as brasileiras. Agora, o Brasil passava a incluir vestígios seculares das culturas indígenas^v nas coleções do museu, transformando-os em vestígios do povo mais remoto que habitou a nação.



Diferente das coleções egípcias dos museus europeus, a do Museu Nacional não possuía peças monumentais como os conjuntos escultóricos do Museu do Louvre, do Museu Britânico e do Museu de Turim. Porém, para uma nação distante dos grandes circuitos culturais, ela dispunha de um conjunto de boa qualidade e que representava bem a civilização egípcia. Não obstante, Manoel Araújo Porto Alegre finalizou o inventário da quarta seção fazendo elogios a ela. Para ele, “as antiguidades egípcias, tão raras nos principais museus não só pela dificuldade de aquisição, como pela incerteza da sua legitimidade, constituem entre nós um Gabinete de valor muito considerável, podendo alguns deles figurar com vantagem nos mais ricos Museus da Europa” (MUSEU NACIONAL, 1844, fl. 59 v.). Em sua visão, a coleção dava à instituição o brilhantismo que ela precisava apresentar aos visitantes estrangeiros, demonstrando que o Império estava a par das mais recentes tendências colecionistas europeias. Ele exprimiu, ainda, as complexidades de se obter objetos como aqueles, fosse pela quase ausência de um mercado de antiguidades no Novo Mundo, fosse pela rara autenticidade das obras, posto que, no século XIX, as falsificações de antiguidades egípcias^{vi} ganharam forte presença nos antiquários.

Finalmente, no ano de 1847, Manuel Araújo Porto Alegre pode reorganizar a quarta seção, ao seu gosto. Parte do acervo, que estava disperso nas outras seções do museu, pode ser realocado em salas recém reformadas. Também chegaram novas ofertas de obras de arte, medalhas e moedas para esta seção que, segundo Porto Alegre, contribuía para “o seu brilho e interesse histórico” (MUSEU NACIONAL, 1844, fl. 59).

A quarta seção ganhava novos ares “segundo o bom gosto das nações europeias”. Porto Alegre a organizou de modo que “todas estátuas que se achavam na oficina particular do Diretor da Seção, os quadros representando usos e costumes asiáticos, outros de riquíssimo valor em mosaico e pedra dura de Florença” fossem expostos para a melhor fruição dos visitantes. O mesmo se deu com as “vestes dos Índigenas brasileiros das outras regiões, ficando estas colocadas em formas de



troféus e com um arranjo artístico, mais conveniente e harmônico para a sua exposição ao público” (MUSEU NACIONAL, 1844, fl. 59)^{vii}. Para aquele momento do século XIX, era necessário que um museu assumisse a forma de um teatro do conhecimento, no qual o acervo deveria ser exibido de maneira a impressionar os espectadores. Era comum pensar no “ato de colecionar como uma forma de espetacularizar” (LINHARES, 2017, p. 21). Por isso, buscava-se criar narrativas visuais que fizessem uma contraposição à simetria estética entre obras de artes e artefatos de povos ditos “incivilizados”.

O mesmo processo de espetacularização aconteceu com parte da coleção egípcia. A falta de espaço no Museu Nacional era uma constante preocupação, e o único recurso era utilizar todo canto aproveitável da instituição para exibir peças. Porto Alegre descreveu que “a escada nova foi ornada com as estelas egípcias, ou cipós funéreos que estavam nos armazéns de depósito há muitos anos, e onde se acha ainda um sarcófago com uma Múmia egípcia por não haver local” (MUSEU NACIONAL, 1847, fl. 144 v.). Além de ser uma forma que permitia a exposição do acervo, exibir as estelas nas escadas garantia uma narrativa visual que impressionava pela grande quantidade desse tipo de objeto usada, e pela facilidade de visualização. A passagem do texto de Porto Alegre também indica que a coleção, nos seus primeiros anos, não foi exposta em sua totalidade. Muitas peças estavam guardadas, esperando a criação de novas salas para serem mostradas. Por estar guardado, é provável que, no primeiro inventário do museu (1838), o conjunto de antiguidades egípcias não chegasse a ser detalhado em sua totalidade.

Em 1848, a coleção egípcia recebeu a primeira doação de itens, após a compra do lote principal de Nicolau Fiengo. Porto Alegre descreveu, no relatório da quarta seção, que naquele ano não conseguiu muitas ofertas. Em contrapartida, no ano anterior, “não deixou de receber valiosos presentes” que se destacavam pelo grande apreço que geravam. Segundo ele, “para a coleção arqueológica, ofereceu o Senhor José Francisco Guimarães um fragmento de tela egípcia, representando uma figura, e o Senhor Francisco Marques um fragmento de mosaico pompeiano”.

Em termos científicos, a “tela egípcia” era um fragmento de cartonagem^{viii} de uma múmia da era ptolomaica (KITCHEN, 1990, p. 180). Talvez por se assimilar a uma tela para pintura, ela teria sido designada por esse termo. É interessante perceber a forma como o item foi tratado em outra fonte do século XIX. Em 19 de julho de 1849, o mesmo relatório foi publicado no Diário do Rio de Janeiro, mas com alterações que o tornavam bem diferente da documentação manuscrita. Na publicação, o mesmo donativo foi descrito como “um hieróglifo achado pelo Dr. Agostini na grande pirâmide de Quéops, no Egito, oferecido ao museu pelo Sr. José Francisco Guimarães” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1849, p. 2), destacando-se, desta vez, a notabilidade do artigo milenar.

Nada daria maior prestígio para o Museu do que ter um objeto achado na pirâmide do faraó Quéops, a única sobrevivente das Sete Maravilhas do mundo antigo. Entretanto, quem vendeu ou deu essa cartonagem para José Francisco Guimarães acrescentou valores a ela que não condizem com a realidade. A pirâmide já havia sido examinada por diversos exploradores e curiosos, ao longo dos séculos. Assim, já não restava, ali, vestígio algum dos tesouros que a construção chegou a guardar. O objeto, além disso, era do período Ptolomaico, posterior à época da construção da pirâmide e do sepultamento do seu governante. É provável que José Francisco Guimarães tenha adquirido a peça em suas viagens pela Europa. De fato, meses antes, ele tinha acabado de regressar da França^{ix}, local em que estudava “os melhoramentos e cômodos que incessantemente se proporcionam aos habitantes das cidades grandes e populosas” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1849, p. 2).

Quanto ao Dr. Agostini, até o momento não se sabe quem foi, posto que seu sobrenome, de origem italiana, era comum. Pode-se inferir, contudo, que ele provavelmente viveu em algum lugar da Península Itálica, tendo ido ao Egito nas viagens turísticas que começaram a acontecer nesse período. Ali, quem sabe, algum vendedor local de antiguidades pudesse ter imbuído valores às peças que não condiziam com a veracidade dos fatos.



Aos poucos, a quarta seção foi se consolidando como um lugar em que os mundos das Artes, da Arqueologia, da Numismática e dos Costumes dos Povos podiam ser conferidos, apreciados e estudados. Em 1856, sob o intermédio de Manuel Araújo Porto Alegre, esse espaço do museu recebeu, da imperatriz Teresa Cristina, um grande lote de antiguidades, denominadas pompeianas^x. Essa foi a segunda mais importante doação de antiguidades que a instituição recebeu, no século XIX. E ela só foi possível graças ao pedido que Porto Alegre fizera para a imperatriz, no intuito de “obter, do Museu Bourbonico de Nápoles, alguns objetos de antiguidades extraídas das Cidades subterradas pelo Vesúvio, no ano de 79 da era Cristã” (MUSEU NACIONAL, 1856, fl. 33).

Atualmente, por meio de novos estudos, sabe-se que a origem dos objetos não se restringe apenas às áreas de Pompeia, havendo também peças provenientes de Herculano, Nápoles e Veios; sendo que a imperatriz Teresa Cristina financiava escavações arqueológicas, nas duas últimas áreas. A denominação “pompeiano” ou “de Pompéia” dava notabilidade aos objetos, uma vez que, desde o século XVIII, havia surgido um frenesi por peças provenientes das cidades soterradas pelo Vesúvio (TRONCHIN, s/d). Por isso, a qualificação muitas vezes não condiz com a real origem do artefato, que pode ser de outras épocas, como do período etrusco ou romano.

A quarta seção refletia o pensamento organizacional de Manoel Araújo Porto Alegre. Desde o momento em que ele virou seu diretor, as coleções foram reordenadas conforme suas ideias, possivelmente projetando nas salas os seus entendimentos sobre o ideal expositivo que aquele lugar deveria seguir. É provável que os referenciais almejados se baseassem nas experiências expositivas que Porto Alegre teve, na Europa. Seus modelos idealizados de ordenação e exposição de acervos poderiam ser influenciados pelas práticas expositivas que vira nos Museus do Louvre, do Vaticano e Britânico. No relatório anual de 1847, Porto Alegre descrevia as dificuldades visuais que a quarta seção sofria:

O partido que se pôde tirar da posição arquitetônica da Sala foi aproveitado para a colocação das estátuas



de Napoleão, Portugal e Brasil, **mau grado a péssima luz que oferece o edifício, pois não foi construído para Museu;** e nem mesmo na parte nova se procurou este meio tão eficaz e profícuo para realçar todos os objetos, que aí se deviam colocar. Com os escassos meios que o Governo fornece ao estabelecimento, pouco se pode fazer em uma Seção, onde o local é impróprio entre tantas e tão belas produções (MUSEU NACIONAL, 1847, fl. 144-145).

Como o prédio que abrigava a instituição não foi construído para ser um museu, ele sofreu adaptações que poderiam servir para a exposição de outros acervos que não dependessem de um jogo de luzes bem feito. A quarta seção era composta por objetos da produção humana, que incluía de vestígios arqueológicos até produções contemporâneas daquele período, como pinturas e esculturas – peças que precisavam de boa luminosidade para a fruição adequada. Além de não contar com pé direito alto e com salas abertas e espaçosas, o museu não possuía claraboias que pudessem facilitar a entrada de luz indireta, necessária à boa visualização das obras, como ocorria nos museus europeus. Foi nestes espaços que as coleções do Museu Nacional foram dispostas com simetria, principalmente no que se referiam aos objetos artísticos.

Para além de ressaltar a questão da visualidade e da disposição dos objetos, fica clara, nesse trecho, a preocupação de Porto Alegre em criar narrativas simbólicas para o Museu Nacional. Três esculturas – Napoleão, Portugal e Brasil –, que separadas diriam mais sobre quem as fez, foram dispostas juntas, produzindo uma narrativa sobre o processo histórico da formação do Brasil, a ser inferida pelos visitantes. Napoleão Bonaparte foi o responsável pela fuga da família real para o Novo Mundo – esta, representada por Portugal –, o que resultou na emancipação do Brasil. Desse modo, as esculturas produziram conexões entre outros objetos dessa seção, como os artefatos indígenas. Objetos que foram colecionados pela instituição com o fim de representar o passado e a antiguidade da nação, com a produção material dos habitantes originários.



Todas essas evidências demonstram que Manuel Araújo Porto Alegre tinha a consciência da importância da coleção egípcia para o Museu Nacional e para a nação. À instituição, ela dava ares de civilização, além de acompanhar os modismos colecionistas dos países europeus. Nos inventários da quarta seção, o arrolamento dos objetos começava com a coleção egípcia, reforçando a sua relevância e prioridade na descrição.

Em 1859, Porto Alegre deixou o cargo de diretor da quarta seção do Museu Nacional. As suas múltiplas atividades, como chefe da Academia de Belas Artes e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e seu relacionamento próximo com a Casa Imperial, ocasionaram a sua distinção na sociedade. Em 1857, ele foi nomeado diplomata do Brasil, representando o país na Prússia, em Berlim, Dresden e Lisboa. Mesmo com o novo emprego, Porto Alegre não deixou de contribuir com o enriquecimento da quarta seção, enviando lotes de medalhas e moedas^{xi}.

Aos poucos, a coleção egípcia foi ‘esquecida’ por seus gerentes temporários. São quase inexistentes suas menções nos Relatórios Anuais, após a saída de Manoel Araújo Porto Alegre da sua direção. No período glorioso do Museu Nacional, sob a gestão do diretor Ladislau Netto (1876 a 1893)^{xii}, a instituição ganhou outros rumos na investigação e a Etnografia passou a ser o centro das atenções^{xiii}. A quarta seção teve seu nome alterado, passando a se chamar Seção Numismática, Arqueologia, Artes Liberais e Etnografia (MUSEU NACIONAL, 1870, fl. 37). Já a denominação ‘Usos e costumes das nações Modernas’ foi atualizada, evidenciando o caráter da nascente ciência de estudo dos povos.

Porém, na reforma de 1876, Netto reorganizou a instituição e extinguiu a quarta seção. Ela passou a ter o caráter de coleção anexa. Para o diretor, esse acontecimento não era um ato de desmerecimento da coleção arqueológica, de artes e etnografia. Mas, parecia-lhe necessária a existência de um novo museu. Segundo Netto, “empenho-me, quanto em minhas forças cabe, afim de que se



opulente em raros haveres e faça-se peregrino legado do Museu Nacional ao futuro museu arqueológico ou etnográfico para o qual terá ela um dia de constituir-se primeiro cabedal” (NETTO, 1877, p. 7).

É possível pensar que havia uma necessidade de separar a quarta seção do Museu Nacional para que o país tivesse um novo espaço dedicado a seu passado mais remoto. A partir dos anos 1870, o Brasil viveu um movimento mais presente em que o IHGB e a Biblioteca Nacional estavam procurando narrar a história da nação^{xiv} através de seus acervos e estudos. Para os eruditos da época, um museu de Arqueologia e Etnografia era um lugar ideal para que se desenvolvessem pesquisas sobre a Antiguidade Brasileira e sua conexão com os outros povos. De acordo com Manuel Salgado, “partir do século XIX e pela ação destas instituições, as ‘antiguidades nacionais’ ganharam legitimidade como mecanismo para a compreensão do passado, sobretudo aquele anterior à presença das culturas clássicas ou, em certos casos, para o entendimento de sociedades que não sofreram diretamente esta presença” (GUIMARÃES, 2001. p. 3).

O Museu Nacional já possuía, nesse momento, uma grande coleção de objetos arqueológicos que abrangia os tempos mais remotos das civilizações clássicas, como a grega, romana e egípcia. Estas antiguidades representavam a conexão do museu com o Velho Mundo. De outro modo, as antiguidades americanas, representadas por Bolívia, Peru, México e Brasil, conectavam o museu ao Novo Mundo. Segundo Netto, “em valor científico, encerrada esta [quarta] seção em seus gabinetes, deu inequívoco testemunho a coleção de arqueologia brasileira que, com outras tão raras em preço quanto exíguas nos aspecto ou volume, exhibi na última Exposição Nacional” (NETTO, 1870). As coleções arqueológicas alcançavam, agora, grande importância para que a nação brasileira entendesse a evolução dos povos tidos como “primitivos”, frente aos das grandes civilizações. Porém, o projeto de um novo museu não foi concretizado e posteriormente, em 1888, foi realizado um novo regulamento da instituição. Desta feita, ela voltou a contar com quatro seções,



sendo que a de nosso interesse, foi renomeada em Antropologia, Etnologia e Arqueologia.

Conclusão

Passadas algumas décadas, com a proclamação da República, o museu foi transferido para sua nova sede^{xv}. Com a transferência, a coleção egípcia ganhou um tratamento mais adequado, sendo exposta em um espaço mais generoso. Ela também deixou de ser um mero conjunto de curiosidades disponíveis para a contemplação pública e se tornou objeto de estudos científicos. Seus itens passaram a ser pesquisados cientificamente como objetos da cultura material, representativos de uma antiga e importante civilização. Alberto Childe, primeiro egiptólogo do Brasil, que por cerca de “vinte anos [foi] o conservador do Museu Nacional”^{xvi}, foi de extrema relevância para dar visibilidade à coleção egípcia. É de sua autoria o primeiro catálogo impresso da coleção, denominado “Guia das coleções de Arqueologia Clássica do Museu Nacional”^{xvii}. Nessa publicação, Childe expunha a sua interpretação das peças. E, durante os anos em que esteve na instituição, foi ele o responsável pelos primeiros estudos da coleção, publicando outras obras.

Nos 200 anos de existência do Museu, seu corpo técnico e científico foi responsável por garantir não apenas a preservação física das peças da coleção, como também a produção de conhecimento a partir de seu estudo. Se a presença de Manoel Araújo Porto Alegre garantiu a proteção e visibilidade da coleção, durante a segunda metade do séc. XIX, Alberdo Childe impulsionou, posteriormente, a pesquisa da cultura material do Antigo Egito, no país. Já no fim do século XX, a atuação do egiptólogo Kenneth Anderson Kitchen e da arqueóloga Maria da Conceição Beltrão produziu a internacionalização da coleção, com a publicação do “Catálogo da coleção egípcia existente no Museu Nacional do Rio de Janeiro”; obra que levou a pesquisa da coleção para outros países.



Porém, no século XXI, faltando seis anos para a coleção egípcia completar 200 anos no Brasil, ela foi largamente destruída em 2 de setembro de 2018 por um incêndio; é provável que as múmias humanas e os sarcófagos não tenham resistido às chamas. A devastação não se restringiu a esse arranjo apenas. Possivelmente, mais de noventa por cento de um acervo de 20 milhões de peças. Com dois séculos de existência, o Museu Nacional viu em seu bicentenário os esforços de vários diretores e funcionários arderem em chamas. Nenhum governo, tanto imperial como republicano, investiu a fundo nessa instituição, tampouco compreendia sua importância para o desenvolvimento das ciências no Brasil. Em 14 de outubro de 2018, ouviu-se a notícia de que possivelmente o governo do Egito irá emprestar algumas peças para a instituição. Estas peças não pertencerão ao Museu Nacional; tampouco vão possuir conexões tão fortes com o passado brasileiro, como a coleção que foi vendida por Nicolau Fiengo.

Bibliografia

ASTREA, Jornal. *Antiguidades na alfândega do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia de Torres, 29/07/1826, nº 16. p. 63-64. Digitalizado, Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/749700/63>> último acesso: 25/07/2016

ASTREA, Jornal. *Notícias*. Rio de Janeiro, nº37, 19 de setembro de 1826. p. 63.

BAKOS, Margaret Marchiori (org.). *Egiptomania, o Egito no Brasil*. São Paulo: Paris Editorial, 2004. 191 p.

BRANCAGLION Jr., Antônio. "From Egypt to Brazil an Egyptian collection in Rio de Janeiro". In: ELDAMATY, Mamdouh; TRAD, Mai. (orgs). *Egyptian Museum Collections around the World: studies for the Centennial of the Egyptian Museum*. Cairo. Egito. p.155-162.

BRANCAGLION Jr., Antônio. "Revelando o passado: estudos da coleção egípcia do Museu Nacional". In: LESSA, Fábio de Souza; BUSTAMANTE, Regina (orgs). *Memória & Festa. VI Congresso da SBEC, XV Ciclo de Debates em História Antiga*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. p. 76-77.

CALDEIRA, Ana Paula Sampaio. *O bibliotecário perfeito: o historiador Ramiz Galvão na Biblioteca Nacional*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017 (a)

_____. *Colecionar e escrever a história: a memória do Império Português legada por*



Diogo Barbosa Machado. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2017 (b)

CHILDE, Alberto. *Guia das colleções de Archeologia classica, Museu Nacional do Rio de Janeiro (IVª Secção)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919.

O CARIOCA CONSTITUCIONAL, Que mangação!. *Astrea*, Rio de Janeiro: Typographia de Torres, 29/07/1826, nº 37. p. 63-64. Digitalizado, Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/749700/148>

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Muzeo Nacional. Rio de Janeiro: Typographia da rua d'Ajuda, 19 de julho de 1849. disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/33679

FIENGO, Nicolau. Resposta à Redação do *Astrea*. In: *Periódico Astrea*. Rio de Janeiro: Typographia de Torres, 1826. p. 1-3. Digitalizado, Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749700/3427>

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988

_____. “Para reescrever o passado como história: O IHGB e a Sociedade dos Antiquários do Norte”. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. *Ciência, civilização e império nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Acess Editora, 2001.

KITCHEN, Kenneth A. *Catalogue of the Egyptian Collection in the National Museum, Rio de Janeiro*. Liverpool University Press, 1990.

LACERDA, J.B. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1905.

LINHARES, Anna Maria Alves. *Um grego agora nú: índios marajoara e identidade nacional brasileira*. Curitiba: CRV, 2017.

MUSEU NACIONAL. *Livro dos Ofícios desde o ano de 1819 até 1842 (MN RA 01)*. Rio de Janeiro: Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional da UFRJ.

MUSEU NACIONAL. *Livro dos Ofícios desde o ano de 1842 até 1849 (MN RA 02)*. Rio de Janeiro: Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional da UFRJ.

MUSEU NACIONAL. *Livro dos Ofícios desde o ano de 1855 até 1861 (MN RA 04)*. Rio de Janeiro: Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional da UFRJ.

MUSEU NACIONAL. *Livro dos Ofícios desde o ano de 1869 até 1875 (MN RA 06)*. Rio de Janeiro: Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional da UFRJ.

NETTO, Ladislau. *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Instituto Philomático, 1870.

SANTOS, Myriam S.. Os museus Brasileiros e a constituição do imaginário nacional. *Soc. estado*. Brasília, v. 15, n. 2, 2000. p. 271-302.

SEGANTINI, Verona Campos. “Maneira decente e digna de expor aos olhos do público”: modos de exibição da história natural (séc. XVIII e XIX). Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2015.

TRONCHIN, Francesca. The rediscovery of Pompeii and the other cities of Vesuvius. In: Khan Academy. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/special-topics-art-history/arches-at-risk-cultural-heritage-education-series/the-role-of-archaeology/a/the-rediscovery-of-pompeii-and-the-other-cities-of-vesuvius> (último acesso: 25/10/18)

WAKELING, T. G. *Forged Egyptian Antiquities*. Coachwhip, 2006

ⁱ Desde a sua fundação, o Museu Nacional teve nomenclaturas diferentes, Museu Real (1818), Museu Nacional Imperial (1822) e por fim Museu Nacional (1889). Neste trabalho, optou-se pela versão atual.

ⁱⁱ Esse artigo é resultado da minha pesquisa de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, que pretende abordar o colecionismo de antiguidades egípcias durante o Brasil Imperial, sendo financiada pela Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

ⁱⁱⁱ A compra das antiguidades foi finalizada no ano de 1829, sendo registrada pelo Diário da Câmara dos Deputados, na seção de despesas extraordinárias, como “*Compra das antiguidades egípcias*”. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/749419/4745>, último acesso: 25/08/17.

^{iv} Manoel Araújo Porto Alegre, para além de pintor e professor da Academia de Belas Artes, em 1831 ele viajou para Paris a fim de se ilustrar e concluir sua aprendizagem sobre arte na Escola de Belas Artes dessa cidade. Durante o tempo em que ficou na Europa, ele aproveitou para conhecer outras cidades referências para o estudo de artes, sendo Roma uma delas, nela ele teve aulas de arqueologia com Antonio Nibby. Para além disso, ele passou algum tempo ajudando a organizar exposições no Museu do Louvre, ações que contribuiriam para ser escolhido para ocupar o cargo de diretor da quarta seção.

^v Nesse momento, essa coleção era pequena, composta apenas por 1 vaso de barro cozido, 1 sarcófago de barro e 2 fragmentos do dito, algo que mudaria nos anos seguintes, principalmente na gestão de Ladislau Netto.

^{vi} Sobre as falsificações de antiguidades egípcias, ler: WAKELING, 2006.

^{vii} Os troféus eram uma forma de disposição expográfica de objetos, própria do século XIX, na qual peças distintas eram reunidas, formado um arranjo artístico.

^{viii} A cartonagem é uma espécie de revestimento que era feito nas múmias após elas terem sido enfaixadas por linho, após a esse processo, cobria-se novamente o defunto com camadas de fibras de papiro úmido e em seguida passava-se gesso no qual eram escritas orações, e uma idealização da face da múmia.

^{ix} Sobre sua viagem para a Europa com objetivo de realizar estudos: DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Comunicado da Câmara Municipal. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 6693, 19 de agosto de 1844. p. 4 disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/27868 ; Retorno ao Brasil na galera francesa Parana DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Entradas no porto. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 6758,



2 de novembro de 1844. p. 4. disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/28128 ; Doação realizada por José Francisco Guimarães para o Museu Nacional: DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Museu Nacional. Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 8155, 19 de julho de 1849. p. 2. disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/33679

^x Sobre a coleção pompeiana, ver o artigo de Evelyne Azevedo neste mesmo dossiê.

^{xi} “O sr. Manoel D’Araújo Porto Alegre comprou e enviou de Portugal 12 medalhas e 320 moedas de ouro, prata, cobre e ligas metálicas. Na maior parte de ouro e prata” (MUSEU NACIONAL, 1860, fl. 182).

^{xii} A data oficial do início do mandato de Ladislau Netto é 1876, porém, a partir do ano de 1870 ele se encontrava ocupando o cargo da instituição, mas como diretor interino.

^{xiii} Desse modo, em 1882 seria organizada a Exposição Antropológica, um dos principais marcos dos estudos sobre antropologia e etnologia no Brasil do século XIX.

^{xiv} Para saber mais ler: CALDEIRA, 2017a; CALDEIRA, 2017b; GUIMARÃES, 1988.

^{xv} Em 1892, a sede do Museu Nacional foi transferida para o antigo palácio do imperador D. Pedro II, na Quinta da Boa Vista.

^{xvi} Alberto Childe trabalhou no Museu Nacional como chefe de conservação as Seção de Arqueologia egípcia de 1912 a 1938.

^{xvii} O autor fez abordagens de outras coleções, a grega e romana, mas a egípcia figura-se como central.



A pedra que veio lá do infinito: o meteorito de Bendegó e o Museu Nacional

Jezulino Bragaⁱ

*O povo todo fez festa
Por conta da pedra santa
Pois ela veio do céu
Pra trazer esperança
Além do profeta da gente
Riqueza e temperança*

(A saga da Pedra do Bendegó-Cordel)

Resumo: O texto recupera as trajetórias do meteorito do Bendegó que estava exposto no hall de entrada do Museu Nacional. Destaca a importância desta descoberta científica e as apropriações dos nordestinos sobre o meteorito. Recupera os contextos sócio-históricos que cercaram as diversas tentativas e efetivação do transporte do Bendegó até o Museu Nacional analisando, principalmente, o *Relatório Oficial* de José Carlos de Carvalho – responsável pela coordenação da expedição que conduziu o meteorito para o Rio de Janeiro entre 1887 e 1888.

Palavras-chave- Meteorito de Bendegó-Museu-Exposição

The stone that came from infinity: the Bendegó meteorite and the National Museum

Abstract: The text retrieves the trajectories of the Bendegó meteorite which was exposed in the entrance hall of the National Museum. The importance of this scientific discovery and the appropriations of the meteorite by northeastern people are highlighted in the approach. The social and historical contexts that surround the various attempts and the accomplishment of the meteorite's transport to the National Museum are recovered through the analysis, for the most part, of *Official Report* from José Carlos de Carvalho – responsible for the coordination of the expedition which transported the meteorite to Rio de Janeiro between 1887 and 1888

Keywords: Meteorite-Museum-Exhibition

Por quase 200 anos o Museu Nacional abrigou um enorme objeto colocado em cima de um pedestal de mármore: o meteorito de Bendegó. No pedestal estava



gravada a origem do meteorito e o ano em que foi trasladado para o museu. Foi encontrado em 1784 nas proximidades do riacho de Bendegó no sertão da Bahia e trasladado para o museu no final do Império em 1888.

Trata-se do maior exemplar da coleção brasileira de meteoritos e ocupa a 16ª posição entre as maiores massas de ferro-níquel de origem espacial catalogadas em todo mundo. No ano de 1889 uma réplica do meteorito foi enviada para a Exposição Universal que aconteceu em Paris representando o maior meteorito exposto em um museu no final do século XIX.ⁱⁱ A escolha deste objeto emblemático para a exposição expressa a importância científica do meteorito que passou a fazer parte da coleção do museu.

Este texto analisa documentos referentes à transladação do meteorito para a cidade do Rio de Janeiro, discutindo como se deu a musealização do objeto com foco nas apropriações pessoais, negociações e conflitos inerentes à sua história própria. Para apresentar os contextos sócio-históricos que cercaram as diversas tentativas e efetivação do transporte do Bendegó até o Museu Nacional, baseamos principalmente no *Relatório Oficial* de José Carlos de Carvalho – responsável pela coordenação da expedição que conduziu o meteorito para o Rio de Janeiro entre 1887 e 1888 – bem como no estudo de Orville A. Derby de 1895, publicado no volume 09 (nove) dos *Anais do Museu Nacional*.

Os objetos têm uma história própria, acumulada pelos caminhos percorridos antes de entrarem nos museus. Neste sentido recuperamos também o documentário *Cuitá, a Pedra do Bendegó*, de Marcelo Ribeiro, que dá voz aos moradores do lugar onde o meteorito foi encontrado, revelando histórias e lendas sobre a misteriosa pedra que veio do céu. Atualmente, existem iniciativas para que o meteorito retorne ao sertão da Bahia como o projeto *A volta do Bendegó: História, Cultura e Desenvolvimento* que teve uma equipe ligada à Universidade Estadual da Bahia.



Os objetos, antes de chegar aos museus, possuem uma história ligada a apropriações pessoais, negociações e conflitos. O referente material, nesse caso o objeto, é apenas um elemento na complexa construção simbólica que originalmente marcou sua vida até chegar às exposições dos museus. Para Greenblatt, no caso do objeto visualizado em galerias e museus, dois processos devem ser considerados: a ressonância e o encantamento.

Será mais fácil apreender os conceitos de ressonância e encantamento examinando a maneira como nossa cultura apresenta para si mesma, não os vestígios textuais de seu passado, mas os vestígios visuais e materiais que dele sobrevivem, pois estes últimos estão colocados em exibição em galerias e museus projetados especificamente para este fim. Por ressonância entendo o poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocarem que os vê as forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou simples sinédoque. Por encantamento entendo o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção exaltada (GREENBLATT, 1991).

O autor afirma que no caso dos vestígios visuais é necessário reduzir o isolamento, revelar a história de sua apropriação e as circunstâncias em que chegaram a ser exibidos, e restaurar a tangibilidade, no sentido de permitir que, por meio da ressonância, sejam provocados gestos imaginativos que potencializem a relação com o objeto.

A pedra que veio do Céu

De acordo com o *Relatório* apresentado ao Ministério da Agricultura Comércio e Obras Públicas (1888) o meteorito de Bendegó foi encontrado em 1784 por Joaquim da Motta Botelho, garoto de apenas 14 anos que campeava gado no sertão nordestino. Por conhecimento tácito, o pequeno vaqueiro acreditou ser a pedra de



extraordinário valor por supor conter ouro e prata. Segundo os relatos orais, mesmo em sol escaldante a magnífica pedra permanecia com temperaturas baixas.

Ao tomar conhecimento da pedra, o governador D. Rodrigues Menezes ordenou o transporte do meteorito até a capital Salvador, acreditando que pudesse ter algum valor comercial. Na tentativa de transporte para a capital foi usado um carretão puxado por doze bois. O peso extremo fez com que a rocha se desprendesse do carretão e rolasse ladeira abaixo caindo no leito do riacho a cerca de 200 metros do local original onde foi encontrado.

Ali o meteorito de Bendegó ficou por mais de 100 anos e foi objeto de pesquisa de Aristides F. Mornay (1779 – 1855) que a reconheceu como sendo de fato um meteorito. Com alguma dificuldade, o cientista conseguiu arrancar-lhe pequenos pedaços, remetendo-os junto com suas anotações para o químico inglês Willian H. Wollaston (1766 – 1828), seu amigo e secretário da *Royal Society*, que em 1816 publicou um artigo sobre o meteorito no famoso jornal da entidade, o *Philosophical Transactions* (VIDAL, 1945).

No século XVIII, os naturalistas Spix e Martius já encontraram o meteorito profundamente enterrado próximo ao leito do rio e com grandes saliências causadas pela população local que, ao longo dos anos, passou a retirar pequenos fragmentos do que chamavam de pedra sagrada que veio do céu. Para retirar as amostras os dois viajantes naturalistas empilharam madeira e atearam fogo sobre o meteorito, mantendo-o aceso por vinte e quatro horas. No dia seguinte conseguiram retirar fragmentos, cujo maior deles está na coleção do Museu de Munique.ⁱⁱⁱ

O meteorito ficou esquecido até 1883, quando o professor Orville A. Derby, do setor de geologia do Museu Nacional, solicitou informações aos engenheiros responsáveis pelas melhorias no Rio São Francisco sobre seu real estado e



localização. Em carta datada de 31 de dezembro de 1883 o Dr. Theodoro Sampaio informa que:

Quanto ás informações, que me pede a respeito da massa de ferro meteorico, pude apenas colligir os seguintes:
Pessoa que a viu, pois esta massa de ferro é bastante conhecido nos sertões de Monte Santo, diz que o sitio onde ella pára se denomina Bendegó, é uma fazenda de criar, situada a margem do riacho daquele nome, affluente do rio Vasa-Barris, cerca de 12 para 14 léguas a N. E. da villa de Monte Santo e cerca de 27 a 30 da povoação de Queimadas, onde passa a via ferrea em construcção. O meu informante refere que um indivíduo, proprietário da referida fazenda, já tentara com o auxilio de muitas juntas de bois retirar a referida massa de ferro do leito do riacho, mas o tamanho della, o peso, a falta de meios adequados para a mover, foram a causa do jnsucesso (sic) (CARVALHO, 1928).

Após esta primeira notícia, o então diretor do Museu Nacional solicitou mais informações sobre o meteorito, e encarregou o engenheiro Vicente José de Carvalho de verificar os meios de transferir o objeto para o museu no Rio de Janeiro.^{iv} A construção de uma estrada de ferro que chegaria a um ponto próximo ao lugar onde se encontrava o meteorito foi, também, um dos motivos para iniciar um novo projeto de remoção do Bendegó.

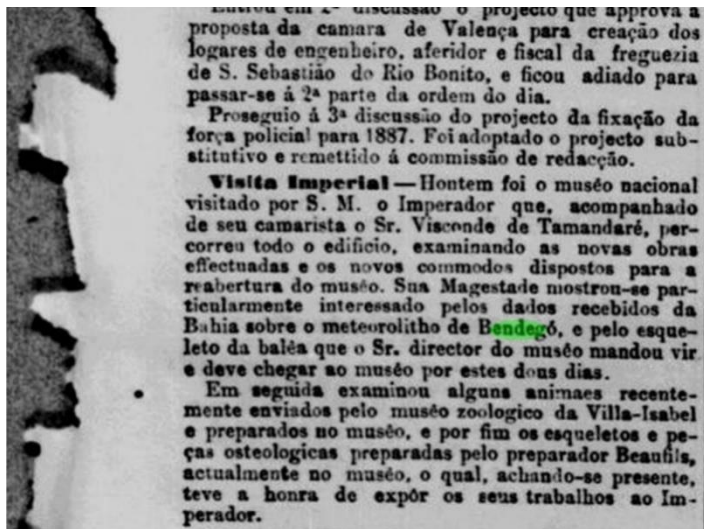
A partir desta primeira notícia o tema foi levado às sociedades científicas do Brasil, que iniciaram discussões acerca da importância do meteorito. Nas sessões de 27 de maio e de 03 de junho de 1887 da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, o senhor José Carlos de Carvalho, oficial reformado da Marinha, ofereceu-se tanto para chefiar a missão como para angariar fundos para a tarefa de transportar o meteorito (DERBY, 1895).

Foram publicados na imprensa do Rio de Janeiro notícias sobre o achado nos sertões da Bahia, incluindo nota no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro de 05/07/1887 relatando uma visita de Sua Majestade Imperial ao museu. Com a notoriedade do caso, o Barão de Guahy ofereceu a quantia necessária para o



transporte, como uma forma de se destacar socialmente, uma vez que participar de atividades científicas e contribuir para o progresso da nação representavam, no final do XIX, formas de inserção em círculos restritos da sociedade. Era uma garantia de *status* adquirido que ia além do patrimônio financeiro.

Fig. 01



Legenda: s.d., s.d., s.d., Jornal do Comércio do Rio de Janeiro de 05/07/1887, Biblioteca Nacional: Acervo Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pagfis=2215. Acesso em: 15/11/2018.

Para o transporte do Bendegó foi designado o engenheiro José Carlos Carvalho, oficial experimentado na Guerra do Paraguai, que mais tarde recebeu o título de Barão de Bendegó em virtude de seu grande feito para o Império brasileiro. Era comum que os grandes capitalistas do Império se aproximassem do Estado por meio de ações que levassem ao progresso da nação. Não bastava participar das sociedades científicas, mas se distinguir de alguma forma dentro destas associações marcadas por forte elitismo de seus membros.

As sociedades de ciência foram fundadas no Brasil no século XIX, acompanhando o mesmo movimento que acontecia na Europa. A publicação de artigos nestas sociedades objetivava dar conhecimento ao mundo sobre a estrutura geográfica do



território brasileiro, uma vez que este conhecimento significava, também, a possibilidade de futuros investimentos de indústrias no país. Estas associações tiveram papel fundamental na consolidação do Estado Nacional, uma vez que assentaram as bases do progresso científico, rompendo com o passado colonial e incentivaram a ocupação do território, criando novas representações sobre a nação (GUIMARÃES, 1988).

A *Gazetilha* do Jornal do Comércio, de 18/08/1887 e no dia 07 de setembro de 1887, noticiou que nas comemorações da independência foram iniciados os trabalhos para a remoção do meteorito com um ato cívico às margens do rio, onde foi erguido um marco em homenagem ao Imperador. A data escolhida para o início dos trabalhos reforça a importância do Bendegó na construção simbólica da nação. Iniciava ali a trajetória do meteorito até o Rio de Janeiro, onde permaneceu até o incêndio na coleção do Museu Nacional.

A exposição do Bendegó por meio do discurso científico no Museu Nacional

Em 15 de junho de 1888 o Bendegó foi desembarcado por efetivo do Arsenal de Marinha, local para onde o meteorito foi conduzido e recebido pela Princesa Isabel, seu marido, o Conde d'Eu, e pelo diretor do Museu Nacional, Ladislau Netto.^v A presença da princesa Isabel representando o imperador em vários atos públicos tinha um interesse político claro: a aposta em um terceiro reinado. Estávamos no final do século XIX e a monarquia já apresentava desgastes como modelo político para o país.

Assim que foi depositado no Museu Nacional, no Campo de Santana, o meteorito foi objeto de estudos publicados nas principais revistas de ciência nacionais e internacionais, entre eles a publicação de Stanislaw Meunier em um periódico francês, *La Nature*, em que descreve a importância do meteorito para a ciência (DERBY, 1985).



Em sua pesquisa de mestrado, Sabrina Silva destaca a importância da musealização do Bendegó e a inserção do objeto dentro de um discurso científico nacional. Para a autora, as formas de exposição do meteorito relacionam-se ao discurso sobre a ciência e nação brasileira, que foi construído pelo Museu Nacional (SILVA, 2010). Toma como indício as imagens feitas ao lado do Bendegó como a da foto a seguir, que foi tirada por ocasião da visita de Albert Einstein em 1925, acompanhado da Academia Brasileira de Ciências, do Observatório Nacional e da Escola Politécnica. A visita de políticos, cientistas e outras autoridades ao Museu tinha quase como obrigatoriedade uma foto ao lado do meteorito. Damasceno estuda as formas de inserção do meteorito nas exposições do museu, destacando a importância deste objeto emblemático na coleção.

Fig. 02



Fonte: <https://saemuseunacional.wordpress.com/2013/02/19/museu-de-curiosidades-1/>. Acesso em: 15/11/2018

Com soluções expositivas cada vez mais sofisticadas, os museus são essencialmente narrativos. Por meio de objetos, focos de luz, discurso dos educadores, mídias e textos, as equipes dos museus constroem argumentos que são apresentados ao público visitante com maior ou menor poder de convencimento sobre determinado argumento.

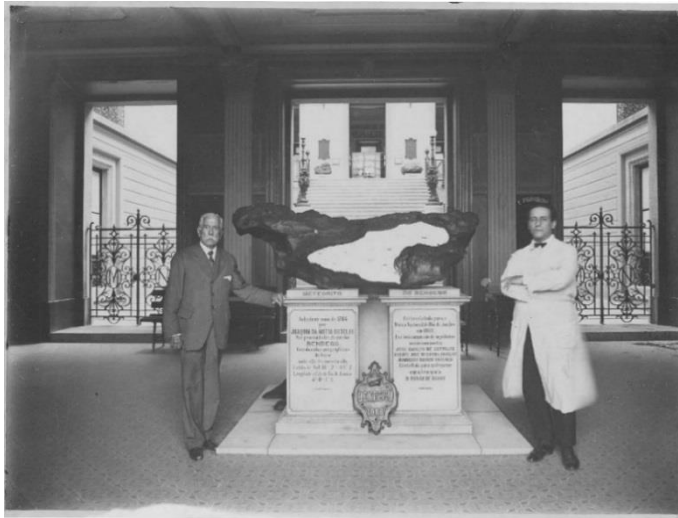
O Museu Nacional foi fundado em 1818 como centro de ciência e cultura na corte, acompanhando outras instituições congêneres na Europa. Lutou contra a falta de

investimentos, formou sua coleção, estabeleceu campos de pesquisa e institucionalizou a ideia de ciências naturais no Brasil (LOPES, 1997).

A “pedra que veio do céu”, e sua apresentação como objeto emblemático, em um expositor de mármore com placas inscritas sobre sua origem e chegada ao Museu, está relacionada ao caráter universal e ao mesmo tempo nacional pretendido pela ciência no Brasil. O Museu Nacional se apresentava como possuidor de uma coleção nacional com interesses para a construção de conhecimento científico das diferentes partes do mundo.^{vi}

O engenheiro almirante José Carlos de Carvalho, também fez questão de ser fotografado ao lado do Bendegó, juntamente com Roquette Pinto, conhecido como “homem de ciência”, que dirigiu o Museu Nacional entre 1926 e 1935.

Fig. 03



Fonte: <https://saemuseunacional.wordpress.com/2013/02/19/museu-de-curiosidades-1/>Acesso em: 15/11/2018.

O antropólogo Roquette-Pinto, quando esteve diretor do museu, criou em 1919 a SAE (Seção de Assistência ao Ensino), que tinha como objetivo a difusão da ciência para educar as pessoas, através do que viam nas visitas às exposições ou das imagens estampadas em material de divulgação produzidos pelo museu.

A SAE pode ser vista como o primeiro setor organizado para a educação em museus no Brasil. Ao assumir o papel educativo, os museus marcam sua especificidade e ampliam ações que fortalecem o uso educativo de suas exposições; propõem relações com a comunidade e com as escolas, dinamizando e publicizando suas exposições, e rompem com a visão de uma caixa monumento que encapsula a memória em objetos e legendas, sem se preocupar com as inquiuições próprias do social vivido.

Em 1928 Roquette Pinto inaugurou um laboratório equipado para aulas de história natural, com projetor de slides e de filmes para promover cursos e conferências, e editou o livro *Elementos de Mineralogia* com textos didáticos, que seria aplicado na formação de professores com o objetivo de difundir a ciência na educação básica (PINTO, 1918). O diretor entendia que o museu deveria ser a universidade do povo, e lançou mão de diferentes estratégias e meios de comunicação, incluindo conferências, textos, revistas, exposições, filmes e programas de rádio.

Em 1937, no Estado Novo getulista, Heloísa Torres assumiu o Museu Nacional. Sua gestão foi marcada por uma reformulação no espaço expositivo e pelo tombamento do Palácio de São Cristóvão. Nesse período, o meteorito foi transferido para outra sala, compondo a exposição sobre os meteoritos:

Nesse espaço expositivo, eram exibidos diversos exemplares da coleção de meteorítica do Museu Nacional. Uma base de concreto estruturada com vergalhões foi erguida para que o objeto fosse assentado. Nenhuma fonte consultada faz referência a qualquer resolução acerca das bases originais com as inscrições, acerca do transporte ou esclarece os motivos para seu abandono. Os três suportes de mármore não foram guardados pela instituição, sendo posteriormente recuperados nos jardins na Quinta da Boa Vista em 2005. Nos anos que se seguiram, a entrada do museu sofreu modificações, bem como a exposição sobre os meteoritos, que ganhou novas vitrines sobre o processo de identificação e coleta dessas peças e sua incidência de queda no território nacional; pinturas “artísticas” – remetendo à sua trajetória



no espaço - foram feitas junto ao “Bendegó” e do meteorito “Santa Luzia” (SILVA, 2010).

Somente em 2005 o meteorito voltou para o *hall* de entrada do museu, nas bases originais que estavam esquecidas nos jardins do palácio. O processo de reinserção do objeto em seu espaço original foi iniciado com as discussões de um projeto de exposição temporária chamada *Memória de Visitantes*, em que a foto de Albert Einstein, reproduzida acima, foi exposta em uma das vitrines.

O meteorito permaneceu no hall até o dia 02 de setembro de 2018 quando aconteceu o incêndio de grandes proporções no Museu Nacional. O Bendegó passou pelo segundo incêndio em sua trajetória na terra. O meteorito fazia parte de uma coleção com mais de 400 pedaços de corpos celestes e estava abrigado dentro do Departamento de Geologia da instituição.

Os saberes populares e a Pedra do Bendegó

A transferência da pedra encontrada por um pequeno vaqueiro no interior do sertão nordestino para o Museu Nacional teve como fundamento a argumentação científica. A racionalidade da ciência foi contraposta à vontade popular, que via aquele objeto como um talismã, uma pedra sagrada que veio do céu. Para a construção da ideia de nação impunha-se uma visão de ciência em uma região profundamente marcada pelo conhecimento tácito aliado a crenças religiosas.

Em mil setecentos
E oitenta e cinco
Foi a primeira tentativa
De profanar nosso recinto
A magia ia reinar
Contra nossos inimigos
O governador geral da Bahia
Com usura indisfarçada
Ordenou esta tentativa
Pensando ser ouro e prata
Doze juntas de boi,
Buscar a pedra sagrada



A pedra caiu às margens
Do riacho Bendegó,
Estava claro era um sinal
De Deus na terra do sol
Ficaria cento e dois anos
Sem mover-se a um metro só
Depois de tanto tempo
De fé e procissão
A pedra do Bendegó
Sofreu nova traição
Pois Dom Pedro Segundo
Mandou nova expedição (NEVES, s/d)

Estes versos de literatura de cordel marcam a importância afetiva do meteorito para o povo do sertão. No cordel, como a pedra incandescente que guiou os três reis magos até o local do nascimento de Jesus, segundo a narrativa bíblica, o Bendegó caindo do céu era o prenúncio da vinda de Antonio Conselheiro, líder de Canudos que lutou contra a opressão do povo nordestino durante a República velha. O povo sentiu-se traído pelo Estado que levou a pedra para longe do sertão.

O trem levou ao porto
A nossa pedra bonita
De navio a pedra foi
À quinta da Boa Vista
Foi à mão dos cientistas
Numa atitude egoísta
Assim que a pedra chegou
As mãos que não crêem em mitos
Cortaram logo um pedaço
De uns bons sessenta quilos
Se achares que exagero
Vejam o meteorito
Pegaram o pedaço
Que eles cortaram primeiro
Em quatorze partes iguais
Re-dividiram ligeiro
Só pra doar à quatorze
Museus pelo mundo inteiro (NEVES, s/d)

No ponto de sua queda se construiu um monumento de pedra em forma de agulhapiroamidal, conhecido como Obelisco de Dom Pedro II. O monumento em



formato piramidal tinha em uma das faces homenagem à Princesa Isabel e ao Imperador Pedro II, na outra ao Ministro da agricultura Rodrigo Silva e ao Visconde de Paranaguá e, por fim, aos membros da Comissão de Transporte do Bendegó. Poucos anos depois este marco foi destruído por moradores da região, durante a Grande Seca, por crerem que a seca era um castigo do céu pela retirada da pedra. Foi a reação à atitude dos cientistas de retirarem a pedra do povo do sertão.

No documentário *Cuitá, a Pedra do Bendegó* (RABELO, 2002), fica evidente o misticismo na relação com meteorito, em apropriações de memória feitas pelos moradores da região que viam a pedra como “encantada”, e viram como uma afronta a transferência do meteorito para o Rio de Janeiro. A transferência da pedra para o Museu Nacional desconsiderou todas as apropriações culturais por um discurso racionalista de ciência. Na tradição do local, a pedra encantada foi um presente do céu para proteger os sertanejos, influenciando nas chuvas e evitando as secas.

Dona Anjinha, 102 anos, não vê mais perspectivas para o sertão, pois levaram a pedra encantada. As dificuldades encontradas para o transporte do meteorito foram lidas pela comunidade como uma vontade subjetiva da pedra de permanecer na região.

Fig. 04



Legenda: RABELO, Marcelo; Cuitá, a pedra do Bendegó; *Printscreen*; s.d., Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZT5Ht-hD4y8>>. Acesso em: 20/11/2018.

Em 2011 o CNPC (Conselho Nacional de Política Cultural) recomendou a volta do meteorito para o interior da Bahia. A decisão se baseou nas orientações internacionais da UNESCO, que orienta o retorno às comunidades de origem de bens patrimoniais expatriados. A UNEB (Universidade Estadual da Bahia) instituiu pela Portaria 3260/2014, publicada no Diário Oficial do Estado (DOE), uma comissão para elaboração do projeto:

O projeto **A Volta do Bendegó** consiste na sensibilização, retorno e a seguir instalação de equipamento público que abrigue o meteorito e ao mesmo tempo possibilite ações de cultura, ciência e desenvolvimento regional no sertão baiano. Para realizar este conjunto de atividades, foi constituída uma Comissão formada pelas Universidades do Estado da Bahia, Federal da Bahia, Federal do Recôncavo Baiano e Estadual de Feira de Santana, que realizam pesquisas sobre a influência e importância do meteorito nas comunidades do sertão e de toda Bahia, do Brasil e do mundo, já que o Bendegó é um dos maiores meteoritos identificados em nosso planeta (RIBEIRO, 2014).

Para sua viabilização, o projeto foi dividido em três fases: sensibilização, retorno e permanência. Na sensibilização, a proposta é constituir um *Bando Anunciador*, cuja tradição remonta ao período colonial. Este bando percorria as ruas das cidades,

anunciando festejos para que os mesmos tivessem sucesso. No caso do projeto, foram definidas 12 aulas-show que apresentariam a história do meteorito, desde sua descoberta até a transferência para o Museu Nacional.

Outra ação de sensibilização se daria nas escolas de educação básica, intitulada *Concurso Cultural a Volta do Bendegó*, incentivando o estudo de temas relacionados aos meteoros, com produção de textos literários, música e cordel. Os estudantes vencedores receberiam um kit de observação de estrelas. A UNEB (Universidade Estadual da Bahia) ampliaria esta ação desenvolvendo oficinas sobre astronomia.

Após este processo de sensibilização o meteorito seria transportado de volta para Bahia, sendo instalado no Parque Estadual de Canudos. Criado em 1986, o parque se localiza na cidade de Canudos (BA), compreende uma área de 1.321 hectares, que abriga valiosos sítios históricos, arqueológicos e antropológicos e proporcionam a realização de pesquisas acadêmicas.

Em Salvador, no Museu Geológico da Bahia existe uma réplica do meteorito de Bendegó. Neste museu, o meteorito está exposto em uma sala que narra os meteoritos no Brasil, destacado como o 16º lugar em tamanho de corpos celestes que se têm notícia.

Considerações Finais

A legitimação do conhecimento científico levou a uma aventura que chama atenção na história da formação das coleções dos museus: a transferência de um meteorito com mais de 5 mil quilos do sertão nordestino para a cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX.

Encontrada no final do século XVIII, a pedra se destacava no sertão, pois mesmo em fortes temperaturas ainda estava gelada. Logo se espalhou a notícia da descoberta e o boato de que se tratava de uma pedra preciosa. Por meio de decreto

o governo colonial confiscou a pedra, e ordenou sua retirada do sertão para a capital Salvador. A primeira tentativa foi colocá-la em um carro puxado por 12 juntas de bois, mas, no caminho, a pedra rolou ladeira abaixo e se assentou na beira de um rio. Neste lugar o meteorito ficou por mais de 100 anos até nova tentativa de transporte, que obteve sucesso, e hoje o meteorito compõe a coleção do Museu Nacional.

As coleções dos museus ressoam as experiências dos sujeitos, revelando histórias que criam outras narrativas que estão silenciadas na exposição. O meteorito de Bendegó pode ser usado para debater forças culturais complexas e dinâmicas da região em que foi encontrado. Talvez seja possível inseri-lo em outras perspectivas expográficas que extrapolem sua natureza científica. Para tanto, é necessário que os museus investiguem suas coleções a partir de outros protocolos, mais sensíveis e menos racionais, revelando as tramas de um fragmento espacial que vive uma transmutação, de objeto sagrado a objeto museal, constituindo-se por meio de práticas, memórias e narrativas.

Referências bibliográficas

CARVALHO, José Carlos de. *Meteorito de Bendegó: histórico do meteorito de Bendegó, tentativas feitas para sua remoção do sertão da província da Bahia para o Museu Nacional*. Rio de Janeiro: 1928

DERBY, Orville A. “Estudo sobre o Meteorito de Bendegó”. In: *Archivos do Museu Nacional*, v. 9, p. 89-184. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1895

GREENBLATT, Stephen. O novo historicismo: ressonância e encantamento. In: *Revista Estudos Históricos*, v. 4, n. 8, p.244-261. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1991

GUIMARÃES, Manuel Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”. In: *Revista Estudos Históricas*, v. 1, n. 1. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1988

LOPES, Maria Margareth. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997

NEVES, Aidner Mendez. *A Saga da Pedra do Bendegó*. Salvador: Literatura de Cordel. Disponível em: <<https://meteoritosbrasil.com/pdf/pedraredengo.pdf>>. Acesso em: 04 nov. 2018

PINTO, Roquette. *Elementos de Mineralogia*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1918

RABELO, Marcelo. *Cuitá, a pedra do Bendegó*. 2002. (15m01s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZT5Ht-hD4y8>>. Acesso em: 03 dez. 2018

RIBEIRO, Zezéu; RIBEIRO, Pola. *A volta do Bendegó: História, Cultura e Desenvolvimento*. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2014. Disponível em: <<http://www.uneb.br/files/2014/08/bendego.pdf>>. Acesso em: 04 nov. 2018

SILVA, Sabrina Damasceno. *“O pedaço de outro mundo que caiu na Terra”: as formações discursivas acerca do meteorito de Bendegó*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, 2010

VIDAL, Nei. “Breve notícia sobre os meteoritos brasileiros (Bendegó)”. In: *Revista do Museu Nacional*, abril, p. 4-7. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1945

ⁱ Professor do curso de Museologia. Escola de Ciência da Informação/UFMG.

ⁱⁱ O original pesa cerca de 5.360 Kg, uma réplica em madeira do meteorito foi confeccionada pelo Arsenal de Marinha e enviada a Paris pela Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro. A diretoria da



sociedade foi contemplada com medalha de prata pela participação da réplica na exposição universal.

iii Outras instituições possuem fragmentos do 'Bendegó', destacando-se os museus de Londres, Viena, Gottingue, São Petersburgo, Berlim, Erlanger e Copenhague.

iv Em 1886 uma amostra do meteorito chega ao Museu Nacional no Rio de Janeiro.

v José Carlos Carvalho (1928, p. 88) inclui em seu livro uma referência acerca da presença da Princesa Izabel durante os trabalhos no Arsenal de Marinha.

vi A visita de Einstein, Marie de Curie, entre outros, destacou ainda mais o Museu como *locus* da ciência.



Os Arquivos do Museu Nacional e espetacularização do índio marajoara

Anna Maria Alves Linharesⁱ

Resumo: O objetivo é analisar a disseminação do simbolismo marajoara das peças arqueológicas encontradas na ilha do Marajó. A base documental dessa pesquisa é constituída por fontes do século XIX publicadas na revista do Museu Nacional. Da ciência, o simbolismo marajoara passou a ser utilizado na arte, na arquitetura, nos espaços públicos e privados.

Palavras-chave: marajoara, cerâmica, identidade nacional, arte indígena

The archives of the National Museum and spectacularization of the Marajoara Indian

Abstract: The purpose is to analyze the dissemination of marajoara symbolism from archaeological pieces found in Marajó island. The documentary basis of this research consists of sources of the nineteenth century published in the journal of the National Museum. From science, marajoara symbolism started to be used in art, architecture, public and private spaces.

Key words: marajoara, ceramic, national identity, indian art.

De caco a espetáculo

Em Belém do Pará é comum ver estampado o simbolismo da cerâmica arqueológica Marajoara em ambientes privados e vias públicas, como representações de telefones públicos em forma de urnas funeráriasⁱⁱ em vários cantos da cidade. Mesmo sem uso por causa dos celulares que tomaram conta dos meios de comunicação, os telefones seguem pelo lugar como representações que demonstram algo sobre a cidade, ou seja, que se vive em "terra de índios".

É também possível ver cópias gigantes dessa cerâmica na entrada de movimentado shopping de Belém, réplicas em repartições públicas, em consultórios médicos ou desenhos Marajoara pintados em murais pelas vias públicas. Geralmente quando se visita alguém em Belém, logo que se chega no ambiente é comum observar



objetos que fazem alusão à cerâmica Marajoara, como cinzeiros, porta revistas e demais objetos que fazem alusão aos arqueológicos.

É possível observar esse artesanato de forma contundente porque na década de 1970 surgiu produção de objetos de artesanato desse estilo no lugar. No distrito de Icoaraci, pertencente ao município de Belém, existe um bairro que está todo voltado para a produção do que se convencionou chamar "cerâmica Marajoara". No fim das contas, artesãos produzem peças replicadas das arqueológicas ou objetos que apenas apresentam qualquer traçado que remeta aos objetos arqueológicos para que seja conhecida como "produção marajoara". O bairro se tornou referência, não apenas regional, mas mundial da produção artesanal de objetos que remetem aos arqueológicos, sendo referência para o turismo ou para pesquisadores que analisam a produção do lugar seja do ponto de vista da arte, do artesanato, etc.

Existem muitos artesãos (alguns preferem ser chamados de artistas) que têm acesso ao acervo de Arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldiⁱⁱⁱ com a finalidade de copiar suas inspirações de artesanato (ou artísticas) das peças originais. Isso lhes dá respaldo no que concerne a "credibilidade" dos objetos no momento da venda. Muitos produtores exibem certificados de curso de "cerâmica marajoara" nas paredes de seus ateliês, mostrando o quanto a proximidade com uma instituição de ciência é importante.

Inclusive, isso faz com que muitos produtores disputem entre eles quem tem mais respaldo do que o outro pelo fato de se produzir objetos replicados ou quase idênticos aos arqueológicos, diferente daqueles com mais "imaginação artística". Os que têm mais respaldo são os que se dedicam a produzir peças idênticas às Marajoara, de acordo com a lógica interna cultural dos produtores. Aliás, não é de hoje que a ciência deu esse respaldo à credibilidade que os índios Marajoara adquiriram ao longo do tempo, conforme apresentarei aqui.

No imaginário popular, toda essa representatividade do simbolismo Marajoara espalhada por Belém seria oriunda da produção de Icoaraci, que surge na década de 1970. Entretanto, isso é fruto de imaginação social, porque não é somente em



Belém que é possível ver essa representação. Em 2005 tive a oportunidade de fazer parte da Revitalização do Museu do Marajó em uma cidade localizada nessa ilha, chamada Cachoeira do Arari^{iv}. Por isso, pude viajar por várias outras cidades localizadas no arquipélago e nelas, assim como em Cachoeira do Arari, também é possível identificar em vias públicas esse grafismo pintado nos bancos das praças, nos postes de iluminação, em calçadas, em murais, assim como pontos de produção e venda da "cerâmica marajoara".

Ainda sobre o Museu do Marajó, o que chamou atenção na narrativa sobre a sua constituição foi o "mito de origem" contado pelo padre Giovanni Gallo, responsável pela sua formação, acerca do surgimento do acervo. Segundo ele, tudo começou assim:

[u]m dia, seu Vadico, grande amigo e colaborador, chegou em casa com um embrulho. Sem falar, depositou-o em cima da mesa. - O que é? - Aqui estão uns negócios que não prestam, como o senhor gosta. Gostei do cumprimento, porque era o reconhecimento do meu interesse para tudo o que é Marajó. Intrigado, apalpei com uma certa cautela aquele conjunto de negócios, desenrolei o papelão e descobri uma série de cacos de cerâmica. (...) Naquele momento, vassoura na mão, apareceu a senhora da limpeza, espiando curiosa. - Será que prestam? (...) Prestam, sim senhor. - Para quê? (...) Para entulhar o quintal. Esqueci logo o quintal e fiquei contemplando, extasiado, aquelas amostras que pareciam fruto da coleta de um abençoado arqueólogo. Uma careta caprichada, (...) uns fragmentos de decoração incisa e excisa, um jogo simétrico, a tentativa duma figura estilizada, um peixinho, um jaburu em vôo. De tudo um pouco, só coisa fina.^v

A partir desse "mito de origem" do museu, aos poucos ele foi recebendo doação de várias pessoas da ilha e compoendo o acervo com objetos arqueológicos e da cultura popular. Giovanni Gallo foi responsável por fazer com que muitas pessoas que não conheciam a cerâmica ou tampouco davam o valor a esse patrimônio arqueológico, que muitas vezes "transborda" nos quintais das casas de moradores da ilha, dessem valor, entendessem o quanto a cultura material do lugar pode falar sobre suas identidades e foi responsável pela promoção de cursos de cerâmica e



bordado, que fez com que esse simbolismo fosse espetacularizado no lugar, conforme dissera Zezé, moradora da ilha:

antes do museu existir ninguém tinha conhecimento de nada dessas coisas. (...) era tudo muito obscuro pra gente com relação à cerâmica, de onde vinha e tudo mais, porque nunca ninguém teve (...) interesse em procurar fazer (...) em procurar nossas raízes realmente, né? Pra gente que olhava (...) o que acha quê que tem a ver esse bando de caco velho? Um bando de coisa velha aí nesse museu? Quer dizer, aí foi que a gente já começou a ter conhecimento dessas coisas e passou a dar um certo valor pra cultura marajoara. Tudo aconteceu desde daí! Agora todo mundo quer desenho marajoara, todo mundo quer fazer uma fantasia com enfeite marajoara, e essas coisas toda.^{vi}

Desde a criação do museu e uma série de cursos promovidos por aquele que designo como "animador cultural", o Giovanni Gallo, a população passa a ter outro olhar sobre esse patrimônio arqueológico, espetacularizando-o, pois a partir daquele momento, "todo mundo quer desenho marajoara, [agora] todo mundo quer fazer fantasia com enfeite marajoara", conforme assevera Zezé.

Entretanto, essa espetacularização não se deu necessariamente por causa da criação do Museu do Marajó e tampouco por causa da produção de Icoaraci que se inicia na década de 1970. Não é à toa que Giovanni Gallo, padre italiano vindo da Europa, já sabia da existência dessa cerâmica, haja vista que desde o século XIX muitas peças foram parar em museus europeus pela fama e em decorrência de estudos científicos. Essa fama Marajoara inicia com os estudos desenvolvidos no Museu Nacional do Rio de Janeiro no século XIX.

Houve um tempo em que ser brasileiro, bem antes da década de 1970, era, de alguma forma, ser marajoara, marca identitária fundamental para a reivindicação de brasilidade, o que explica a presença marcante do etnônimo ou dos grafismos - estilizados ou não - da cultura material dos índios Marajoara.

Esses índios, responsáveis por essa "brasilidade indígena" a partir do século XIX, viveram na ilha do Marajó no estado do Pará por volta de 400 a 1300 AD e ficaram

conhecidos através da literatura arqueológica pela produção de numerosos objetos com funções utilitárias e rituais (SCHANN, 1997)^{vii}. Descobertos nos sítios arqueológicos, esses objetos chamaram a atenção de cientistas, artistas e do público em geral em razão da riqueza de sua técnica e decoração. A partir disso, o índio Marajoara, melhor dizendo, a sua representação, se tornou marca de uma identidade brasileira representada na arte, na arquitetura, no espaço público e privado.

O marajoara fora escolhido como representação brasileira quando o Brasil formava uma identidade nacional no século XIX, e os estudos arqueológicos do Museu Nacional foram de suma importância para essa espetacularização e escolha desses índios como representantes dessa identidade.

Objetos arqueológicos, sem a função utilitária de outrora, passam a ser representados e expostos no cotidiano, configurando uma situação em que “(...) tudo que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (DEBORD, 1997, p. 13). O espetáculo, em geral, como inversão concreta da vida social, acaba sendo um movimento autônomo do não-vivo (DEBORD, 1997). Em outras palavras, a espetacularização retira o objeto do contexto inicial de sua experiência social, esvaziando-o de seu sentido primário e agregando a ele outros significados, não mais ligados ao que é diretamente vivido, mas a um consumo estético, de imagens em movimento.

Nesse caso, viajantes naturalistas retiram objetos Marajoara dos seus contextos, dos aterros arqueológicos ao longo da ilha do Marajó, os ressignificam, depositando-os para fins de pesquisa no Museu Nacional do Rio de Janeiro e, a partir dali, depois de musealizados, o simbolismo desses objetos toma rumos diversos.

Inventou-se uma tradição marajoara. O termo “tradição inventada”, segundo Hobsbawm (2002), é utilizado num sentido muito amplo, mas nunca de forma indefinida. Tais tradições podem ser inventadas ou construídas institucionalmente de maneira bem delimitada ou de maneira mais difícil de localizar no tempo histórico.



Por *tradição inventada* entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por um conjunto de regras abertamente aceitas, inculcando valores e comportamentos através da repetição de atos sociais que tenham qualquer ligação ou continuidade com um passado histórico (HOBSBAWM, 2002). Ora, se os projetos políticos imperiais objetivavam a construção de determinada imagem do índio para figurar nos projetos de identidade nacional, tais regras foram estabelecidas mediante o diálogo entre ciência e política, inculcando a ideia de um suposto passado marajoara, quiçá civilizado, no pensamento social brasileiro.

Segundo Moragas (2013), a reinvenção do passado foi um processo recorrente de sociedades em processo de independência em muitas partes da América Latina. Dessas culturas antigas construiu-se muitas versões a partir dos vestígios materiais que elas deixaram. As novas nações surgidas dos processos independentistas selecionaram com cuidado essas culturas pré-hispânicas e as incorporaram ao imaginário nacional e na construção da história oficial.

De acordo com Garcia Canclíni (2003):

(...) dissolve-se objetos em signos, os utensílios cotidianos utilizados por outros em troféus – como os quadros, os vinhos, os móveis antigos – cuja posse crêem que confere ao seu dono o gosto pelo antigo e um domínio do tempo e da história (p. 108).

A partir da dissolução dos objetos em signos, metamorfoseando-os em outros objetos da cultura material do não índio, a metabolização desse “outro” foi para outros suportes. Os objetos e grafismos marajoaras tomaram conta de cada canto da vida social brasileira, dos grandes aos pequenos detalhes e o que se vê em Belém e nas cidades da ilha do Marajó é fruto dessa construção, até porque isso expandiu-se pelo Brasil como um todo. Por que o Marajoara representado e não outro povo indígena?

Identidade Nacional Brasileira e o lugar do índio Marajoara na ciência do Oitocentos: Arquivos do Museu Nacional

O Museu Nacional foi a instituição responsável por fazer com que os objetos da cultura material Marajoara ganhassem a fama que têm hoje no Brasil e no mundo, e fez com que esses indígenas e suas representações se tornassem símbolo de identidade nacional brasileira. Acerca dos objetos arqueológicos Marajoara que foram depositados no acervo do Museu Nacional por viajantes naturalistas, brasileiros e europeus no século XIX, quando se consolidava uma ciência arqueológica no Brasil, foram escritos muitos trabalhos e publicados em importante revista da instituição, *Archivos do Museu Nacional*. Por isso, é notável a ligação desses objetos com a própria história da ciência do Brasil, tempo em que se consolida uma "era dos museus" (SCHWARCZ, 1993).

O projeto do Museu Nacional esteve vinculado à vinda da família real para o Brasil, em 1808. Com o ensino controlado basicamente pelos jesuítas desde a colônia, o país não tinha centros de pesquisa e universidade. Com a vinda da família real esse quadro foi alterado (SCHWARCZ, 1993). Foi D. Pedro II quem deu continuidade aos trabalhos de formação de centros de pesquisa no país.

Segundo Schwarcz (1993):

[e]m suas mãos estava a responsabilidade de criar uma história para a nação, inventar uma memória para um país que deveria separar, a partir de então, seus destinos dos da antiga metrópole europeia (p. 24).

D. Pedro II tinha em suas mãos a responsabilidade de “inventar” uma memória para a nação, o que revela como os objetos científicos salvaguardados por essas instituições foram usados enquanto emblemas da identidade nacional brasileira. O Museu Nacional passou a ser criador e agenciador de símbolos culturais, entre os quais se insere a utilização de objetos da cultura material indígena.

O Museu Nacional foi inaugurado em 1818 como parte de inúmeras medidas implementadas pelo monarca português. De acordo com Schwarcz (1993), D. João VI criou um “estabelecimento de efeito”, visto que seu objetivo não era, *a priori*, encetar uma ciência aos moldes europeus, mas criar uma instituição com papel comemorativo, na qual seriam expostas “curiosidades” etnográficas, sem qualquer



classificação. Em todo caso, trata-se de importante medida, eis que não existia até então instituição nesses moldes no país. De acordo com o decreto de criação, sua intenção era "(...) propagar os conhecimentos e estudos das Ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame" (BITTENCOURT, 2001). Nas administrações de Ladislau Netto^{viii}, entre 1870 e 1894, e de João Batista Lacerda^{ix}, entre 1895 e 1915, a instituição se estruturou.

Se o país vivia um momento de construção de uma identidade nacional e o museu fora pensado como instituição que contribuiria para a formação dessa alentada identidade, as pesquisas feitas na instituição estiveram direcionadas a esse projeto de Nação, haja vista o diálogo entre ciência e política.

Basta lembrar que o objetivo de Dom Pedro era "inventar" uma memória para a nação, ou seja, as pesquisas do Museu Nacional também foram responsáveis pela "invenção da tradição" brasileira. Dom Pedro foi grande incentivador das artes e da ciência para a construção da alentada civilização aos moldes europeus, nos trópicos. Instituições como Museu Paulista, Museu Paraense Emílio Goeldi, Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e Museu Nacional, estiveram em consonância com o projeto político de construção dessa moderna nação que nascia nesse momento.

Para entender melhor essa construção, analisei os documentos dos *Archivos do Museu Nacional* do Rio de Janeiro. Me detive nesses estudos porque dizem respeito aos primeiros na área da Arqueologia feitos no país, e eles poderiam trazer respostas sobre a espetacularização do simbolismo marajoara.

A revista *Archivos do Museu Nacional* surgiu em 1876. O periódico era lido por público especializado e não ficou restrito ao território nacional. No primeiro ano de sua criação foi feita uma tiragem de três mil exemplares e de mais dois mil exemplares em 1879 (AGOSTINHO, 2013). O número de exemplares produzidos evidencia a amplitude da circulação, bastante expressiva para a época. Além disso, estabeleciam-se trocas de revistas entre diversos países. A circulação dos *Archivos do Museu Nacional* ultrapassou as fronteiras nacionais, tendo sido enviadas cópias



para instituições da África, América, Ásia, Europa, predominantemente, e Oceania (AGOSTINHO, 2013), demonstrando a sua importância não apenas para o Brasil mas para a ciência mundial.

Os documentos da revista analisados foram *Investigação sobre archeologia brasileira* (1885), de Ladislau Netto, *Sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da ilha do Marajó* (1876), *Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas* (1885), de Charles Frederick Hartt^x, e *Apontamentos sobre os cerâmios do Pará* (1887), de Domingos Soares Ferreira Penna^{xi}, que trouxeram reflexões valiosas sobre a propagação desse simbolismo.

Estabelecendo diálogo com a literatura acerca da História indígena brasileira e os artigos supracitados, chega-se à conclusão de que o índio Marajoara fora escolhido como emblema nacional brasileiro principalmente por dois motivos: produziam objetos de cerâmica com desenhos semelhantes aos feitos em peças das consideradas "grandes civilizações" do mundo e porque era produção feita por índios que, segundo a Arqueologia, não existiam mais. Ou seja, eram "belos porque mortos".

Nesse momento o Brasil vivia um período em que as ideias do evolucionismo social estavam em voga, e as teorias científicas estavam pautadas nesse ideário que vinha sendo gestado desde o século XVIII como ponto de inflexão na publicação da obra de Charles Darwin, *A origem das espécies*, em 1859. Isso significava que índios e negros eram inferiores aos brancos europeus. Entretanto, assim como hoje, o Brasil era "terra de índios" e, da desejada construção de identidade nacional esses povos não poderiam ficar de fora. Mas, tendo em vista o ideário do evolucionismo não poderia ser "qualquer" índio que fazia parte da construção dessa identidade.

Sobre isso, ao longo da pesquisa documental, os índios Marajoara apareciam sempre como "mais civilizados" que outros povos indígenas, pois produziram objetos de barro que encantaram pesquisadores, cientistas, viajantes e naturalistas. Em artigo publicado em *O Liberal do Pará*, em 1878, Derby afirmou:

(...) [e]m conclusão posso dizer que hoje mesmo é raro encontrar no Amazonas provas de indústria maior do que a



da acumulação dos montes, nem mais apreciação do belo do que a que é fornecida pela ornamentação da louça dos antigos habitantes de Marajó (OS MONTE..., 1878, p.2).

O mesmo espanto pode ser percebido na afirmação de Ladislau Netto, colaborador do Museu Nacional, em 1885:

(...) há afinidades numerosas entre os caracteres arqueológicos dos construtores dos mounds de Marajó e os das nações mais cultas de que se ufana haver possuído este vasto continente na sua época pré-colombiana. (...) denuncia antigos laços de parentesco (p. 262).

De acordo com os *Arquivos do Museu Nacional*, a produção Marajoara poderia ser comparada à produção do México, da China e da Índia conforme a imagem abaixo pode apresentar:

Collecção do MUSEU	BRAZIL Marajó.	MEXICO	CHINA	EGYPTO	INDIA
Nº1 206 47G					
Nº2 206 47G					
Nº3 47G.					
Nº4 113. 11DD					
Nº5 114 11DD					
Nº6 114 9B					
Nº7 P					
Nº8 27C					
Nº9 114 9B					
Nº10 114 9B.					
Nº11 696DD					
Nº12 150 24D					
Nº13 150 24D					
Nº14 EL					
Nº15 EL					

Imagem 1. Quadro comparativo. Fonte: NETTO, 1885

Nesse documento, Ladislau Netto (1885) apresenta algumas representações observadas nos objetos de barro Marajoara bastante semelhantes a representações vistas em objetos de outros lugares considerados "civilizados". Isso significava que esses índios que produziam objetos de barro, também um dos indicativos de civilização, faziam desenhos quase iguais a desenhos "civilizados", demonstrando estarem num grau de civilização maior que outros índios brasileiros que sequer faziam objetos de barro, como os Botocudos. Aliás, os Botocudos eram considerados selvagens e que "davam muito trabalho" ao Estado, pois não se calavam às atrocidades feitas contra os povos indígenas.

De acordo com Carneiro da Cunha (1992), de um lado estavam os tupi-guarani, que eram extintos ou supostamente assimilados e, de outro, os que foram genericamente chamados de Botocudos, falantes da língua tapuia^{xii}. Além de serem índios vivos, eles eram aqueles contra quem se guerreava nas primeiras décadas do século XIX, pois sua reputação era de indomável ferocidade. Coincidentemente ou não, os Botocudos, tapuias, eram inimigos dos tupis na história do país^{xiii}. Segundo alguns estudos da Arqueologia, Os Marajoara eram Tupi. Uns não concordavam, mas outros sim^{xiv}. Além disso, eram índios que supostamente não existiam mais, ou seja, não estavam ali para se contrapor ao uso que se fazia de suas imagens. Como afirmou Certeau (1995) sobre a *beleza do morto*,

(...) será sempre necessário um morto para que haja fala; mas ela falará de sua ausência ou da sua carência, e explicá-la não se limita a apontar aquilo que a tornou possível em tal ou tal momento. Apoiada no desaparecido cujo vestígio ela carrega, visando ao inexistente que ela promete sem dar, ela permanece o enigma da Esfinge. Entre as ações que simboliza, ela mantém o espaço emblemático de uma interrogação (p. 82).

Foi necessária a sua ausência para que lhes atribuíssem alguma "voz", nesse caso, por meio da simbologia atrelada às peças, representação de um passado digno do Brasil que crescia enquanto nação. Os índios não poderiam contestar sua representação, pois estavam ausentes e os cientistas, apoiados num "enigma da



esfinge”, já que não ouviriam os índios falarem sobre sua história cultural, se apoiavam na ciência para produzir com as suas próprias “vozes”, relatos sobre um povo supostamente mais civilizado do que os outros, *sendo tupi or not tupi*.

O certo é que, *Tupi or not tupi*, os projetos políticos imperiais, em conjunto com as instituições de pesquisa, construíram essa rivalidade entre os Tupi e os Tapuia e, graças a isso, os Marajoara acabaram sendo os escolhidos para configurar como a representação dos índios do Brasil.

Além de Ladislau Netto, outros pesquisadores que publicaram nos *Archivos do Museu Nacional* também estabeleceram comparações ou fizeram teorias com a finalidade de dar essa civilidade aos Marajoara, como o canadense Charles Frederick Hartt (1885). Segundo o cientista:

fiquei realmente surpreendido ao ver nesta antiga louça amazônica gregas, espirais e outros ornamentos perfeitamente idênticos a algumas das formas clássicas da Grécia (...) Hoje o homem científico vê perfeitamente que o desenvolvimento de uma nação há de corresponder mais ou menos a evolução de qualquer outra (HARTT, 1885, p.95).

Assim como Ladislau Netto através da apresentação do quadro comparativo entre os desenhos, Hartt também se surpreendeu com a semelhança dos ornamentos vistos na cerâmica marajoara com os observados em peças da Grécia, considerada a "Civilização do mundo". Além disso, ele afirma nesse trecho do artigo publicado nos anais da revista que o desenvolvimento do país poderia estar atrelado ao simbolismo de um povo que, por mais que não fosse evoluído quanto o branco, estava em estágio de evolução cultural.

Isso foi possível porque, para esse cientista, quem observava as gregas desenhadas em objetos de barro Marajoara, traçado muito comum nessas produções, sentia prazer na vista ao olhá-las por conta de uma teoria dos movimentos dos olhos. Segundo ele, qualquer objeto com as gregas dava prazer a quem observasse, e esses desenhos só haviam sido vistos em objetos de civilizações adiantadas



culturalmente e de todos os objetos indígenas brasileiros, os Marajoara foram os únicos a desenhá-los (HARTT, 1885).

A noção de civilidade marajoara circulou em jornais da época. Em *O Liberal do Pará* (1878) o espaço destinado às “Sciencias e Artes” destaca a beleza desses objetos, sua evolução e a importância dos índios da ilha:

[d]e todos os lugares no Brasil em que têm sido encontrados restos dos indígenas, é a ilha de Marajó, a que apresenta mais interesse ao arqueólogo. Ou porque ali fosse a raça superior (...) é certo que os habitantes de Marajó (...) avançaram mais no caminho da civilização tendo excedido na arte os de qualquer outra parte do Brasil até hoje conhecido (DERBY, 1878, p.1).

Derby ratifica as ideias expostas por Hartt sobre a suposta superioridade desses índios, em função dos ornamentos chamados de gregas, com seus traçados sinuosos e complexos. O autor faz questão de afirmar que:

(...) temos aqui uma tribo de selvagens dando os primeiros passos na arte, e ainda tão pouco avançada que se pode seguir os diferentes passos no desenvolvimento, ou para melhor dizer, na evolução da arte (DERBY, 1878, p.1).

Mesmo o artigo tendo sido escrito bem antes da publicação de Hartt no *Archivos do Museu Nacional* sobre a teoria da ornamentação, Derby menciona a importância das pesquisas do canadense e de outros cientistas sobre a arte indígena, conjugando das mesmas ideias. É possível que ele tenha tido acesso aos estudos de ambos fora do país antes de serem publicados no *Archivos do Museu Nacional*.

Para ilustrar mais uma construção de civilidade marajoara, em 1885 no *Arquivos do Museu Nacional* Ladislau publicou que:

[a] perfeição do adorno em si é o que mais (...) nos impressiona, e este adorno não tem superior nos que enfeitam os mais belos da Etrúria e da Grécia antiga, com os quais tem muitas relações (NETTO, 1885, pp. 352-353).



Netto não especifica quais seriam as relações observadas entre o objeto Marajoara e as peças da Etrúria e da Grécia antiga, mas apontou semelhanças entre as produções e o quanto a beleza técnica e artística do objeto o impressionou. Em razão das várias semelhanças percebidas pelos cientistas entre grafismos marajoaras e gregos, Lúcio Menezes Ferreira formulou a expressiva noção de que “(...) o índio seria um grego, agora nu” (FERREIRA, 2002, p. 67), frase que evidencia o tipo de associação que se fez dos índios Marajoara com o mundo ocidental.

Ao analisar a frase “sou um tupi tangendo um alaúde”, proferida pelo personagem central da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, Serge Gruzinski observou que “é possível ser tupi – portanto, índio do Brasil – e tocar um instrumento europeu tão antigo, tão refinado como o alaúde” (GRUZINSKI, 2001, p. 28). Da mesma forma, a afirmação de Ferreira nos faz pensar que a construção de parentescos visuais projeta a ideia de que é possível ser Marajoara – portanto, índio do Brasil - e produzir obras de cerâmica tão valorosas quanto as que eram produzidas pelos gregos na Antiguidade.

Percebe-se que em “terra de índio”, povos vistos como um atraso à civilidade europeia, existia a memória de indígenas que foram pensados como mais civilizados que outros povos, pois produziram objetos com alta precisão técnica e beleza estética, e por isso, poderiam muito bem representar o país. Os objetos Marajoara foram levados para museus de vários lugares da Europa por pesquisadores a partir do século XIX. Muita coisa fora escrita por viajantes naturalistas sobre esses objetos e sobre o quanto impressionaram pesquisadores brasileiros e estrangeiros^{xv}.

Desta maneira, o Museu Nacional conferiu visibilidade aos cacos e objetos de cerâmica encontrados na Ilha do Marajó, institucionalizando seu simbolismo. “Provada” a suposta superioridade dos Marajoara diante dos demais povos indígenas do Brasil, os cientistas se preocuparam em estabelecer conexões entre os objetos dessa cultura e aqueles produzidos por culturas ocidentais tidas como



avançadas, tais como gregos, maias, egípcios e outros, de modo a conectar a história do Brasil com a marcha da civilização ocidental.

Os objetos marajoaras passaram a ter vida e a representar o brasileiro. Para Saliba, “tudo no passado parecia dotado de alma: nações, épocas inteiras, reinos, grupos de pessoas” (2003, p. 63). A partir de então, a cultura material não esboçava tão somente a vida dos índios Marajoara, mas a vida da elite imperial, dos cientistas e dos grupos de pessoas que construíam essa identidade brasileira no oitocentos. Seus objetos passaram a ter alma, representando os “resquícios de uma civilização”.

Diante dessas considerações é pertinente afirmar que toda a construção em torno da imagem do índio foi feita num contexto que reservava às instituições de ciência a missão de colaborar com o processo de modernização do país, mostrando o quanto seu conteúdo poderia revelar um Brasil sintonizado com os avanços científicos que ocorriam no mundo considerado civilizado (GUALTIERI, 2008).

O Museu Nacional foi a instituição que contribuiu para o ingresso do Brasil na almejada modernidade. Mesmo com o objetivo de desfazer a imagem de exotismo tropical os pesquisadores empreenderam tais projetos de modernização do país usando esse “exotismo” das culturas indígenas e uma das formas de mostrar-se engajado num processo de modernização foi organizando exposições^{xvi}.

De acordo com Garcia Canclíni (2003):

[s]e o patrimônio é interpretado como repertório fixo de tradições condensadas em objetos, ele precisa de um palco-depósito que o contenha e o projete. Um palco-vitrine para exibi-lo (p. 69).

A partir do momento em que esses objetos foram percebidos como dignos de representarem a nação, passaram a integrar o rol das exposições mundiais. O Museu Nacional foi um dos palcos da exibição desses objetos, partindo do princípio de que os museus são sedes cerimoniais do patrimônio:



[é] o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o [organizam]. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar a obra, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social (GARCIA CANCLÍNI, 2003, p. 69).

No espaço do museu se guarda, se celebra e se festeja. É o lugar onde se produzem espetáculos para os objetos considerados dignos de exibição, lugar de celebração expositiva do que há de “melhor” em uma cultura. É por isso que, segundo Garcia Canclini (2003), não se deve entrar no espaço museal e apenas olhar a obra, deve-se adentrar e sentir os objetos, como um ritual que pede esse sentimento com relação a tudo que está sendo apresentado, pois as peças expostas simbolizam algo muito importante para aquela sociedade.

Segundo Ferreira (2002), o Museu Nacional foi a instituição onde prioritariamente se arquivou coleções de artefatos indígenas. Esses objetos eram vistos como “peças de discurso”, forjadas como identidade social e com um lugar especial, de forma negativa ou positiva, atribuindo aos índios certa imagem dentro da hierarquia do Estado imperial. Os índios tornaram-se sujeitos museológicos.

Essas construções em torno dos bens culturais são importantes para se pensar o papel da cultura material nos projetos imperiais. Por isso, não se pode descurar da relevância que a imaginação museológica e que os serviços arqueológicos desse período, com poder e prestígio social e científico, tiveram para a história indígena e na forma de interpretação dos mesmos. Edifícios viraram monumentos e histórias particulares foram consagradas como nacionais nos novos museus imperiais (ANDERSON, 2008).

A Exposição Antropológica de 1882 organizada pelo Museu Nacional por conta das pesquisas desenvolvidas na instituição foi um exemplo de como se expôs esses objetos. A meu ver essa exposição fora a primeira forma de espetacularização dos objetos Marajoara no Brasil através de exposição etnográfica, aberta aos 29 de julho de 1882.

A percepção do processo de espetacularização dos objetos do Marajó foi possível a partir de textos publicados num periódico impresso em diversos fascículos e entregue ao público durante os três meses de duração do evento. O fascículo foi intitulado *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Pouco tempo depois, foi encadernado em único volume e distribuído para todas as províncias do país.

Com linguagem mais acessível do que os artigos publicados na revista *Archivos do Museu Nacional*, o periódico da exposição popularizou para fora das fronteiras da capital do Império o imaginário acerca do indígena brasileiro (LANGER, 2001), e os Marajoara apareceram exaltados como os "mais belos e civilizados" dentre os povos do Brasil.

O Museu Nacional tornou-se sede oficial dos bens que iriam constituir a memória oficial do país e os objetos pertencentes ao seu acervo passaram a ser lidos por aqueles que visitaram a exposição, pelo pressuposto de um ideal construído para constituir a memória social, inventada, como não poderia deixar de ser.

Segundo Bittencourt (2001) essa exposição constituiu uma história inventada, representada num palco monumental. Por isso, um espetáculo onde cabia tanto a cultura material de índios contemporâneos como de índios pré-históricos, nesse caso os índios com supostos vestígios de civilizações superiores.

Após três meses a exposição encerrou. Dia 29 de outubro de 1882 findou o evento que marcou a história desses objetos para a Amazônia e para o país. A exposição também assegurou a demarcação de um imaginário em torno dos índios. O evento foi visitado por mais de mil pessoas e teve repercussão internacional, sendo considerado o primeiro de seu gênero no Brasil pela imprensa e autoridades locais (LOPES, 2009).

Os estudos publicados na revista *Archivos do Museu Nacional* delimitaram o maior triunfo alcançado pela Arqueologia brasileira durante seu empreendimento no século XIX. Esse êxito pôde ser medido pela grande repercussão nos meios culturais do Brasil e em outros países. O melhor exemplo desse sucesso pode ser traduzido na resenha crítica de todos os artigos do seu volume VI, dedicado à



publicação dos artigos sobre a cerâmica marajoara, feito por Armand de Quatrefages, importante pensador da Antropologia francesa (LANGER, 2001).

Da ciência, a representação marajoara se propagou para a arte. Mas outras apropriações foram feitas, dando lugar ao comércio popular, à arquitetura, à decoração, às festas populares, à moda, em outras bases e ressignificados de formas múltiplas, sempre fazendo referência à primeira marca, a marca cultural marajoara. Na passagem do Oitocentos para o Novecentos, os artistas passaram a pintar e confeccionar à mão a representação dos objetos arqueológicos oriundos da ilha do Marajó.

A composição de um Brasil Marajoara

Em se tratando da propagação e espetacularização do simbolismo marajoara, um nome se destaca de imediato: Theodoro Braga. Paraense, nascido em Belém em 1872. De Belém foi para o Rio de Janeiro em 1894, integrando-se à Escola Nacional de Belas Artes. Mas, em 1899, ganhou o prêmio “Viagem para a Europa”, e um ano depois, foi estudar arte fora do país, entre 1900 e 1905 (GODOY, 2004). Quando retornou da Europa, em 1905, impregnado do gosto pelo passado, transformou a História em assunto de Estado e a pintura em tema de interesse popular, impregnado com as ideias do Movimento Modernista do período.

Theodoro Braga também se preocupou com a nacionalização da arte, pois muito embora tenha difundido a temática paraense, acreditava que a arte brasileira só se beneficiaria se saísse do regionalismo e se lançasse no nacionalismo (GODOY, 2004). Aliás, a escolha de “temática paraense marajoara” não fora fortuita, haja vista o movimento dos projetos políticos em diálogo com as instituições de pesquisa acerca da construção em torno dessa civilidade indígena marajoara. Nesse sentido, tornou-se grande pesquisador da cultura marajoara, divulgando-a no resto do Brasil com seus projetos de arte^{xvii}.

Por isso, Theodoro Braga estudou o material publicado pelos cientistas do Museu Nacional do século XIX sobre a cerâmica marajoara, servindo de inspiração

principal em seus trabalhos de arte^{xviii}. A sua obra a *A Planta Brasileira [copiada do natural] aplicada à ornamentação*^{xix}, com ênfase no grafismo marajoara, revelou o protótipo do seu “estilo marajoara”, que se apropria desses símbolos amazônicos, principalmente da cultura indígena, e influencia artistas e não artistas em variados campos da vida social do século XX.

Theodoro Braga executou 32 pranchas em aquarela com temática sobre a flora e 12 desenhos que versaram sobre a temática indígena marajoara para serem utilizados em arte decorativa, no estilo conhecido como *art nouveau*, que surgiu em fins do século XIX, expressão do modo de vida burguês, particularmente ligado à arte decorativa. De origem romântica, a ideia era criar uma forma artística espontânea e original. Explorava a arquitetura doméstica e decoração de interior com caráter artesanal, pretendendo substituir tudo que estivesse relacionado à subjetividade fria das máquinas industriais (BASSALO, 2008).

O certo é que essa obra de Braga foi importante para o movimento artístico daquele período, influenciando vários artistas no uso do simbolismo Marajoara em seus trabalhos, a saber: Eliseu Visconti (1866-1944), Carlos Hadler (1885-1945), Manoel de Oliveira Pastana (1888-1984), Correia Dias (1893-1935), Victor Brecheret (1894-1955), Antonio Paim Vieira (1895-1988), Manoel Santiago (1897-1987) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970)^{xx}.

Seja modelando esculturas, pintando telas, usando os grafismos Marajoara em suportes diversos ou fazendo réplicas desses objetos, dezenas de artistas usaram o símbolo dos “civilizados” indígenas do Brasil na composição de suas obras, a exemplo de Correia Dias que, já na década de 1930 no Rio de Janeiro, produzia réplicas da cerâmica arqueológica Marajoara bem aos moldes do que passou a ser feito em Icoaraci na década de 1970, desmistificando a ideia construída na imaginação popular de que essa propagação do simbolismo indígena se deu em Icoaraci.





Imagem 2. Correia Dias em matéria de jornal expondo sua obras Marajoara no ateliê. Fonte: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2014/01/a-arte-marajoara-de-fernando-correia.html>

Da arte, esse simbolismo foi para a arquitetura das mais variadas formas e nas mais diversas épocas. Theodoro Braga morou em São Paulo na casa denominada "Retiro Marajoara", no estilo *Art Déco*, toda construída com referências ao simbolismo indígena. O Rio de Janeiro também ficou conhecido pela construção de casas marajoaras. Alguns jornais do século XX anunciavam venda de residências nesse estilo^{xxi}. Além disso, é possível encontrar nos periódicos palacetes, casas à venda, assim como mobílias para decoração das mais diversas no estilo, conforme apresenta a imagem que segue:



Imagem 3. Móvel marajoara. Fonte: "O Cruzeiro", Rio de Janeiro (1940)

Inaugurado em 1947 em Lages, Santa Catarina, inaugurou-se o Teatro Municipal de Lages, que segundo o *site* de turismo, é um:

Prédio em estilo *art déco*, com linhas gerais simples e detalhes rebuscados inspirados na arte indígena. Inaugurado em 1947 como um cinema (...) é destinado atualmente a diversas atividades como apresentações teatrais, musicais, formaturas e outros eventos festivos.^{xxii}



Imagem 4. Teatro Municipal Marajoara. Fonte: <http://www.guascatur.com/2013/11/teatro-municipal-marajoara-lages.html>. Capturado em 10/10/2017

Segundo Roiter (2010):

[n]a decoração das casas acontece uma verdadeira febre^{xxiii} de objetos, móveis, luminárias, tapetes, enfim, tudo o que se possa imprimir labirintos, zigue-zagues, gregas e tramas geométricas derivadas dos desenhos marajoaras. A selva brasileira tinha sido domada! (ROITER, 2010, p.19).

Da arte e arquitetura esse simbolismo esteve no carnaval, nas pequenas sugestões de presentes de Natal como jóias Marajoara, perfumes Marajoara, roupas Marajoara, assim como os Marajoara foram nomes de clubes, associações, temas de festas, ornamentos de calçadas no Rio de Janeiro. A imagem que segue é da colônia Marajoara, associando-a a festas pagãs e ao exotismo construído do indígena:



Imagem 5. Colônia marajoara. Fonte: Jornal *A Noite* (1947)

O simbolismo Marajoara também circulou em cédulas de dinheiro e selos de cartas. Se o leitor pegar uma moeda de 1 real de seu bolso, tanto no seu averso quanto no reverso é possível ver o simbolismo Marajoara impresso^{xxiv}. Segundo o *site* do Banco Central do Brasil, o objeto faz: “referência às raízes étnicos brasileiras representada pelo grafismo encontrado em cerâmica indígena e de origem marajoara”^{xxv}

Destarte, a apropriação estética cumpre o papel da “domesticação”, a selva é “domada” porque ressignificada, comparada e aproximada da percepção estética, tal qual se compreende no Ocidente. “Pacificada”, moldada, despida de suas características “selvagens”, ameaçadoras da civilização, a cerâmica arqueológica marajoara alcança a posição de símbolo de identidade nacional, passando a ser expressa nos mais distintos espaços das cidades, como forma de lembrar quem somos nós e de onde viemos.

Permanece a ideia de que, se viemos da selva, todos nós, brasileiros, não somos selvagens como os Botocudos, mas herdeiros de povos capazes de produzir uma arte refinada tal qual a produzida por gregos, romanos, egípcios, o que nos conecta com a história da civilização mundial.

Considerações finais

O que pretendi deixar claro nesse artigo foi que a valorização do simbolismo marajoara é um processo que nasce em fins do século XIX, quando os objetos arqueológicos começaram a surgir diante dos olhos dos pesquisadores. Levados para os museus, foram alvo de intensas pesquisas e discussões. Muitos especularam sobre sua suposta origem estrangeira, enquanto outros defenderam suas raízes locais. Tanto uns quanto outros atribuíram à cerâmica marajoara adjetivos que a colocaram no mais alto grau da produção artística. Por outro lado, os índios que as produziram foram comparados aos artistas das civilizações mais admiradas do mundo, o que levou Ferreira (2002) a definir o índio Marajoara como “um grego, agora nu”.

Em outras cidades do Brasil vende-se artesanato com a marca marajoara. Observei a venda de objetos produzidos de Icoaraci em lojas de artesanato no Rio de Janeiro, São Luís e Curitiba, indicativo da proporção alcançada pelo comércio de bens culturais com a marca marajoara. A dimensão exata desse comércio implica na necessidade de outros estudos voltados para o mapeamento dessa disseminação Brasil a fora, seja antropologicamente ou a partir de fontes históricas.



Civilizado, nobilitado, o índio Marajoara foi utilizado pelo Estado brasileiro como símbolo maior da identidade que se pretendia para o país. Retirado simbolicamente de sua geografia, ele passou a representar não apenas a Amazônia, mas o Brasil inteiro. O Marajoara que sai da Amazônia desde a segunda metade do século XIX para o Museu Nacional no Rio de Janeiro não é o mesmo que volta para sua região de origem na década de 1970, aportando no distrito de Icoaraci. Quando se instala no bairro do Paracuri e passa a se auto reproduzir enquanto imagem, ele não mais nos pertence. É do Brasil em diálogo com o mundo.

Todo esse processo foi naturalizado ao ponto de, nos dias de hoje, não haver mais memória clara das múltiplas operações que elevaram os índios da ilha do Marajó ao patamar maior de representantes de nossa identidade cultural. Se a partir da percepção que em determinado momento em Cachoeira do Arari, a partir do Museu do Marajó, esse simbolismo foi transformado de caco em espetáculo, concluo minha reflexão lamentando o processo reverso que conduz a memória dos Marajoara da condição de espetáculo a caco, tanto no que diz respeito à condição de objetos com valor de mercado em que foram inseridos, quanto no pouco valor dado ao patrimônio da federação pelo poder público.

Bastante sintomático disso é a condição atual do Museu do Marajó^{xxvi}, minha porta de entrada nessa temática e que atualmente está em péssima situação de conservação de seu patrimônio, com risco de roubo e transformação em cacos dessa importante expressão da cultura indígena brasileira. Se manter os indícios da experiência histórica Marajoara vivos como espetáculo não é satisfatório, transformá-los em cacos nos afastará ainda mais deles.

Fontes/Referências Bibliográficas

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. "A revista *Archivos* e a Biblioteca do Museu Nacional: espaços de circulação e conservação das ciências naturais no Brasil imperial" In *Acervo*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 1, jan./jun. 2013. pp. 81-92.



ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.

BASSALO, Célia Coelho. *Art nouveau em Belém*. Brasília, DF, IPHAN/Programa Monumenta, 2008.

BITTENCOURT, José. “Fenícios, sambaquis e Marajó: os primórdios da arqueologia no Brasil e a formação do imaginário social” In *Tempos Históricos*, M.C. Rondon, vol.3, n.1, pp.53-75, Ago/2001.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela IN CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.) “Política indigenista no século XIX” In *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, Fapesp, 1992.

CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto” In *Cultura no plural*. Campinas, São Paulo, Papirus, 1995.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa & SANTOS, Nadja Paraense dos. “Quando um botânico se envolve com a Antropologia: reflexões sobre Ladislau Netto no Museu Nacional” In *Livro de Anais do Congresso Scientiarum Historia IV*, Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia-HCTE /Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza/CCMN, 2011.

DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies e a seleção natural*. Porto. Lello & Irmãos Editora. vol. 1, tradução de Mesquita Paul. 1859.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

FARIAS, Edison da Silva. *Tela, chuva, canivete: a pintura de Belém no tempo do modernismo*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA, 2003.

FERREIRA, Lúcio Menezes. *Vestígios de civilização: a arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877)*. Dissertação de mestrado, São Paulo, UNICAMP, 2002.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2003.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

HARTT, Charles Frederick. "Sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da ilha do Marajó" In *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. I, 1876.

_____. "A origem da arte ou a evolução da ornamentação". "*Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas*" In *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. VI, 1885.

HOBBSAWM, Eric & TERENCE, Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

KERN, Daniela. "Entre Darwin e Ruskin: Charles Frederick Hartt e a evolução no ornamento" In *VI EHA – Encontro de História da Arte*, São Paulo, Unicamp, 2010.

GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Tese de doutorado, São Paulo, Unicamp, 2004.

GUALTIERI, Regina Cândida Ellero. *Evolucionismo no Brasil: ciência e educação nos museus- 1870-1915*. São Paulo, Editora Livraria da Física, 2008.



LANGER, Johnni. *Ruínas e mitos: a arqueologia no Brasil imperial*. Tese de doutorado. Curitiba, UFPR, 2001.

LINHARES, Anna Maria Alves. *De caco a espetáculo: a produção cerâmica de Cachoeira do Arari (ilha do Marajó, PA)*. Dissertação de Mestrado, Belém, UFPA, 2007.

_____. “Do Paracuri à Cachoeira do Arari: a disseminação do marajoara” In *Humanitas*. UFPA, vol. 24, 2010. pp. 137-156.

_____ & HENRIQUE, Márcio Couto. “Museu do Marajó e educação patrimonial em Cachoeira do Arari, Pará” In COELHO, Wilma de Nazaré Baía; COELHO, Mauro Cezar Coelho (Orgs.). *Trajetórias da diversidade na educação: formação, patrimônio e identidade*. 1ed. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2012, v. 1, p. 85-121.

_____. *Um grego agora nu: índios Marajoara e identidade nacional brasileira*. Curitiba, Editora CRV, 2017.

LOPES, Maria Margareth. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: DF: Ed. UNB, 2009.

MORAGAS, Natalia. “Ecos del pasado, imágenes para el futuro. Lo prehispánico em los médios audiovisuales” In *Boletín Americanista*, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Sección de Historia de America. Año LXIII. 1, Barcelona, 2013.

MISSAGIA DE MATTOS, Izabel. *Civilização e Revolta: os Botocudos e a catequese na Província de Minas*. Bauru, São Paulo, EDUSC, 2004.

NETTO, Ladislau, “Investigação sobre archeologia brasileira” In *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol.VI, 1885.

OS MONTES ARTIFICIAES da ilha do Marajó In DERBY, Orville. *O Liberal do Pará*. Belém. n. 44, 22.02.1878.

PENNA, Domingos Soares. “Apontamentos sobre os cerâmios do Pará” In *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. II, 1887.

ROITER, Márcio Alves. “A influência marajoara no art déco brasileiro” In *Revista UFG*, Goiânia, ano XII, n.8, julho, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

SANJAD, Nelson. “Charles Frederick Hartt e a institucionalização das Ciências Naturais no Brasil” In *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. 11(2), maio-ago. 2004, pp.449-55.

SCHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara: um estudo da pré-história na ilha do Marajó (400-1300 AD)*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1997.

_____. “Cultura marajoara: história e iconografia” In *Arte da terra: resgate da cultura material e iconográfica do Pará*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi (Org.), Edição SEBRAE, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

_____. “Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco” In *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.225-242.



VALLE, Arthur. "Repertórios ornamentais e identidades no Brasil da 1ª República"
 In *XII Encontro de História da ANPH*, Rio de Janeiro, 2008.

ⁱ Professora de História da Universidade Federal do Pará, Campus Ananindeua.

ⁱⁱ Segundo Schaan (1999), quando os índios morriam (os chefes e membros de família que possuíam prestígio), tinham seus ossos " (...) descarnificados, desarticulados, pintados e expostos em urnas funerárias ricamente decoradas, cercadas de oferendas e objetos pessoais (...) as urnas, com tampas e outros objetos, eram enterrados cuidadosamente." SCHAAN, 1999, p. 25.

ⁱⁱⁱ O Museu Paraense Emílio Goeldi foi inaugurado em Belém em fins do século XIX no período do que se convencionou chamar de a *era dos museus*, entre 1870 e 1930. Nesse período, os principais museus - Museu Paulista, Museu Paraense e Museu Nacional - desempenharam importante papel como estabelecimentos dedicados às pesquisas etnográficas e ao estudo das chamadas ciências naturais. Para saber mais ler: LINHARES, 2017.

^{iv} Esse trabalho fora coordenado pela professora Denise Pahl Schaan (*in memoriam*), que na época era pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi e desenvolvia uma série de projetos de Arqueologia na ilha do Marajó. O projeto de revitalização desse museu tinha o intuito de catalogar e organizar todo o acervo da instituição. Esse acervo é constituído por objetos arqueológicos Marajoara, objetos da cultura popular, como a cultura material de vaqueiros, objetos que foram usados nos períodos da escravidão na ilha, assim como animais empalhados, bem aos moldes dos ***gabinetes de curiosidade que surgem no século XIX na Europa***. Esse museu foi constituído na década de 1970 por um padre italiano chamado Giovanni Gallo, que veio para o Brasil com a finalidade de desenvolver trabalhos missionários. Desde então ele teve o conhecimento dos objetos da cultura material local e resolveu organizar esse acervo com o intuito de desenvolver um museu que levasse desenvolvimento social e cultural para a cidade de Cachoeira do Arari. Para saber mais sobre a história do acervo ler LINHARES, 2007, 2010 e 2012.

^v Para saber mais ler LINHARES, 2007.

^{vi} Para saber mais ler LINHARES, 2007.

^{vii} Segundo estudos arqueológicos, os índios Marajoara "desapareceram" por volta do período supracitado, entretanto, na contemporaneidade existe um fenômeno de etnogênese em que grupos de pessoas reivindicam sua identidade Marajoara, afirmando categoricamente que os Marajoara não desapareceram e lutam por esse reconhecimento.

^{viii} O botânico Ladislau de Souza Mello Netto nasceu em Alagoas, em 1839. Ingressou na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1857, mas não concluiu seus estudos. Em 1859, foi integrado à Comissão de Estudos Hidrográficos do Alto São Francisco, atuando como desenhista, uma de suas predileções (DANTAS & SANTOS, 2011). Mesmo com formação em botânica, Ladislau Netto transitou na Antropologia, em especial na Antropologia Física, dedicando-se aos estudos sobre o homem americano (DANTAS & SANTOS, 2011).

^{ix} João Batista Lacerda nasceu em Campos do Goytacases (Rio de Janeiro), em 1846. Intelectual de renome nacional, Lacerda se formou em medicina pela Faculdade do Rio de Janeiro. Foi ministro da Agricultura e, no Museu Nacional, chefe do Laboratório Experimental e subdiretor das seções de Zoologia, Antropologia e Paleontologia. Boa parte de suas investigações resultou em artigos publicados na Revista *Archivos do Museu Nacional*. Foi também diretor dessa instituição, além de presidente da Academia Nacional de Medicina (SCHWARCZ, 2011).

^x Charles Frederick Hartt, nasceu no Canadá, em 1841, e foi figura importante para alicerçar e divulgar os estudos sobre a cerâmica encontrada nos tesos do Marajó (KERN, 2011). Ganhou notoriedade nos estudos sobre a institucionalização das Ciências Naturais no Brasil, tendo participado da expedição que Louis Agassiz organizou ao Brasil, denominada Expedição Thayer, em 1865. Também foi contratado como naturalista viajante do Museu Nacional, em 1874. Depois da contratação, assumiu a Seção de Geologia do museu logo após reforma institucional ocorrida em 1876. Ali, reorganizou as coleções e preparou a mostra mineralógica brasileira apresentada na Exposição Universal de Filadélfia. Sem dúvida, a memória do naturalista foi construída juntamente com a memória do Museu Nacional (SANJAD, 2004).



^{xi}Domingos Soares Ferreira Penna, nasceu em Minas Gerais, em 1818. Segundo o *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)* ele foi importante pesquisador da Amazônia, atuando no Museu Paraense, hoje Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará. Durante sua atuação como pesquisador na região amazônica, Ferreira Penna concretizou a instauração da Sociedade Filomática, que deu origem ao referido museu, em 1871. Deixou a direção desta instituição em 1873, retornando apenas em 1880. Penna também fez pesquisas sobre a origem do homem americano e foi colaborador importante para as pesquisas do Museu Nacional, estabelecendo intenso diálogo com Ladislau Netto. Para saber mais, ver: <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br>. Acessado em 05/06/2013.

^{xii} Para saber mais sobre a história dos índios Botocudos, conferir MISSAGIA DE MATTOS, 2004.

^{xiii} Para Missagia de Mattos (2004), “(...) a fealdade e ferocidade atribuída aos Botocudos ou Aimorés – os perigosíssimos “tapuias” do período colonial – persistiu através de séculos (...). A “celebridade” que esses “Botocudos” conquistaram revela-se na extensa bibliografia (...) dirigida à descrição de aspectos de seus rituais, língua, quando não chegaram, eles próprios, a ser submetidos a objetificação enquanto “espécimes vivos” que exemplificavam, na exposição pública de sua “degradação física e moral”, a inviabilidade, cientificamente medida e comprovada, de uma “humanidade” extraviada do caminho da “civilização.” (MISSAGIA DE MATTOS, 2004, pp. 60-61).

^{xiv} Para saber mais ler, LINHARES, 2017.

^{xv} Para saber mais ler LINHARES, 2017.

^{xvi} Essa ideia de se modernizar e fazer parte do progresso foi comum nesse período com as “Exposições Universais”. Segundo Hardman, “(...) as exposições universais da segunda metade do século [XIX] (...) constituem certamente um dos veios mais férteis para o estudo da ideologia articulada à imagem da “riqueza das nações”. Os catálogos e relatórios desses eventos iluminam de forma ímpar vários aspectos do otimismo progressista que impregnava a atmosfera da sociedade burguesa em formação. Encontram-se ali expostos o ideal obsessivo do saber enciclopédico e o não menos conhecido europocentrismo, garbosamente fantasiado de cosmopolitismo liberal e altruísta. Tais exposições significaram também uma das primeiras amostras bem sucedidas de cultura de massas, com a montagem de espetáculos populares em que se alternavam fascinantemente o mistério de territórios exóticos, a magia das artes mecânicas (...), os símbolos do orgulho nacional e da adoração à pátria, o simples desejo de entretenimento e, sobretudo, o transe lúcido do fetiche-mercadoria.” (1988, pp. 49-50).

^{xvii} O movimento consolidado em São Paulo não deixou de tecer críticas à arte pictórica produzida em Belém. A principal crítica esteve voltada a um “regionalismo ensimesmado”, algo que contrariava os preceitos básicos de Mário de Andrade. Os jovens literatos paraenses, no caso da literatura, se preocuparam em firmar uma escola regional como uma “Academia Brasileira do Norte”, pois sentiam-se esquecidos pelos colegas do sul e sudeste do país, isso porque o ufanismo paulista desligava o nortista do movimento de renovação da arte, uma vez que não considerava qualquer outra “raça”, senão a paulista, capaz de fazê-la (FARIAS, 2003).

^{xviii} Em pesquisa no acervo pessoal do artista, disponível no Arquivo do Estado de São Paulo, é visível sua preocupação em estudar e arquivar as memórias e pesquisas sobre o estado do Pará e foi nesse acervo que tive a oportunidade de ver como ele se empenhou em estudar tudo que fora produzido pelos viajantes naturalistas do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

^{xix} O manuscrito encontra-se no acervo de obras raras da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

^{xx} Para ver suas obras inspirada no índio Marajoara, ler LINHARES, 2017.

^{xxi} Ler LINHARES, 2017.

^{xxii} Para saber mais ver: <http://visitlages.tur.br/ponto-turistico/22/teatro-municipal-marajoara>, Capturado em 10/10/2017.

^{xxiii} Valle (2008) também afirma que o uso do simbolismo marajoara, principalmente a partir do encerramento da Primeira República, em 1930, tornou-se uma verdadeira febre pelos mais diversos campos da ornamentação.

^{xxiv} Para ver todos esses exemplos através de imagens e notícias de jornais, ler LINHARES, 2017.

^{xxv} No site do Banco Central do Brasil é possível ver outras cédulas que fazem referência à cultura indígena, não marajoara, como a nota de mil cruzeiros, que homenageia o Marechal Rondon com uma efígie e no seu reverso apresenta a representação de uma casal de índios Karajá. Conferir:



[http://www.bcb.gov.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#\(1\)](http://www.bcb.gov.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#(1)). Data de captura: 14/05/2014.

^{xxvi} No artigo *O Museu do Marajó pede socorro!* denunciei as péssimas condições desse museu (LINHARES, 2010). Conferir http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=23434.



Esquema, 2017

HelenaBorges



num grande acordo nacional



Com o supremo, com tudo.



Com tudo, aí parava tudo.



É. Delimitava onde está, pronto.

Esquema é um trabalho de poesia visual. Quatro fotografias de um deslizamento de pedras tiradas no sul do país adquiriram outro sentido a partir da inclusão de legendas e ordenamento como frames cinematográficos, protagonizando um diálogo conhecido da história política atual.



HelenaBorges

Estudante de artes plásticas na Escola Guignard, carioca, moradora de Belo Horizonte, 25 anos. Explora a fotografia, o desenho, a pintura e a poesia escrita em suas pesquisas artísticas.

Poder Ter/Ter Poder, 2018

Matheus Simoes



Poder Ter / Ter Poder, 2018 (díptico)
série "manual de história pública"
fotografia

Matheus Simões

Formado em Filosofia e Mestrando em Artes Visuais pela UFRJ. Sua pesquisa se consolida na tradução em linguagem visual dos conceitos de sentido e de valor, gerado por um inconformismo que se manifesta através da crítica, em especial à heteronoma. Sua produção antes de uma técnica específica, parte de eixos de pensamento e resistência à manifestações de poder, neste caso manuseando um jogo entre palavras e gestos que desarticulam o desejo de posse e autoridade.



Sobre a Estética da Comicidade

Carlos Contente¹

Carlos Contente
Estética da comicidade
27 de setembro a 28 de outubro de 2018
Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense

Estética da Comicidade, minha última mostra individual no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, consiste na exposição de três histórias produzidas em 2013, 2015 e 2016 respectivamente; são "histórias-fora-dos-quadrinhos". Há também uma bancada pintada, que no dia da abertura tinha sobre ela uma bala: uma bancada da bala. Há uma vídeo entrevista, que eu e a curadora Jacqueline Melo julgamos necessária como introdução, para que não haja dúvidas sobre a intenção do artista.



Carlos Contente. *Estética da Comicidade*. Galeria de artes da UFF, setembro e outubro de 2018. Foto: arquivo do artista.

¹Carlos Contente é artista visual, mestrando em processos artísticos contemporâneos pelo PPGArtes da UERJ e graduado em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Expôs em galerias e feiras de arte contemporânea no Brasil e no exterior. Sua pesquisa envolve texto, humor e desenho. Mais sobre o artista: www.carloscontente.com.br ou @contentestudio

O título da mostra é um trocadilho do título do filme "Arquitetura da destruição" (documentário sueco de 1992 dirigido por Peter Cohen). Nos desenhos descritos acima protagonizam as personagens Claudinho, um autêntico batalhador carioca, guia turístico, e seu hóspede Adolfo, um inadequado europeu, trajando um sobretudo mesmo no calor, um neonazista assumido que vem ao Brasil em busca de "turismo de atrocidade".



Claudinho & Adolfo e o fim da aventura humana na Terra, 2016 (narrativa composta de 140 desenhos medindo 15 x 21 cm cada), detalhe.

Claudinho & Adolfo é uma ficção absurda. A história, contada a traços rápidos e despojados de virtuosismo é uma crítica à face desumana e autoritária que assume o Capital quando tem que enfrentar as crises que cria e aos estados de exceção criados constantemente nos bolsões de miséria e exclusão. A dupla circula pelo Rio de Janeiro, visitando bairros silenciados e governados por grupos armados; assistindo de camarote numa laje uma cena de extorsão policial com bandidos, visita uma fila precária do SUS onde uma médica negra é alvo de comentários racistas e classistas. Adolfo se apaixona por esta terra, aonde ele verifica que os



Claudinho & Adolfo e o fim da aventura humana na Terra, 2016 (narrativa composta de 140 desenhos medindo 15 x 21 cm cada), detalhe.

A terceira história gira em torno da ambiguidade da palavra "gravidade". Grave, sério, sóbrio, soturno, mortal; Gravidade, o peso das coisas, o campo gravitacional; a força de atração. Ambos os sentidos da palavra vêm a calhar quando se trata de falar do crescimento do fascismo. Adolfo está em crise, ranzinza, histérico e gritão após ter esgotado todas as suas economias em turismo de atrocidade pelo Brasil. Ainda por cima, o quarto alugado em que vivia na Europa, na casa de sua tia comunista e saudosa da DDR (Alemanha Oriental), foi alugado para imigrantes ilegais jamaicanos. Adolfo tenta inutilmente levantar um empréstimo com um primo físico nuclear que trabalha no Grande Colisor de Hádrons na fronteira franco-suíça; o equipamento é um baita acelerador de partículas sub atômicas com quilômetros de extensão - o qual já se sugeriu que poderia gerar um buraco negro em plena Terra - porém o primo Hans é distraído em seus experimentos por propostas de suborno de diversos grupos econômico-militares árabes, russos, israelenses e americanos. E de fato, *a merda se dá*: um enorme buraco negro se abre, engolindo tudo aquilo que chamamos de realidade.

Paralelamente Adolfo, está no Rio de Janeiro reagindo a um moleque de rua, como quem reage a um assalto; do nada é "salvo" por hordas de homens de bem que massacram o moleque com toda a violência. É a virada na história, quando Claudinho que até então tinha aturado de tudo com o cliente nazista, chega ao seu limite: a cena de linchamento gera um buraco negro em seu coração, a medida em despona no horizonte o outro buraco negro do experimento nuclear.

A escuridão se impõe. Os personagens se encontram em um cenário absurdo (ou nem tanto) de um mar de merda, ou de mérdre, em referência ao *Rei Ubu* de Alfred Jarry. No mar as personagens são levadas pela Maré em sequências de acontecimentos ilógicos (Adolfo vai parar em um tribunal que não é o de Nurenberg, mas o de *Zuckerberg - Otribunal do facebook*) rumo ao futuro, de encontro com seus próprios temores. Adolfo vai parar na Berlim de 2049, onde é um indigente, detido pelas autoridades locais islâmicas por porte de drogas estimulantes do Brasil. Quando Adolfo se depara com o *Bundestag*, visualiza aterrorizado que além de uma república islâmica, a Alemanha adotou novamente o comunismo, ele surta de vez.

Claudinho vai parar em uma comunidade carioca no ano de 2049, onde há drones e cartazes de políticos/bispos/pastores por todo lado. As drogas como a cocaína e o crack são vendidas corriqueiramente nos botecos e inclusive para crianças; e sua exportação, o orgulho nacional. A moral cristã não interfere nos negócios muito lucrativos, mas se adequa a eles. Em contrapartida a ditadura evangélica e sua polícia de aluguel é implacável com usuários ou portadores de livros de História e desde que a matéria foi banida do currículo escolar e declarada ilegal, qualquer um *com cara de leitor* pode rodar a qualquer momento.





Claudinho & Adolfo e o fim da aventura humana na Terra, 2016 (narrativa composta de 140 desenhos medindo 15 x 21 cm cada), detalhe.



Claudinho & Adolfo e o fim da aventura humana na Terra, 2016 (narrativa composta de 140 desenhos medindo 15 x 21 cm cada), detalhe.

As histórias foram produzidas nos últimos cinco anos, com a vontade de pôr para fora os elementos do fascismo que já estavam no ar. Viraram publicações online e performances em protestos - a primeira história virou livro em 2014. As outras duas são inéditas, escritas enquanto acompanhava o crescimento do extremismo no Brasil e no exterior. Um toque de humor frente ao fascismo e à obscuridade - mas nunca o humor terrorista e mentiroso deles. O deles, não!



Domínio público

Wagner Schwartz | Renata Carvalho | Elisabete Finger | Maikon K

Por Alexandre Sá¹

Por mais óbvio que pareça, é fundamental começar essa resenha reafirmando que nada justifica as ações de censura e violência que aconteceram com as quatro pessoas que realizam esse espetáculo. Trataram-se de ações nem sempre populares, amparadas por incitação clara à histeria coletiva, veiculada e potencializada por aplicativos de comunicação instantâneas e redes sociais que tinham como objetivo maior, fragilizar a liberdade criativa, diminuir a relevância e a necessidade de compartilhamento de discursos historicamente subjugados, além obviamente, de promover o ódio a diversidade e agregar valor a uma política coronelista e pouco preocupada com as minorias.

Importante lembrar que nesses casos específicos, a questão corporal pensada de maneira histórica, jamais foi discutida pela turba algoz com profundidade, da mesma forma que foram inexistentes os casos de escuta e diálogo entre as posições antagônicas, que verdadeiramente fizeram uso de maneira lúcida de um conjunto semântico e epistemológico de conceitos que são inevitavelmente norteadores daquilo que entendemos como arte contemporânea. Em suma, a crise pública, serviu apenas para desviar atenção de um jogo eleitoral e político que autorizava algumas atrocidades e diminuía o foco da opinião pública em relação a outras questões mais urgentes e não destinadas a especialistas.

Sim, a arte contemporânea é destinada a especialistas. Não especificamente sua circulação, já que reza a lenda que essa precisa do público em geral e talvez, de forma ainda ingênua, acredite em sua potência de transformação, questionamento ou mesmo em última instância, de levantamento de questões que ficarão em suspenso. Então, talvez

¹Alexandre Sá é artista, psicanalista, crítico e curador. Atualmente é professor do Instituto de Artes da Uerj e do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj. É membro e coordenador geral do fórum do campo laciano de Niterói.



aprofundando um pouco mais a afirmação anterior, o conjunto de obras produzidas dentro do escopo das artes visuais contemporâneas, em virtude de um hermetismo inevitável e alimentado pelo sistema, precisa de especialistas para discuti-las, problematiza-las e ainda, se possível for, criticá-las (com alguma elegância, inteligência e um manancial de ferramentas).

Criticar de maneira acrítica, aliado a um movimento religioso que objetiva um domínio político feudal, não é válido. E mais que isso, é praticamente inaceitável. Pois trata-se de uma linguagem específica, historicamente repleta de referências e que precisa especificamente de tal corpo de conhecedores/praticantes/estudiosos para que seja investigada conceitualmente. Em termos gerais, é impossível considerar que advogados e juízes sejam capazes de julgar e avaliar tais práticas, já que inclusive os artistas não se acreditam como possíveis fazedores de leis e julgamentos públicos.

Talvez então nos perguntemos... Mas e arte e seu público? E as situações anteriores de revolta e debate inflamado sobre eventuais críticas e ofensas veiculadas pelas obras? Embora a resposta já esteja implícita nos parágrafos anteriores, é fundamental lembrar que antigamente, mais precisamente, até o começo do modernismo, no final do século XIX, a possibilidade de leitura e compreensão visual daquilo que era representado nas artes visuais era muito maior, mais abrangente e menos excludente do que aquilo que vivemos agora.

Trata-se então de um enorme paradoxo. A compreensão “geral” e legitimação da arte contemporânea não tem nenhuma relação com o domínio público, embora, curiosamente, a partir dos anos 1960, da Pop Art, tenhamos investido nessa conjunção obtusa da aproximação entre arte e vida. Em termos gerais, arte e vida foram aderidas conceitualmente, mas a vida fora da bolha conceitual e mercadológica talvez tenha sido exilada de maneira sagaz. Obviamente existem exceções. E festas. E vernissages. E relações amoras. E coisas do tipo.



Por outro lado, importante lembrar que estamos falando de arte. Antes e acima de qualquer coisa. E sendo arte, a possibilidade de ficção e fantasia são determinantes para o enquadramento da cena. Por certo, alguns cuidados merecem ser tomados. Mas talvez, passado o horror e a virulência de um debate por demais excitado, talvez ainda nos caiba problematizar o jogo esquisito de crítica promovido por exemplo, a Luis Lobianco em seu espetáculo Gisberta; onde o ator foi acusado de ocupar um lugar que estaria destinado a uma atriz trans.

Algumas perguntas ainda surgem: em que medida a fantasia atende a uma demanda específica e de que forma ela pode vir a ser usada como dispositivo de poder, considerando inclusive os lugares de fala que não se acreditam completamente deambulatórios? A ideia de construção de uma personagem não deveria em alguns casos, ser considerada como um elemento inerente a criação? Mesmo Luís Lobianco sendo gay assumido, estaria então desautorizado a incorporar Gisberta? O fato do espetáculo ter circulado em diversas capitais e ter sido um estrondoso sucesso, não termina auxiliando o debate público e em alguns casos, a publicização de uma tragédia específica?

Mas nesse caso, estamos falando de teatro. E começamos discutindo um pouco as artes visuais. E embora atualmente tal distinção tenda a ser cada vez mais inóspita, os elementos que condicionam tais linguagens ainda são consideravelmente dicotômicos, da mesma forma que seus interesses e seus movimentos intrínsecos. Mas por qual razão citar Gisberta de Luís Lobianco? Talvez para começarmos a problematizar uma articulação extremamente imbricada que ocorreu nos últimos três anos e que talvez, não tenha tido lucidez o suficiente para considerar que sempre precisamos nos unir, antes mesmo de pensar em exclusão ou crítica ferrenha aos temas que nos atravessam e que, por diversas razões, inclusive, certos históricos pessoais, ganharam visibilidade e público. Ou de outra maneira, é provável que precisemos repensar com alguma justeza e brio, a presteza das nossas polêmicas a serem elencadas. E quando digo nós, talvez diga agora, apesar dos pesares, nós todxs.

Renata Carvalho é uma das atrizes de Domínio Público, que criticou Luís Lobianco por *trans fake* e que também viveu alguns episódios de censura com seu espetáculo *O*



evangelho segundo Jesus, rainha do céu. Em Domínio Público, tratam-se de quatro performers que viveram situações próximas no que se refere à intolerância e à visibilidade.

Domínio Público é um espetáculo inteligente porque escolhe não dar ao público aquilo que provavelmente ele esperasse. Em cena, os quatro performers aparecem individualmente, extremamente bem vestidos, microfonados e proferem pequenas palestras que mesclam informações históricas à finas ironias sobre a reação também confusa da Mona Lisa (1503) de Leonardo da Vinci.

Uma reprodução da obra ocupa o centro do palco e serve de referência para a fala dos palestrantes. Não se trata claramente de um espetáculo de teatro, mas de uma performance cênica que lida de forma bastante astuta com as lógicas performativas e com alguma repetição possível da ignorância coletiva diante daquilo que é eleito como inacessível ou inaceitável.

Tudo funciona muitíssimo bem. E é possível também arriscarmos a existência no subsolo de um deboche extremamente refinado sobre o público em seu desejo espetacular. Além das inevitáveis referências de autoajuda midiática, já que o espetáculo como um todo, se aproxima de uma lógica de funcionamento daquelas palestras TED, disponíveis na rede.

Por outro lado, surge exatamente aí uma questão que merece muita atenção: o público. Não especificamente sobre o que o público quer. Mas aquilo que eu espero do público que vem nos ver. Ou melhor dizendo, sobre aquilo que eu imponho ao público que vem nos ver e de quais maneiras, inclusive inconscientes, as lógicas de poder e dominação também podem estar instauradas em uma prática cênica que se deseja distante de um teatro tradicional de quarta parede.

Tudo termina ficando ao longo do espetáculo, extremamente sacralizado, numa espécie de aposta incontestada na injustiça anteriormente vivida, na trajetória individual e no



afastamento profícuo da ideia de entretenimento, que talvez pudesse servir muito melhor à reflexão para o domínio disciplinar, cruel e mais amplo que julgou e julga de maneira torpe as ações de arte.

Para que eu não incorra no erro de fazer o mesmo, o espetáculo é indiscutivelmente necessário. Embora monótono. E talvez pense pouco em uma prática de sedução necessária para cativar, de maneira generosa, um público que existe fora e muito além da bolha da intelectualidade.



Claudio Paiva: nos limites da borda

Pedro Caetano Eboli¹

Claudio Paiva - O Colecionador de Linhas
Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro
De 11 de novembro de 2017 a 6 de julho de 2018

A obra de Claudio Paiva pôde ser admirada até o dia 6 de julho de 2018, em uma mostra retrospectiva exibida no Museu de Arte do Rio, com curadoria de Evandro Salles e Catherine Bompuis. O artista plástico é oriundo de uma geração especialmente profícua dos anos 1960, que inclui nomes como Cildo Meireles, Antônio Manuel e Artur Barrio. Os múltiplos meios, temáticas e grafismos que compõem esta mostra poderiam levar um espectador desavisado a pensar que se trata de uma exposição coletiva. Contudo, um olhar mais atento permite traçar alguns liames sutis entre suas obras, situando pontos nodais na trama complexa e emaranhada que compõem a potência de sua poética.

Ela é erigida justamente sobre uma imbricação fundamental em que desenho, palavra e espaço trocam propriedades. A natureza multiforme de sua obra se vê metaforizada no próprio modo como o artista pensa as linhas em seus desenhos e pinturas, sempre incapazes de conter uma matéria que teima em extravasar. Assim, mesmo quando Claudio Paiva delimita as bordas muito bem é para levar o espaço euclidiano ao limite de sua própria eclosão.

Vemos esta inteligência formal expressa em suas quinas, onde ecoam os “Cantos” de Cildo Meireles. Mas também nos ambientes absolutamente brancos e inócuos, determinados a partir de algumas poucas linhas retas, onde o artista encena aparições formais e situações abstratas, combinações de letras e equações. Talvez

¹Pedro Caetano Eboli é formado em Desenho Industrial - Projeto de Produto pela UFRJ, com mestrado em Design e Sociedade pela PUC-Rio, onde atualmente cursa o doutorado. Suas pesquisas examinam as relações entre arte, cidade, corpo e política.



ele trate dos espaços brancos da galeria, similares ao neutro da ciência, onde as contaminações dão lugar a uma pureza. Mas a pureza não passa de um mito, e ao romper estas barreiras e afirmar a mistura, o artista vilipendia as certezas que opõem, sumariamente, cheio e vazio, imagem e palavra, abstração e figuração, figura e fundo etc.

Suas primeiras pinturas assumem estes contornos indecisos em representações marcadamente políticas, onde pedaços de corpos certamente aludem à sanguinária ditadura militar que o Brasil atravessava. Embora estes pedaços de carne desfigurados fossem representados de modo a embaralhar as margens entre dentro e fora, masculino e feminino, os contornos são muito bem delineados, com cores fortes e chapadas que remetem aos grafismos icônicos de Wanda Pimentel, com influência Pop.

Já o preto profundo de sua série em guache, ganha dimensão matérica em figuras geométricas e formas orgânicas que zombam da distribuição formal de pesos e equilíbrios na pintura tradicional. Espremidas na moldura, quase sangram - aqui novamente o corpo - e transbordam. São como um rombo, um espaço gravitacional que absorve a luz e por vezes visibiliza nosso próprio reflexo no vidro do quadro. Aqui palavra e desenho partilham o espaço pictórico.

Entretanto, seu uso de texto é muito cauteloso, tanto nesta série quanto em outros trabalhos: ele não emerge de um esforço para produzir uma equivalência com a imagem. Trata-se do espaço de uma tensão irresoluta que alude à Arte Conceitual, que atinge máxima voltagem em suas instalações de bolso. Contudo, apesar de seus trabalhos serem atravessados por um devir conceitual, Claudio Paiva parece intimamente movido por um universo lúdico, em que a criação parece surgir por centelhas, em momentos de distração, através do riso. Esta dimensão pode ser notada especialmente em seus últimos desenhos, feitos com giz de cera sobre lixa, onde também se somam desenho e palavra.

A série visibiliza um grande esforço do artista: a produção de um léxico de formas, permutadas exaustivamente, em desenhos que lembram o Construtivismo de Rubem Valentim. Com este artista, Claudio Paiva compartilha uma certa



independência, uma autonomia que torna difícil limitá-lo no âmbito de uma tradição artística. A desenvoltura de Paiva em transitar por entre as diversas tendências artísticas na segunda metade do século XX - dos quais citamos o Pop, a Arte Conceitual e o Construtivismo - talvez tenha dificultado sua absorção pelos circuitos das galerias e pela própria história de arte.

Entretanto, olhar para o trabalho camaleônico de Claudio Paiva exige justamente um desprendimento destas categorizações estanques, que ele exaure desde seu âmago. É preciso que deixemos o exercício de transbordamento que o artista aplica às suas superfícies gráficas se imiscuir na inclinação historiográfica de delimitar as produções artísticas no âmbito de determinadas tendências temporalmente definidas. Sua produção permite que vislumbremos justamente uma superfície em que todos estes movimentos artísticos estão em contato, se atritando, tamanha a inflexão epistemológica detonada por sua poética.



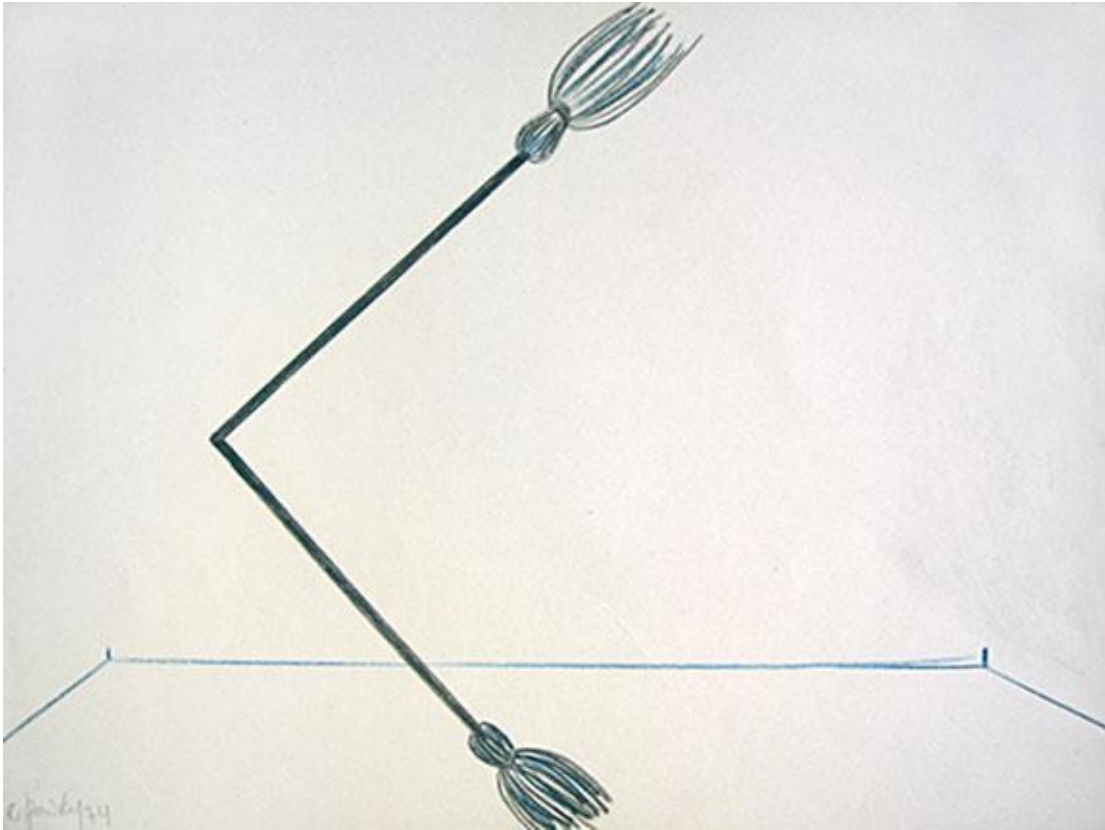
Claudio Paiva - Tempoacteca - Guache sobre papel
Dimensões: 69x102 cm
Fonte: Galeria Arthur Fidalgo
Autoria: s.d



Claudio Paiva - s.d. – s.d.
Dimensões: s.d.
Fonte: Divulgação Museu de Arte do Rio
Autoria: Thales Leite



Claudio Paiva - O Alimento de Alá (instalação de bolso) - Copos de vidro com água e pão
Dimensões: 50x50x60 cm
Fonte: Galeria Arthur Fidalgo
Autoria: s.d.



Claudio Paiva - Sem título - Lápis de cor sobre papel
Dimensões: 31x44 cm
Fonte: Galeria Arthur Fidalgo
Autoria: s.d