Cadernos da Casa
Museu Ema Klabin

v.6

o dito e o não dito

casa museu
Ema Klabin

Cadernos da Casa
Museu Ema Klabin
v. 6

organização
Paulo de Freitas Costa
Ana Cristina Moutela Costa

São Paulo 2024

casa museu
Ema Klabin

editorial

Paulo de Freitas Costa

O dito e o não dito

Tomando como ponto de partida a nova definição de museu, aprovada em 2022 na Conferência Geral do International Council of Museums (ICOM), em Praga, as atividades de 2023 da Casa Museu Ema Klabin foram dedicadas, de um lado, a uma atualização de nossa comunicação museal e, de outro, a uma avaliação do impacto que os meios de difusão de conhecimento e informação tiveram ao longo da história de uma forma mais ampla, trazendo como tema curatorial *O dito e o não dito*.

Sob essa ótica, nossa programação de cursos e palestras trouxe perspectivas inovadoras, registradas em seis ensaios deste volume, que abordam questões relevantes de arte, literatura e imagens históricas, com especial destaque para a participação das mulheres em nosso ambiente artístico e cultural, como Lucy Citti Ferreira, Pola Rezende e Felícia Leirner.

A exposição temporária *A palavra impressa, 1492-1671* apresentou 20 livros raros da Biblioteca Ema Klabin que traçam um diversificado panorama dos dois primeiros séculos de produção do livro impresso, ressaltando o impacto que essas obras tiveram na nossa forma de compreender o mundo e suas consequências – positivas ou negativas. Aqui, apresentamos ensaios dedicados a questões estéticas, gráficas e históricas trazidas pela exposição, complementando o seu catálogo.

A seção *Rizomas* traz cinco textos relacionados a nossa programação de espetáculos e outras ações culturais, com temas que vão da literatura de mulheres negras no Brasil ao advento das notações musicais, passando pela importância das comunidades jongueiras, pelo resgate da memória das polacas e pela relação entre arte e meio ambiente. Junto aos ensaios, publicamos também três poemas de Esmeralda Ribeiro, em homenagem aos 45 anos dos *Cadernos Negros*.

O delicado relato pessoal de Marisa Midori sobre sua experiência ao conhecer e manusear os livros raros de Ema Klabin encerra esta edição dos *Cadernos*, demonstrando o poder que esses volumes têm de despertar nossas paixões e memórias.

Boa leitura!

sumário

Editorial
Paulo de Freitas Costa

Dossiê O dito e o não dito

Imagens da Mulher no Ocidente Moderno: um percurso
Isabelle Anchieta

José de Alencar, Gonçalves Dias, Ferdinand Denis, Mário de Andrade: O Dito da literatura
Ana Beatriz Demarchi Barel

O retrato de Lucy Citti e a defesa de uma personalidade moderna
Bruno de Jesus Hartman

Migração do Leste Europeu e a arte moderna em São Paulo: as contribuições das mulheres
Marina Mazze Cerchiaro

As alegorias da América ou como ter um tatu para chamar de seu
Flavia Galli Tatsch

Viagem e imagem: reflexão sobre as narrativas visuais instantâneas
Davi Luis Galindo dos Santos

A palavra impressa, 1492 - 1671: livros raros da Biblioteca Ema Klabin

O livro impresso e a cisão entre texto, imagem e materialidade: um breve panorama
Gustavo Piqueira

O livro como objeto gráfico
Claudio Rocha

Desde quando há imagens de moda? A impressão e as "*estampes de modes*"
Lorenzo Merlino

Rizomas

Colher os frutos, continuar plantando: literatura de mulheres negras no Brasil
Maria Clara Martins Cavalcanti

Escrevivências sobre intergeracionalidade, tradição e a continuidade das comunidades jongueiras
Alessandra Ribeiro Martins

As polacas: uma temática atual
Beatriz Kushnir

Scriptorium: o advento das notações musicais
Pedro Augusto Diniz

Histórias da Terra Vermelha e outras estórias: notações de Daniel Caballero no *Cerrado Infinito*
Daniela Canguçu
Daniel Caballero

Biblioteca

O recado dos livros: brevíssimo ensaio sobre o pequeno formato
Marisa Midori Deaecto

Imagens da Mulher no Ocidente Moderno: *um percurso*

Isabelle Anchieta

Resumo

Pinturas, esculturas, panfletos noticiosos e filmes foram a matéria-prima para remontar e compreender as relações sociais ao longo do tempo. Na pesquisa de que trato aqui, elegi as imagens da mulher por trazerem ambíguas personagens que atraem os mais contraditórios sentimentos sociais. Mulheres que nem sempre foram vítimas de suas representações. Conformadas em temíveis e atrativas imagens, elas também souberam fazer uso e tirar proveito do fascínio que provocaram, invertendo os jogos de poder. Para entender esse processo, realizo uma sociogênese dos estereótipos femininos no Ocidente Moderno. Bruxas, tupinambás canibais, Maria, Marias negras na América, Maria Madalena, cortesãs e *stars* hollywoodianas: minha proposta é seriá-las, aproximá-las, contrapô-las. Pois, se de fato as imagens de que trato são amplamente conhecidas, falta pensá-las em conjunto na longa série que as relaciona e tensiona dentro do processo social em que são formadas – e que elas, em grande medida, conformam. As imagens, como armas simbólicas privilegiadas dessa dinâmica, acionam uma espiral de disputas por reconhecimento que conduz a uma crescente individualização e humanização de si mesmas. Visualidades que testemunham e instauram novas formas de organização e integração social, o que denomino de "individumanização".

Palavras-chave

história social da imagem

imagens da mulher

Ocidente

individumanização

Isabelle Anchieta é uma socióloga que compartilha seus conhecimentos para compreender as difíceis (e ambíguas) relações humanas. É doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Comunicação Social e jornalista. Recebeu prêmio como socióloga brasileira pela Associação Internacional de Sociologia (ISA), com apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), além dos prêmios *Rumos Itaú Cultural* e *Abeu 2020*, este na categoria Ciências Sociais pela trilogia *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno*.

Remontar a gênese moderna da ampliação do reconhecimento da individualidade humana: essa era a pretensão da trilogia *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno*. Utilizei como meio de acesso a análise das imagens visuais, tidas como armas simbólicas privilegiadas durante os imprevisíveis jogos por reconhecimento social. Dentre as imagens humanas, elegi a imagem da mulher como estudo de caso por ser uma representação emblemática dos processos crescentes de individualização e humanização. Ela é a primeira a entrar na modernidade, antes mesmo que a dos homens. Foi o lugar social ambíguo e simultaneamente "modernizante" dessa imagem o que me instigou a compreendê-la.

Me concentrei mais pontualmente em imagens que se universalizaram no Ocidente via estereótipos, como a da bruxa, da índia tupinambá canibal, de Maria, de Maria Madalena e das *stars* hollywoodianas. Entre elas, foquei nas que receberam o maior número de citações e cópias, o que indica o seu eco social. Essas imagens elucidam o processo de individualização da imagem e a transição de estereotipias ora estigmatizadoras, ora idealizadoras da mulher que dão lugar, ao longo dos séculos XIX e XX, às mulheres "encarnadas" – com rostos individualizados – e, agora, no século XXI, aos retratos de milhares de mulheres possíveis nas redes sociais que gradualmente se apropriam de sua autoimagem – descentralizando e desestabilizando as estereotipias. Isso não significa que seja a autorrepresentação o marco de uma tomada tardia de poder das mulheres sobre as suas imagens, como pressupõem algumas pesquisas da imagem da mulher[1].

1 Por exemplo, a historiadora francesa Anne Higonnet (1991, p. 421) defende que, "com exceção de algumas privilegiadas, poucas mulheres tinham praticado o autorretrato. Agora as mulheres tinham começado não só a produzir imagens de si próprias, como [também] a questionar as imagens que delas tinham sido feitas". Como se a autorrepresentação significasse, enfim, uma tomada de poder da mulher e a origem de sua reflexividade. Contrariamente a essa perspectiva, demonstro que as mulheres participaram ativamente do jogo social de construção de suas imagens ao longo da história.

Essas imagens elucidam o processo de individualização da imagem e a transição de estereotipias ora estigmatizadoras, ora idealizadoras da mulher que dão lugar, ao longo dos séculos XIX e XX, às mulheres "encarnadas" – com rostos individualizados – e, agora, no século XXI, aos retratos de milhares de mulheres possíveis nas redes sociais que gradualmente se apropriam de sua autoimagem – descentralizando e desestabilizando as estereotipias.

Se (algumas) artistas puderam se autorrepresentar e produzir imagens apenas a partir do século XVII, isso não indica que antes as mulheres já não usassem as imagens a seu favor. Na pesquisa de que trato aqui demonstro que as supostas bruxas adquirem poder em suas comunidades através da composição de sua suposta sobre/sub-humanidade, desafiando a ordem vigente ao subverter os papéis tidos como femininos. Nas imagens, as tupinambás do século XVI, por exemplo, não só se deleitam com seus prisioneiros, como também os comem ao final, atormentando o imaginário europeu. E mesmo quando as mulheres pobres parecem ser empurradas para a marginalidade pela imagem de Maria, retomam o seu poder através da prostituição.

2 “Muitos associam individualização com individuação (formação da personalidade, emancipação). Isto pode ser correto. Mas talvez também o seu contrário seja” (Beck, 2010, p. 191).

3 Beck, 2010, p. 194.

As cortesãs são as primeiras a ter um retrato público realizado por grandes pintores da época, representação restrita até então aos papas, nobres e grandes poetas. Também são as primeiras a experimentar a ascensão social, mobilidade à qual nem sequer os homens tinham acesso. E se, mais tarde, no século XVI, o objetivo era encarcerá-las no convento, atraindo-as por meio da imagem da possessa Maria Madalena, mais uma vez as mulheres usam as indisciplinas próprias da imagem a seu favor. Seguindo a imagem de Madalena, as freiras simulam possessões demoníacas, mandando padres e desafetos para a fogueira.

No século XX, sua insubordinação se legitima e se associa às imagens das *stars* hollywoodianas. Elas dirigem, fumam e abordam os homens que querem. Para uma *star*, nada é sagrado, a não ser o seu desejo individual. Um processo que continua em curso e ganha propulsão por meio da mudança do estatuto e da imagem da mulher nas sociedades modernas e mesmo da necessidade de sua inserção no mercado de trabalho como força produtiva. Elas passam, assim, a ter o direito de eleger o projeto biográfico como valor supremo, o que não significa imediatamente que tenham se emancipado[2] ou se autonomizado – na medida em que a “individualização revela-se como a forma mais avançada de socialização dependente do mercado, do direito e da educação”[3].

Albrecht Dürer. *Die Hex*, 1500. Gravura a buril. Institut für Kunstgeschichte, Viena, Áustria. Disponível na Wikimedia Commons.

Artemisia Gentileschi. *Maria Maddalena*. Museo Soumaya, Cidade do México, México. Disponível na Wikimedia Commons.

4 Representações coletivas que escapam ao controle dos indivíduos isoladamente, adquirindo uma existência própria. O fato social, segundo o sociólogo, seria composto de três características distintivas: a generalidade, a exterioridade e a coercitividade. Nesse sentido, a sociedade para o autor é um fato *sui generis*, de modo que ele afirma que "hoje em dia admite-se de boa vontade que os fatos da vida individual e coletiva são heterogêneos. Já não há sociólogo que negue a especificidade da Sociologia" (Durkheim, 2019, p. 78).

5 Por exemplo, na visão de Michelle Perrot e do também historiador Georges Duby, que organizam a coleção *História da Mulher* (1990), a imagem da mulher é a história do olhar do homem sobre as mulheres. Eles chegam a dizer, na introdução da coleção, que "o que se vê aqui não é tanto a realidade das relações entre os sexos, mas a perspectiva do olhar masculino que preside a representação". No livro que publicam posteriormente dedicado apenas ao tema (*Imagens da Mulher*, 1992) continuam reafirmando que "as mulheres não se representavam a si próprias, eram representadas", tirando dessa constatação implicações deterministas ao afirmar que, "de maneira geral, as mulheres ficaram reduzidas a uma posição marginal". Perrot começa a usar desde então a ideia de silenciamento para pensar a história das mulheres, publicando mais tarde o livro *Mulheres, ou Silêncios da História* (2005). Contrariamente a essas perspectivas que compartilham a premissa da vitimização, demonstro que as mulheres participaram ativamente da construção de suas imagens ao longo da história.

A referida pesquisa não partiu, portanto, da premissa de que as mulheres foram a parte fraca ou oprimida das relações sociais entre homens e mulheres. Mais do que uma simples identificação de quem são os vilões/as vilãs e as vítimas, estive atenta às contradições, ao que escapa do controle e das intenções dos atores e às ambiguidades próprias da representação da imagem da mulher – uma alteridade que simultaneamente provoca atração e medo – o que denomino de "marginal atrativa".

Difícil dizer, ao fim, quem controla quem, mesmo porque as imagens, animadas pelas relações sociais, escapam muitas vezes das mãos de todos, adquirindo relativa autonomia. As imagens são um "fato social", nos termos de Durkheim[4]. Nesse sentido, seria um equívoco pensar que existe uma arte de homens ou uma arte de mulheres e que uma pode controlar a outra por meio do domínio dos meios de representação[5]. As imagens são resultado de uma longa e complexa espiral de interações que envolvem intenções e sentimentos diversos. Não se pode esquecer de que os homens não só representavam a "mulher ideal", mas também davam forma ao medo e à atração pelas insubordinações sociais protagonizadas por algumas mulheres, como as supostas bruxas, as cortesãs e, mais tarde, as *stars*. As imagens, então, testemunham e produzem as contradições dessas redes entrelaçadas de contato.

Observo nessa remontagem histórica que a imagem da mulher transita “de uma personagem a uma pessoa”[6], mas me pergunto: será que presenciamos a ruptura com os estereótipos ou apenas a criação de um novo tipo de estereotipia? Tiramos ou apenas trocamos a máscara? Para pensar sobre a questão, gosto da reflexão de Hanna Arendt que diz que só podemos escapar da aparência para a aparência[7].

Para testar a validade dessas indagações e saber o real alcance dessa humanização, realizo uma sociogênese[8] da imagem ou, se preferirem, uma história social da imagem. Na tentativa de elucidar como se deu a gestação de formas estáveis amplamente reconhecíveis da mulher (ou de estereótipos) e sua mudança durante a modernidade, especialmente em direção ao retrato, me questiono: por que, a despeito de tantas diferenças entre contextos e indivíduos, as imagens da mulher tendem a uma feição comum no Ocidente? Por que essa feição sofre alterações de tempos em tempos? Como vincular essas mudanças na imagem da mulher às disputas sociais por reconhecimento?

Para responder a essas preguntas, é importante seriá-las. Aproximá-las. Contrapô-las. Pois, se de fato as imagens de que trato são amplamente conhecidas, falta pensá-las em conjunto na longa série que as relaciona e tensiona dentro do processo social em que são formadas e que elas, em grande medida, conformam. Esse “corpo a corpo” entre as imagens traz surpreendentes elucidações sociológicas, na medida em que a remontagem envolve não só uma relação entre elas, mas também coloca no entremeio outros fatores: os atores, grupos sociais e seus interesses, os processos históricos, as tecnologias de comunicação e as estruturas de sentimentos. Por essa razão, tais encaixes, desencaixes e mesmo contaminações e fusões são mais delicados do que um mero jogo de montar imagens em um grande quebra-cabeças. É preciso ter sensibilidade histórica, social e humana para ver as imagens e pensá-las como parte de um movediço arranjo social, pois são as interações, os sentimentos sociais e as disputas por visibilidade que de fato ligam, acionam e sustentam (ou não) as imagens e mesmo lhes conferem autonomia.

A imagem não é um meio de informação ou de representação de uma realidade social que a precede – como um duplo ou reflexo. Nessa direção, “nem a psicologia do indivíduo criador nem a determinação de uma relação simples entre o artista e a sociedade permitem resolver as dificuldades”[9]. As imagens são elementos que participam ativamente do jogo social, na medida em que não só “testemunham cenas e ambientes, mas, da mesma forma, idealizam valores, costumes e concepções de mundo e sociabilidade”[10].

É preciso ter sensibilidade histórica, social e humana para ver as imagens e pensá-las como parte de um movediço arranjo social, pois são as interações, os sentimentos sociais e as disputas por visibilidade que de fato ligam, acionam e sustentam (ou não) as imagens e mesmo lhes conferem autonomia.

6 Mauss, 2003, p. 397.

7 Arendt, 2010, p. 42.

8 Nas palavras do sociólogo alemão Norbert Elias (2011, p. 221): “Algo vai decorrendo que, ao revelar-se, se verifica não ter sido planejado nem requerido por nenhum indivíduo. No entanto, apareceu devido às intenções de muitos indivíduos. E isto, na verdade, representa todo o segredo da interpenetração social da sua obrigatoriedade e regularidade, da sua estrutura, da sua natureza processual e de seu desenvolvimento, isto é, o segredo da *sociogênese* e das dinâmicas sociais”.

9 Francastel, 1965, p. 92.

10 Schwarcz; Kossoy, 2012, p. 11.

Mais do que nos levar à compreensão sobre homem-natureza, a imagem abre a possibilidade de desvelar a relação homem-sociedade, sendo antes o "testemunho da civilização". Por isso, a imagem não é nem expressiva nem representativa, mas uma força ativa e social que deve ser estudada em si mesma, visto que é "com o objeto figurativo, e não com o real, que se trava o diálogo, e [que] esse objeto é o produto não de um em-si, mas de uma experiência móvel e necessariamente coletiva"[11].

A imagem é, nessa perspectiva, um "fato social" que escapa a intenções particulares e mesmo ao controle do criador, o que torna a ideia de imagens feitas por homens e por mulheres um recorte impreciso. A imagem é desenhada *no* arranjo societário, integrando-o, o que indica que as imagens participam dessa estrutura da qual são parte integrante, modificando-a e sofrendo sua influência, de modo a testemunhar as mudanças dentro mesmo do processo social.

É nesse sentido que me proponho a fazer uma sociogênese da imagem, a qual não significa uma remontagem contínua e teleológica. Mais do que uma linha, formam-se bordados sociais, entrelaçamentos feitos de mútuas contaminações, continuidades, assimilações, hibridações e (por que não?) parciais rupturas entre essas imagens e linguagens. Uma visão não evolutiva, mas sim processual. Um método que se faz ainda mais necessário quando se fala em visualidades indisciplinares, "estendendo-se na vida cotidiana em quase todas as populações do mundo, compenetrando os corpos mentais e junto cruzando gêneros, estilos, linguagens, produtos, identidades bem além das distinções disciplinares ou das dicotomias funcionais"[12].

Nessa direção, adoto como pressuposto que toda imagem é uma *polimagem*[13], e isso significa afirmar que uma imagem dialoga com outras em ordem e grandeza indefinidas, na medida em que qualquer imagem, por mais originalidade que se arrogue, contém sempre a "citação" de outras imagens. As imagens "falam entre si e concebem argumentos que lhe são próprios"[14], já que a imagem está repleta de ecos e lembranças de outras imagens "às quais está vinculada no interior de uma esfera comum"[15].

Uma imagem nunca é o ponto zero[16]. A ela precedem outras intenções, outros atores, outros cenários.
E, quanto mais imagens se acumulam ao longo do processo social, mais complexas e multifacetadas se tornam as possibilidades de sua conformação. Assim, se, por um lado, é um equívoco falar em imagens melhores ou piores da mulher com o passar do tempo, não o é, por outro, afirmar a maior e menor complexidade dos arranjos que se configuram (ou não) por meio desse estoque[17] social de imagens – acúmulo em grande medida responsável pela atual descentralização dos estereótipos por meio de mixagens inusitadas que apontam para uma customização crescente das identidades a partir de imagens do passado atualizadas e combinadas em um novo presente. Por isso, "quando uma nova forma aparece, ela não anula a validade das antigas. Cada um de nós é múltiplo"[18].

11 Francastel, 1965, p. 117.

12 Francastel, 1965, p. 15.

13 Esse neologismo aqui proposto toma a etimologia com o prefixo *poli*, que provém do grego *polús*, *pollê*, *ú*, *numeroso*, designando um número indefinido e elevado, bem como a composição de uma variedade.

14 Schwarcz; Kossoy, 2012, p. 12.

15 Bakhtin, 2000a, p. 317.

16 Nas palavras do historiador de arte Ernst Gombrich (2007 [1977], p. 25): "A arte não é produzida num espaço vazio, de que nenhum artista é independente de predecessores e modelos, de que ele, tanto quanto o cientista ou o filósofo, é parte de uma tradição específica e trabalha numa área estruturada de problemas". No mesmo sentido, Merleau-Ponty (1983, p. 111) afirma que as imagens "dependem daquelas que as precedem, e sua sucessão cria uma realidade nova, que não é a simples soma dos elementos empregados". A imagem "não se situa entre o visto e o visual, mas entre o visual e um outro visual" (p. 111). Conforme as palavras de André Rouillé (2009, p. 158), "entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes".

17 Para o canadense McLuhan (1964, p. 79), "esta capacidade de armazenar é também um meio de transformar a experiência". "Na medida em que acumulamos experiências nossas e dos outros – conhecidas pelos meios de comunicação –, nos tornamos mais aptos a agir porque ampliamos as nossas experiências. Nesse sentido, os meios como extensões do homem servem para fornecer uma consciência e uma visão transformadora" (p. 80).

18 Francastel, 1965, p. 13.

19 Arruda, 1999, p. 214.

Nesse sentido, voltar os olhos para a história da imagem da mulher não é limitar a mirada, mas sim abrir horizontes de compreensão. Nas belas palavras da socióloga Maria Arminda Arruda do Nascimento: “perceber a intromissão do passado em novas propostas não será um modo de captar direções futuras? Por isso, as análises centradas nas grandes durações não se constituem sempre em estudos menos profundos ou de menor significado histórico”[19].

Quanto às imagens presentes no referido trabalho, gostaria de enfatizar que quase todas foram vistas e analisadas pessoalmente, o que demandou cinco viagens à Europa com duração média de seis meses, em um total de oito anos de pesquisa. Apesar de conhecer as reproduções dessas imagens através de livros e pela internet, foi de especial valor ter contato com o seu suporte original para entender seu sentido social. Para isso, visitei conventos, museus e bibliotecas na Itália, na França, na Espanha, na Inglaterra, na Suíça, na Alemanha, na Turquia (Istambul) e nos Estados Unidos.

O meu desejo de ver as imagens originais intrigou, inclusive, alguns bibliotecários dos lugares onde se encontravam as obras raras – o que aconteceu, por exemplo, nas bibliotecas da Alemanha e da Suíça. Os responsáveis queriam desestimular minha viagem justificando ser o deslocamento desnecessário, já que as obras estavam digitalizadas em seus *sites*. Todavia, não abdiquei da oportunidade de conhecer o material,

Carmem Miranda. Fotograma, 1940.
Disponível na Wikimedia Commons.

insistência que os sensibilizou, facilitando, desde então, meu acesso. Deixaram-me, inclusive, fotografar a visita. Queria ver o tamanho das imagens, onde estavam posicionadas nos livros e panfletos, suas cores e texturas, fatores importantes para entender como a forma poderia condicionar a sua função social[20].

Por mais que concorde com a premissa do antropólogo Franz Boas de que "o olho que vê é o órgão da tradição"[21], me dei conta de que percebi coisas "novas" no contato direto com as imagens. Novidades que emergiram, sobretudo, nas correlações entre as imagens e a pesquisa documental. Em todas as análises há conexões inéditas. Demonstro, por exemplo, a mútua contaminação entre as imagens das bruxas e das índias tupinambás canibais. No volume dedicado a Maria e Maria Madalena revelo os efeitos imprevistos gerados pela imagem da Virgem Maria ao empurrar as mulheres pobres para a prostituição. Algumas delas são as primeiras pessoas que não pertenciam a um estrato social elevado a terem um retrato público realizado por grandes artistas da época, ascendendo simbólica e economicamente. Por isso, digo que são as primeiras a entrar na modernidade, antes mesmo de sua chegada. Também conecto as possessas dos conventos à imitação da imagem de Maria Madalena, as quais passam de endiabradas a santas, e, por fim, demonstro como se dá a formação do estereótipo personalizado e transgressivo das *stars* de Hollywood.

20 Dado o conselho do historiador de arte Ernest Gombrich (2012, p. 7) de que "nunca deve ser deixada de fora a função que se espera que uma imagem cumpra".

21 Boas, 1986.

A relação da imagem com o espaço também foi importante para a minha imaginação histórica e sociológica[22]. Ir à cidade e perceber o entorno foi necessário para que pudesse reconstituir o cenário das relações sociais e, assim, compreendê-las com mais intensidade. Dentre as impressões e informações coletadas diretamente, elegi aquelas que fossem importantes na compreensão das imagens. Por exemplo, indo em direção à cidade de Colmar, na França, destaquei a permanência do plantio de trigo, quando analisava o políptico da *Crucificação de Cristo*, em 1515, do artista Matthias Grunewald. Isso porque a pele da imagem de seu Cristo cita os efeitos do fungo do trigo que afligiram os moradores da região e impactaram a encomenda do artista para o Mosteiro Antonino, que funcionava como uma espécie de hospital para curar a respectiva doença de pele. A experiência visual, portanto, auxiliou a entender a original dramaticidade de seu Cristo.

Também explorei na narrativa minhas próprias emoções e experiências no contato direto com essas imagens. Me deixei ser tomada por uma "suspensão involuntária da incredulidade", me entregando aos efeitos motivados por cada imagem. Na Igreja Santa Maria della Vittoria, em Roma, diante da imagem do *Êxtase de Santa Teresa*, realizada por Gian Lorenzo Benini, consegui imaginar a emoção de um fiel tomado pelos efeitos cênicos e sonoros da imagem, ou mesmo sentir a emoção da cortesã Veronica Franco ao ver o seu retrato realizado por Tintoretto. Foi quando entendi a afirmação de Francastel de que "todos nós ainda somos, por algumas características, primitivos, homens

22 "A imaginação sociológica nos permite compreender a história e a biografia e as relações entre ambas dentro de uma sociedade" (Mills, 1969, p. 12).

23 Francastel, 1965, p. 13.

24 Ginzburg, 2007, pp. 200/204/211.

da Idade Média e da Renascença, e, por outras, alguns dentre nós são homens do futuro”[23]. Há uma rede comum que nos conecta e nos habilita a compreender as emoções sociais e humanas. Esse sequestro emocional, ao contrário de me afastar da análise crítica, me auxiliou a compreender os efeitos sociais e sensíveis suscitados pelas imagens, passando de uma perspectiva a outra.

O contato direto com as imagens me fez por vezes mudar a rota de algumas análises que já haviam sido iniciadas tomando como referência suas reproduções. Algumas foram parcial ou mesmo completamente alteradas. O mesmo se passou com as pinturas dos museus e igrejas. A olho nu também me dei conta de detalhes que não pude perceber nas reproduções. Elementos diminutos e significativos que, por vezes, alteraram globalmente a interpretação sociológica dos quadros.

Em se tratando do método de pesquisa que utilizei, vale enfatizar que foi forjado simultaneamente com a noção proposta de *polimagem,* o que implica, na prática, a análise de séries de imagens. O método apreende a singularidade do fenômeno sem recair na ideia de arquétipos universais ou em particularidades de baixa validade explicativa. Considera que, se as unidades não representam isoladamente o universal cultural, este emerge das séries que incluem essas unidades, descortinando as “conexões transculturais”[24]. As séries retiram a imagem do seu artificial isolamento, reconstituindo movimentos e interações que são mais próximos

Giotto di Bondone. *Maestà di Ognissanti*, 1300-1305. Galeria degli Uffizi, Florença, Itália. Disponível na Wikimedia Commons.

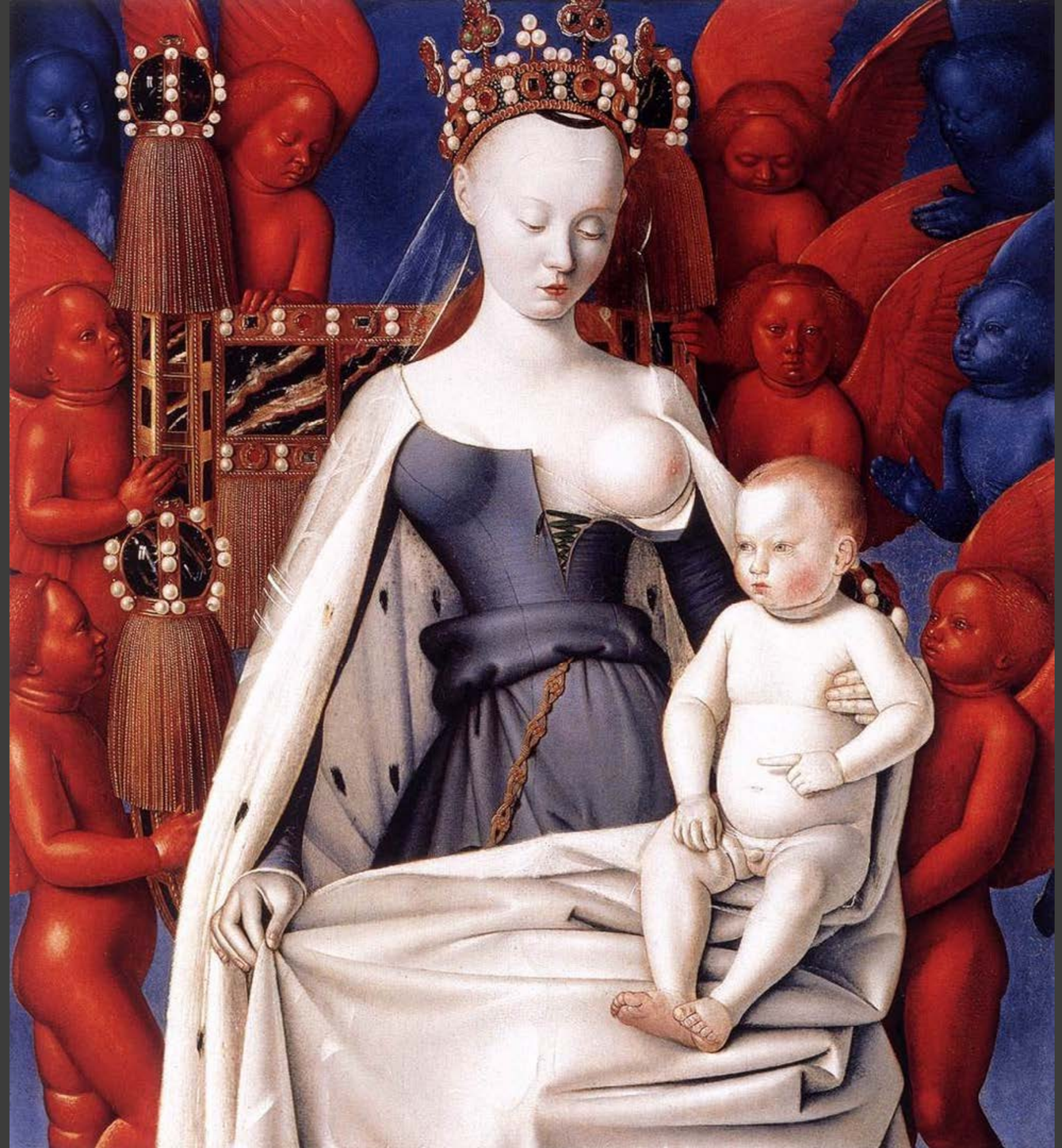
e adequados para uma compreensão das práticas sociais, uma vez que definitivamente nem os objetos, nem a natureza, nem os homens existem isoladamente. Assim, o sentido de existência de cada um é imprescindivelmente ancorado em diversas relações sobredeterminadas e mediado por elas.

Não sem razão o estudo das sequências históricas e visuais tornou-se o método preferido de muitos pesquisadores[25]. Vale pontuar que observo também os diálogos e as hibridações entre imagens em diferentes suportes técnicos: a pintura, a escultura, a xilogravura e, mais tarde, a fotografia e o vídeo. Seria um fator limitador isolá-las, sob o risco de perder reveladoras relações entre imagens em meios distintos.

Como bem nos alerta o antropólogo alemão Hans Belting em *Antropologia da Imagem*: "Na atualidade, numerosas teorias dos meios dão às imagens um papel secundário", tornando-as um subproduto das reflexões, e não a questão em si. Elas não são tomadas em primeiro plano como uma mediação que pode, inclusive, criar relações sociais – as *performances* entre homens e mulheres, os sexos. Em geral, essas teorias, "com miopia, se dedicam a um só meio técnico, como a fotografia ou o cinema", de modo que "uma teoria geral da imagem está ainda pendente"[26].

25 Como Aby Warburg, Francastel, Georges Duby, Michelle Perrot, Ernst Gombrich, Margaret Mead, Erving Panofsky, Baxandall, Starobinsky, para citar alguns. Nas palavras do historiador de arte Aby Warburg (2013, p. 126), as séries possibilitam pensar "as continuidades, rupturas e sobrevivências entre as imagens [...]. Por exemplo, quando a Salomé dançante da Bíblia aparece como uma mênade grega ou como quando uma serva que carrega um cesto de frutas – assim como foi imitada de modo plenamente consciente por Ghirlandaio – ocorre no estilo de uma Vitória de um arco do triunfo romano". Não sem propósito o historiador denomina a imagem de "órgão da memória social", dada a sua capacidade de armazenamento imaginário. Na introdução da obra *História da Mulher*, o historiador Georges Duby e a historiadora Michelle Perrot afirmam que "só uma análise serial permite compreender algo da sua organização sexuada" (Duby; Perrot, 1990, p. 8). Criticando a ideia de que as séries revelariam cópias e imitações, o historiador de arte Baxandall explicita que o mais interessante é pensar os "jogos de posição, e [que], cada vez que um artista sofre uma influência, reescreve um pouco a história de sua arte" (Baxandall, 2006, p. 103).

26 Belting, 2007, p. 18.



Jean Fouquet. *La Madone entourée de séraphins et chérubins*, 1452. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antuérpia, Bélgica. Disponível na Wikimedia Commons.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. Tradução de Cezar Bartholomeu. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 19, pp. 139-140, 2009. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50819/27565. Acesso em: 12 abr. 2024.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ARENDT, Hanna. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro*. São Paulo: EDSC, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2000a.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000b.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. São Paulo: 34, 2010.

BELTING, Hans. *Antropologia de la imagem*. Buenos Aires: Katz, 2007.

BOAS, Franz. *Anthropology and modern life*. New York, Dove, 1986.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CANEVACCI, Massimo. *Comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres*. Porto: Afrontamento, 1990.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Imagens da mulher*. Porto: Afrontamentos, 1992.

DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. v. 2.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ELIAS, Norbert. *Introdução **à** sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2011.

FABBRINI, Ricardo. *A arte depois da Vanguarda*. São Paulo: Unicamp, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1965.

FRANCASTEL, Pierre. *Sociologia da arte II*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967a.

FRANCASTEL, Pierre. *Sociologia da arte III*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967b.

FRANCASTEL, Pierre. *La figura y el lugar: el orden visual del Quattrocento*. Venezuela: Monte Avila, 1969.

GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. *In*: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 41-94.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. *História noturna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. São Paulo: Zahar, 1975.

GOFFMAN, Erving. *Gender advertisements*. New York: Harper Torchbooks, 1976.

GOMBRICH, Ernest. Gesto ritualizado y expressión en el arte. *In*: GOMBRICH, Ernst Hans. *La image y el ojo*. Madrid: Alianza, 1991 [1982]. pp. 61-74.

GOMBRICH, Ernest. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1977].

GOMBRICH, Ernest. *História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008 [1950].

GOMBRICH, Ernst. *Os usos da Imagem*. Porto Alegre: Boolman, 2012.

HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens e representações. *In*: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres*. Porto: Afrontamento, 1991. pp. 403-427.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento*. São Paulo: Editora 34, 2003.

HONNETH, Axel. *Reconocimiento y menosprecio: sobre la fundamentación normativa de una teoría social*. Madrid: Katz, 2010.

LEITE, Roberto Teixeira. Viajantes do Imaginário: a América vista da Europa séc. XV-XVII. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, pp. 32-45, 1996. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25905. Acesso em: 12 abr. 2024.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MAUSS, Marcel. *Ensaios de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. *In*: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura, v. 5). pp. 103-117.

MILL, Stuart. *A Sujeição das Mulheres*. São Paulo: Escala, 2006.

MILLS, Charles Wright. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

PERROT, Michelle. *Mulheres, ou Silêncios da História*. Bauru: Edusc, 2005.

PRADO JUNIOR, Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discurso sobre a origem da desigualdade (1754)*. Tradução de Maria Lacerda de Moura. [*S. l.*]: Ridendo Castigat Mores, 2001. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/desigualdade.pdf. Acesso em: 12 abr. 2024.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Do contrato social*. São Paulo: Coleção Folha de São Paulo, 2010.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Cativos da Arte, Artífices da Liberdade: a participação de escravos especializados no Barroco Mineiro. *In*: PAIVA, Eduardo França; IVO, Isnara Pereira (org.). *Escravidão, Mestiçagem e Histórias comparadas*. São Paulo: Anablume, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lendo Imagens*. Disciplina de pós-graduação de Antropologia. São Paulo: USP, 2011.

SCHWARCZ, Lília; KOSSOY, Boris. *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da Nação 1833-2003*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *A vida em comum*. São Paulo: Travessia, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva*. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

José de Alencar, Gonçalves Dias, Ferdinand Denis, Mário de Andrade: O Dito da literatura

Ana Beatriz Demarchi Barel

Resumo
A representação dos povos originários na literatura brasileira é um tema de grande importância para a cultura do país, pois integra a identidade nacional e literária do Brasil. Neste artigo, trago a discussão sobre a temática, refletindo sobre a leitura que fazem autores como José de Alencar, os cronistas portugueses Pero Vaz de Caminha e Pero de Gândavo e o viajante francês Ferdinand Denis sobre os caminhos que tomaram as relações entre indígenas e europeus na literatura e na sociedade brasileiras.

Palavras-chave

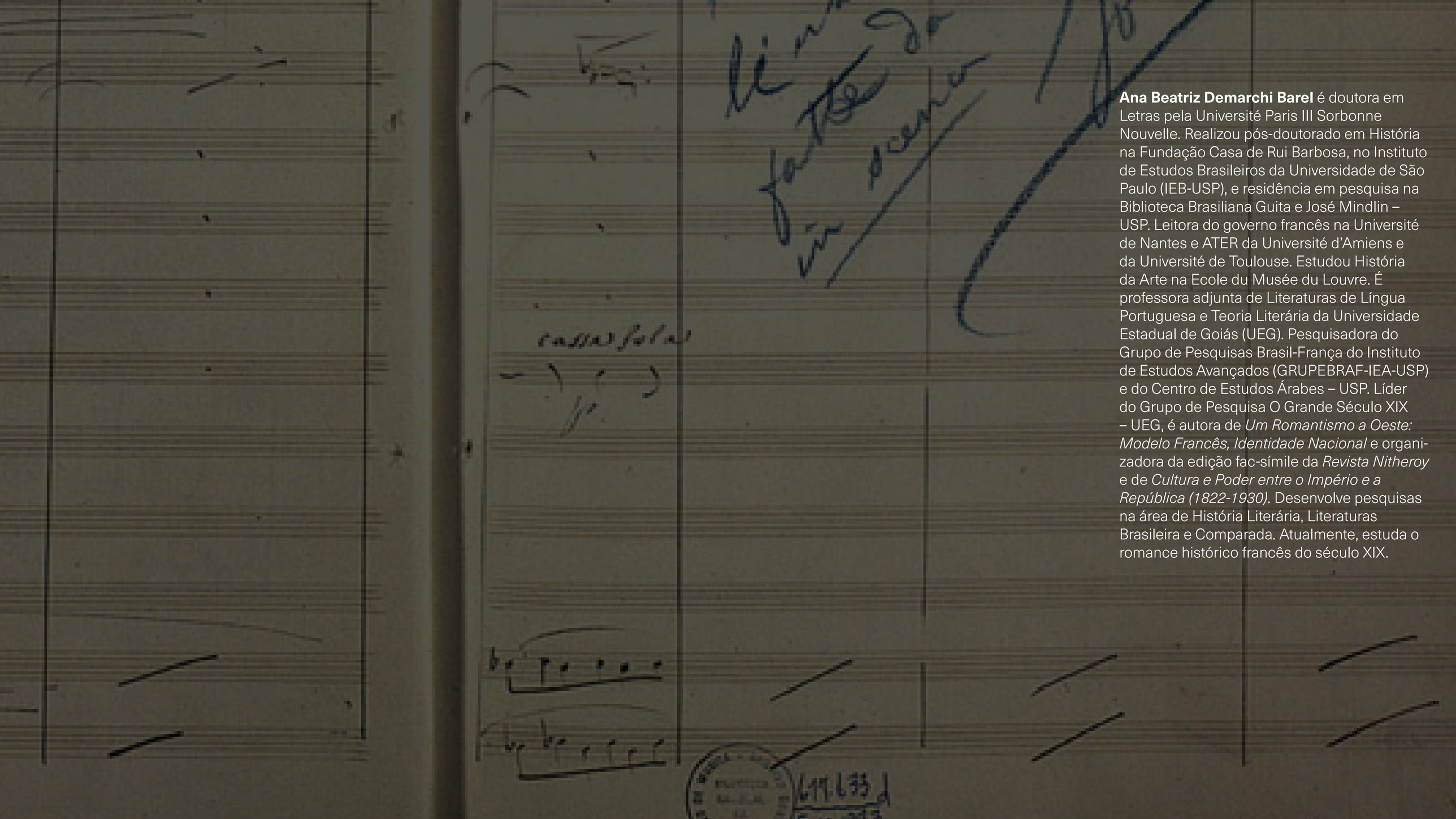
romantismo

indianismo

José de Alencar

Ferdinand Denis

colonização



Ana Beatriz Demarchi Barel é doutora em Letras pela Université Paris III Sorbonne Nouvelle. Realizou pós-doutorado em História na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), e residência em pesquisa na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP. Leitora do governo francês na Université de Nantes e ATER da Université d'Amiens e da Université de Toulouse. Estudou História da Arte na Ecole du Musée du Louvre. É professora adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria Literária da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Pesquisadora do Grupo de Pesquisas Brasil-França do Instituto de Estudos Avançados (GRUPEBRAF-IEA-USP) e do Centro de Estudos Árabes – USP. Líder do Grupo de Pesquisa O Grande Século XIX – UEG, é autora de *Um Romantismo a Oeste: Modelo Francês, Identidade Nacional* e organizadora da edição fac-símile da *Revista Nitheroy* e de *Cultura e Poder entre o Império e a República (1822-1930)*. Desenvolve pesquisas na área de História Literária, Literaturas Brasileira e Comparada. Atualmente, estuda o romance histórico francês do século XIX.

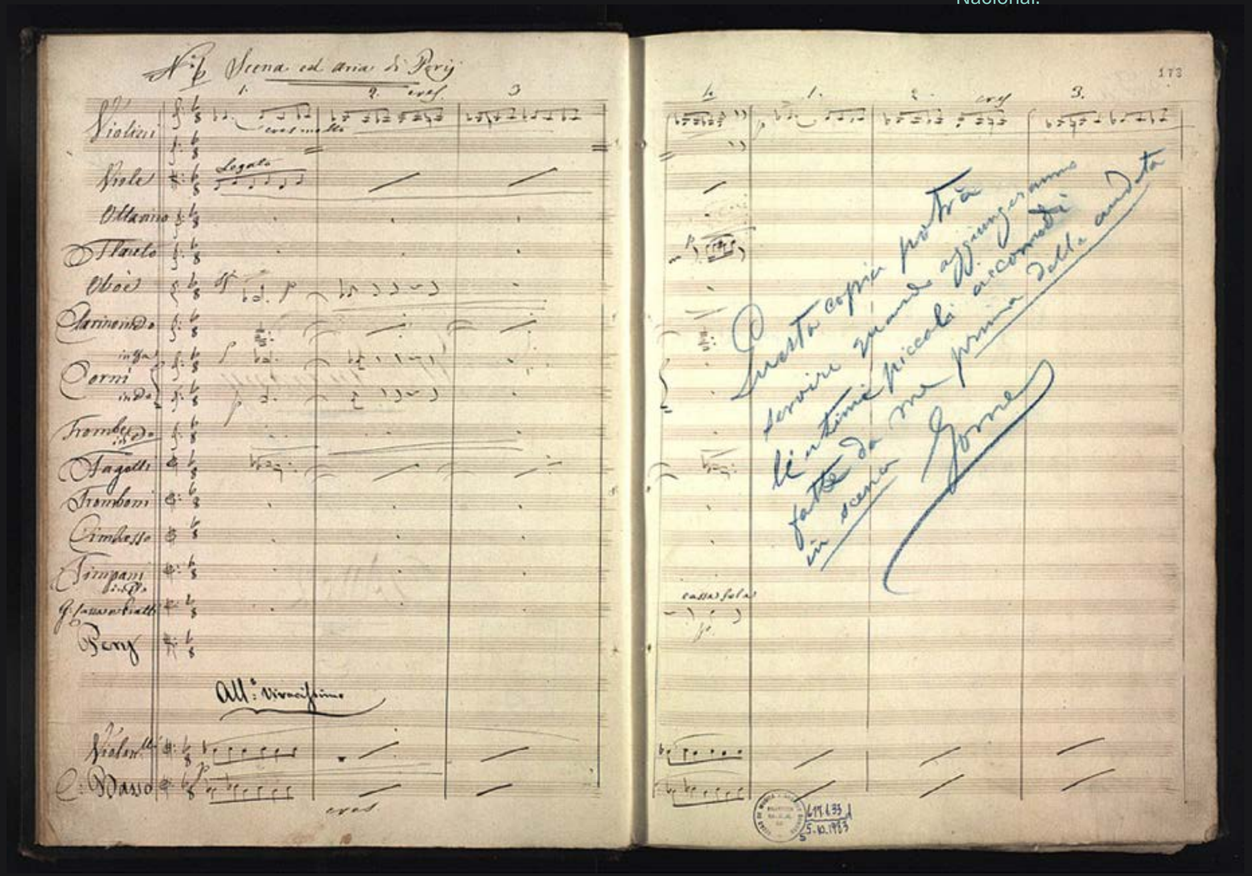
Machacalis, Guaranis, Tupis, Tupinambás. Pacaembu, Morumbi, Maracanã, Canindé, Piratininga, Anhangabaú, Atibaia, Corumbá. Caju, abacaxi, pitanga, ingá. O indígena está em toda parte e em lugar algum, podem me dizer. Sumiu, não existe mais. Meia verdade, eu diria. Ou, ainda, há quem diga que hoje em dia ninguém mais conhece Iracema, Peri, Ubirajara, nem sabe quem foram ou ainda são. Não estão nas salas de aula nem mesmo em salas de professores.

Ao que eu responderia: sim, mas a coisa melhorou bastante nos últimos tempos. Que coisa, poderiam me perguntar? O apagamento, eu responderia. Há não muito tempo, não era assim. Com “há não muito tempo” quero dizer há cerca de 30 ou 40 anos, pois o curso da história é medido por ampulheta diferente da nossa, ainda que sejamos nós, seres humanos, um de seus objetos de estudo.

Poderia dizer que, até 1979 – tempo dito da ordem, empoeirada na bandeira, e da razão, tempo de silêncio e de escuridão, de medo, de calar –, afirmavam que caminhávamos para um Brasil país do futuro, não se sabia ao certo onde estivesse ele, distante ou ali ao lado; o que importava era ir para frente e esquecer coisas do passado, o atraso. Muita coisa aconteceu, muita gente esqueceu, o tempo passando pôs as coisas no seu lugar ou num outro lugar.

O tempo passou e 1984 chegou com seu vento de mudar. Páginas foram viradas, alguns livros foram fechados, outros, abertos e espanados. O grande Alencar saiu da prateleira e levamos para passear, nas salas de aula e dos professores, minha Iracema, meu Peri e meu Ubirajara! E minha lenda do Ceará! Todos foram para as salas de aula e dos professores, para que os meninos, as moças e os moços conhecessem ou descobrissem sua Iracema, seu Peri e até o Ubirajara; para que soubessem quem foram, quem são, quem sempre serão e quem é seu autor, o grande Alencar.

Carlos Gomes. *O Guarani*, [*S. l.: s. n.*]. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.



O convite para oferecer um curso sobre a representação do indígena na literatura para a Casa Museu Ema Klabin foi um presente, pois, para uma professora de literatura filha de professor de literatura que aprendeu com o pai o amor pelos livros e por sua mensagem – às vezes dita nas entrelinhas –, bem como saber desvendá-la, propor uma reflexão sobre textos literários em que os povos originários são representados é imaginar, de saída, um momento de grande prazer.

Lembrei-me, então, de minha formação, dos meus tempos de aluna na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde tive a chance e a honra de ter professores brilhantes que me ensinaram a lição do grande mestre de todos nós, Antonio Candido, no seu *Formação da Literatura Brasileira*:

> Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou compreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formavam os nossos.[1]

Quando os europeus chegaram, encontraram um mundo diferente do seu e se aproximaram do dono da casa, pois sabiam que ele conhecia onde ficavam a água, os perigos, as riquezas. Ao tomá-lo por diferente, tiveram duplo sentimento: medo e encantamento, uns lançando ao papel o primeiro, outros, o segundo. Exemplo do primeiro é o texto de Pero de Gândavo, em que predomina a visão depreciativa que diminui o Outro ao tomar os povos indígenas por tolos, gente sem espírito e sem saberes:

> Vivem todos em aldeias, pode haver em cada uma sete, oito casas, as quais são compridas feitas à maneira de cordoarias; e cada uma delas está cheia de gente duma parte e doutra, e cada um por si tem sua estância e sua rede armada em que dorme, e assim estão todos juntos uns dos outros por ordem, e pelo meio da casa fica em caminho aberto para se servirem. Não há como digo entre eles nenhum Rei, nem Justiça, somente em cada aldeia tem um principal que é como capitão, ao qual obedecem por vontade e não por força, morrendo este principal fica seu filho no mesmo lugar, não serve doutra cousa se não de ir com eles à guerra, e conselha-os como se hão de haver na peleja, mas não castiga seus erros nem manda sobre elles coisa alguma contra sua vontade. Este principal tem três, quatro mulheres, a primeira tem mais conta, e faz dela mais caso que das outras. Isto tem por estado e por honra. Não adorão cousa alguma nem tem pera si que ha na outra vida gloria pera os bons e pena pera os maos, tudo cuidão que se acaba nesta e que as almas fenecem com os corpos, e assi vivem bestialmente sem ter conta, nem peso, nem medida.[2]

1 Candido, 1993, p. 10.

2 Gândavo, 1980, p. 67.

Evidentemente, para não corrermos o risco da leitura anacrônica que, por obtusa, exigiria que o pensamento do século XVI fosse como o dos dias atuais, o texto de Gândavo resume um entendimento corrente em seu tempo, sendo raros os exemplos de cronistas com abertura capaz de eliminar por completo a compreensão de que a diferença entre os seres humanos é sinal de empobrecimento ou falta das vantagens que veem em si e em seus iguais. Se formos à Carta de Pero Vaz de Caminha, identificaremos sinais mais claros de uma visão bipartida, estrábica, desses mesmos povos, pois há trechos em que percebemos seu autor seduzido pelo aspecto dos indígenas:

> Davam-nos daqueles arcos e setas em troca de sombreiros e carapuças de linho, e de qualquer coisa que a gente lhes queria dar. Dali se partiram os outros, dois mancebos, que não os vimos mais. Dos que ali andavam, muitos – quase a maior parte – traziam aqueles bicos de osso nos beiços. E alguns, que andavam sem eles, traziam os beiços furados e nos buracos traziam uns espelhos de pau, que pareciam espelhos de borracha. E alguns deles traziam três daqueles bicos, a saber um no meio, e os dois nos cabos. E andavam lá outros, quartejados de cores, a saber metade deles da sua própria cor, e metade de tintura preta, um tanto azulada; e outros quartejados d'escaques. Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam. [...] E saíram três ou quatro homens nossos dos batéis, e encheram não sei quantos barris d'*água que nós levávamos. E* tornamo-nos às naus. E quando assim vínhamos, acenaram-nos que voltássemos. Voltamos, e eles mandaram o degredado e não quiseram que ficasse lá com eles, o qual levava uma bacia pequena e duas ou três carapuças vermelhas para lá as dar ao senhor, se o lá houvesse. Não trataram de lhe tirar coisa alguma, antes mandaram-no com tudo. Mas então Bartolomeu Dias o fez outra vez tornar, que lhe desse aquilo. E ele tornou e deu aquilo, em vista de nós, a aquele que o da primeira agasalhara. E então veio-se, e nós levamo-lo. Esse que o agasalhou era já de idade, e andava por galanteria, cheio de penas, pegadas pelo corpo, que parecia seteado como São Sebastião. Outros traziam carapuças de penas amarelas; e outros, de vermelhas; e outros de verdes. E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela. Nenhum deles era fanado, mas todos assim como nós.[3]

3 Caminha, 1963, pp. 37-40.

O texto revela a clara curiosidade que move Caminha a descrever de forma tão detalhada a aparência e o comportamento dos indígenas, tanto entre si quanto em relação aos portugueses. Isso era fundamental como informação para o Rei, permitindo-lhe que tivesse a maior quantidade possível de dados para avaliar a dimensão do projeto colonizador. Assim, o texto dos cronistas cumpre, cada um com seu estilo pessoal, a função de informação para os representantes do Velho Continente que se lançam na nova empreitada de colonizar as terras que conquistaram. O que disso resultou foram séculos de dominação e a imposição de conceitos, códigos, pensamentos e entendimentos a culturas pré-existentes nas Américas, gerando uma clivagem entre brancos e povos indígenas à qual voltamos, há poucos anos, de forma tão renovada.

No século XIX, quando o Brasil se torna independente de Portugal e sente o desejo de afirmar sua identidade própria, autônoma e diferente da portuguesa, José de Alencar, já então autor confirmado pela crítica por seus romances urbanos, lança, em 1857, *O Guarani* e, em 1865, *Iracema*, completando a trilogia de temática indianista em 1874 com *Ubirajara*. Nesses romances, Alencar, cumprindo com o programa evocado por Antonio Candido, será um dos grandes formadores de nossa literatura, pois valorizará elementos de nossa cultura nativa, realizando, por meio da aclimatação de um gênero literário europeu, o romance para o público leitor brasileiro, a tarefa de deixar para nós uma literatura nacional, com seus impasses, conflitos, dramas e belezas.

Em carta ao amigo Jaguaribe, informa Alencar seu projeto de contrapor ao discurso dos cronistas tanto um indígena "ideal", expressando os traços nobres dos povos originários, quanto um discurso estético, em que sua liberdade jogasse, dessa vez, a favor das nações indígenas, e não contra elas.

> N'O Guarani, o selvagem é um ideal que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre eles projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.[4]

O que disso resultou foram séculos de dominação e a imposição de conceitos, códigos, pensamentos e entendimentos a culturas pré-existentes nas Américas, gerando uma clivagem entre brancos e povos indígenas à qual voltamos, há poucos anos, de forma tão renovada.

4 Alencar, 1990, p. 61, grifo do autor.

A literatura não tem compromisso com o real. Não é documento histórico nem texto de jornal. Só o olhar curto não entende a dimensão do projeto de José de Alencar, considerando o texto literário “ao pé da letra”, na camada rasa do papel, sem nem mesmo – nunca! – cogitar que a missão da literatura não consiste em “dizer a verdade”, mas sim, partindo da verdade, partindo da realidade, criar outras verdades e outras realidades para exercer seu direito à empatia. É através do texto literário, de grande qualidade estética, que o leitor é convidado a se colocar no lugar do outro, sentir suas dores e alegrias, experimentar seus conflitos e dramas e, ao fechar da última página do livro que o transportou a mundos distantes, distintos, dissonantes em relação ao seu, voltar à tona, olhar a realidade com olhar novo e lavado e, transformado pelo poder incomensurável – já que não pragmático – da palavra viva da literatura, mudar o mundo. É a isso que Candido chama o direito humano à literatura.

Assim, surge das páginas do grande Alencar a indígena que foi enganada por Martim, abandonada com um filho, nascido da dor da trapaça a que Iracema é exposta. Vem como um grito de pôr entre as páginas de Alencar a dolorosíssima violência da humilhação que o pai de Cecília exerce sobre Peri ao sagrá-lo cavaleiro para, aí sim, legar-lhe a tutela da filha – porque um igual, segundo os códigos da nobreza portuguesa – antes de morrer.

Se Iracema é desenhada como uma heroína, uma mulher indígena com inúmeras qualidades, não se deve ignorar o segundo termo da comparação que estabelece Alencar, por meio do narrador, quando a jovem é equiparada a elementos da natureza. Iracema é, então, um mosaico de natureza, de modo que seu ser faz parte da natureza, está integrado a ela, é responsável por sua força e sua beleza.

> Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema
> Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.
> O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.[5]

5 Alencar, [*S. d.*], p. 14.

Nesse sentido, Ferdinand Denis, viajante francês que esteve no Brasil entre 1816 e 1819, percebendo a atmosfera que antecede a Independência, ao escrever seu *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie suivies de Camões et José Índio* (1824) manifesta sua percepção da realidade do país e das letras nacionais, expressando sua opinião quanto às qualidades necessárias à produção de uma literatura de fato brasileira e de qualidade estética. Impressionado pela natureza do Brasil, Denis escreverá uma novela, *Les Machacalis* (Os Machacalis), cujo tema é o encontro entre o colonizador português e os povos indígenas, representados pelos machacalis. Em sua obra, Ferdinand Denis retrata o drama da colonização, com claros malefícios para as nações indígenas, na trama do jovem Koumourahy:

> Por que, jovem chefe, você se deixa enganar por uma vã esperança e por que precisa ir acumular tesouros desnecessários? Você não conhece a perfídia do estrangeiro? Se você a ignora, os velhos não perderam a memória disso e longos arrependimentos foi tudo o que eles retiraram de sua antiga confiança. Você não se casará com Helena, eu lhe digo, se alegrarão com sua desgraça e suas riquezas farão apenas ingratos. O destino dera aos portugueses a beira do mar: o que eles procuram nas nossas florestas? O que eles querem de nós? O que eles pedem enfim? Outros lhe indicarão os lugares onde você pode encontrar a morte: meus conselhos nunca lhe serão funestos. Eu sempre desprezei as carícias fingidas dos europeus.[6]

A novela escrita por Ferdinand Denis expressa, no diálogo entre o velho indígena e o jovem, a amargura que a experiência da colonização deixa como herança para a convivência entre os brancos e os povos indígenas, apontando o caminho que traçaram essas nações e advertindo o jovem a se voltar para sua cultura e suas origens:

> Koumourahy, disse-me o velho cuja sabedoria sempre quis me proteger de meus projetos tolos, não vou empenhar em consolá-lo, porque não são as palavras vãs que conseguem calar a dor; mas ouça meu conselho por um momento. Que a coragem renasça em seu coração, e você o afastará dos estrangeiros, você fugirá com seus índios dos lugares onde habitam. Você nunca viu um pássaro de nossas florestas às vezes retornar ao seu ninho deserto? Ele procurava ali, meu filho, a felicidade que ele provara noutros tempos. Acredite em mim, vá ver nossas florestas antigas novamente.[7]

A novela escrita por Ferdinand Denis expressa, no diálogo entre o velho indígena e o jovem, a amargura que a experiência da colonização deixa como herança para a convivência entre os brancos e os povos indígenas, [...].

6 Denis, 1824, p. 455.

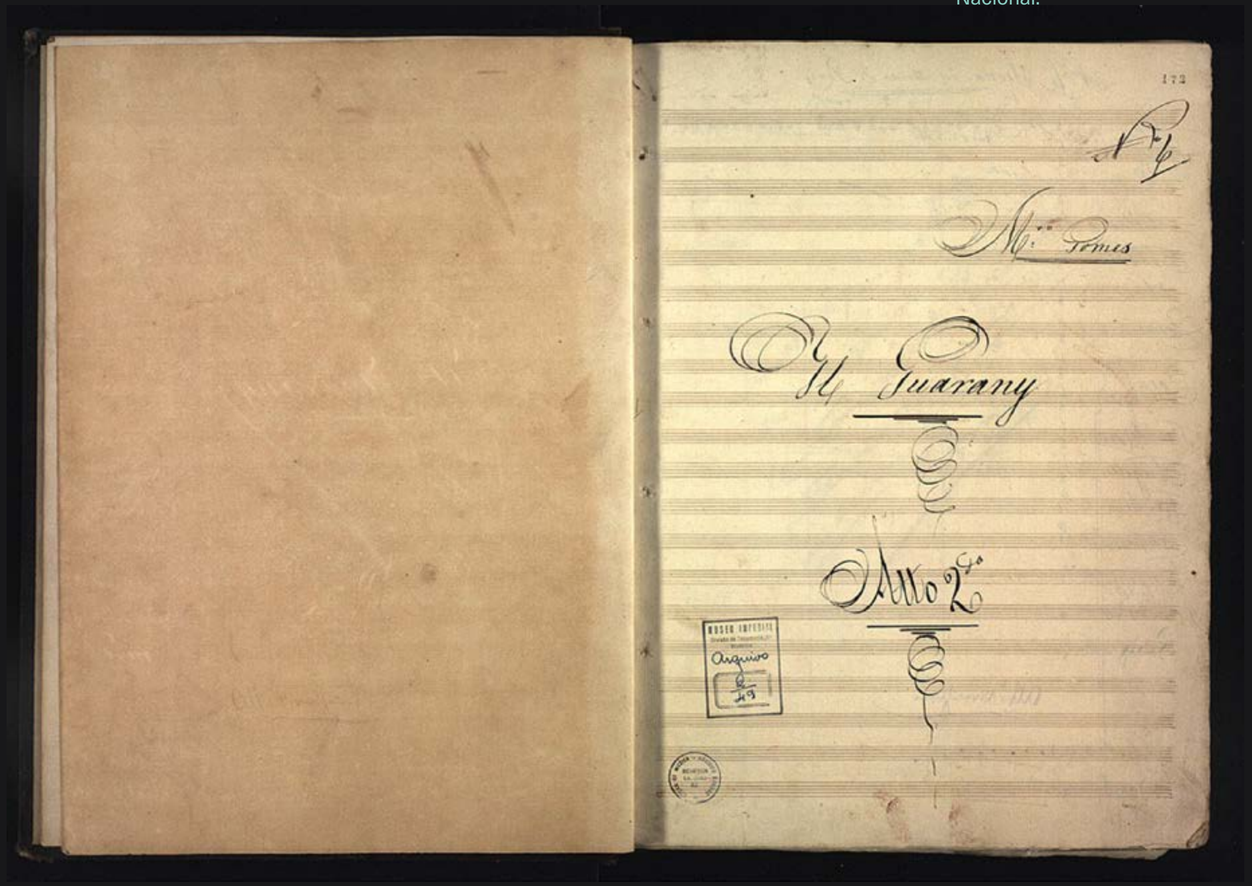
7 Denis, 1824, p. 462.

Se há um tempo voltamos o olhar para nossas origens, revendo os passos dados e o caminho percorrido, a literatura o fez antes de nós nos romances de Alencar, Mário de Andrade e Antonio Callado, no conto de Ferdinand Denis, nos versos de Gonçalves Dias. Ela não tem compromisso com o real, que está a cargo da reportagem e do documento histórico. A literatura, leitura de longo alcance do mundo, escrita de muitas camadas, nos leva para dentro da pele dos povos originários, nos faz povo indígena e nos traz à tona para mudar a vida.

***

Durante todos esses anos, depois de 1984, houve homens e mulheres que refletiram sobre essas relações, tanto de um lado quanto de outro. Porém, devido ao apagamento das culturas dos povos indígenas realizado pelo branco, evidentemente, só se registraram no discurso da história e da cultura letrada seus feitos e suas realizações. A isso me refiro quando afirmo, por perceber de forma clara, que “a coisa mudou”. Hoje, há esforços que são feitos para que os povos indígenas recuperem o espaço perdido e façam-se ouvir. E a pergunta que, ao ouvido de curto alcance pode parecer ingênua, é poderoso instrumento transformador do mund**o** quando feita a um indígena é: como o indígena vê o branco? Por óbvio, todos sabemos a resposta. Mas o que queremos é ouvir os povos indígenas dizerem a sua verdade, com a sua voz. Como nos ensinaram a dizer Alencar, Gonçalves Dias, Ferdinand Denis, Mário de Andrade.

Carlos Gomes. *O Guarani*, [*S. l.: s. n.*]. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.



Referências

ALENCAR, José de. *Como e Porque Sou Romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, [*S. d.*].

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, [*S. d.*].

BAREL, Ana Beatriz Demarchi. *Um Romantismo a Oeste: Modelo Francês, Identidade Nacional*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2002.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rei Dom Manuel*. São Paulo: São Paulo Editora, 1963.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 1993.

DENIS, Ferdinand. *Le Brésil, ou l'histoire des mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*. Paris: Nepveu, 1822.

DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et José Indio*. Paris : Louis Janet Libraire, 1824.

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris : Lecointe & Durey Libraires, 1826.

GÂNDAVO, Pero Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil: História da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

O retrato de Lucy Citti e a defesa de uma personalidade moderna

Bruno de Jesus Hartman

Resumo
O retrato de Lucy Citti é um importante suporte para propor uma retomada biográfica da artista que teve parte de sua valorosa produção plástica inviabilizada por conta da perpetuação da sua imagem como modelo, consequência da dupla representação que acometia o pensamento moderno para atribuir valores mínimos ao trabalho de uma mulher pintora. A reconstrução de uma fatídica trajetória acerca da biografia de Lucy a apresenta devidamente como protagonista por meio da ênfase no peso da contribuição que a artista mantém para a história da arte brasileira, sobretudo no período modernista, com suas migrações de linguagens e fases, garantindo uma sólida ponte entre o Brasil e as expressões emergentes na França.

Palavras-chave

retrato

biografia

modernismo

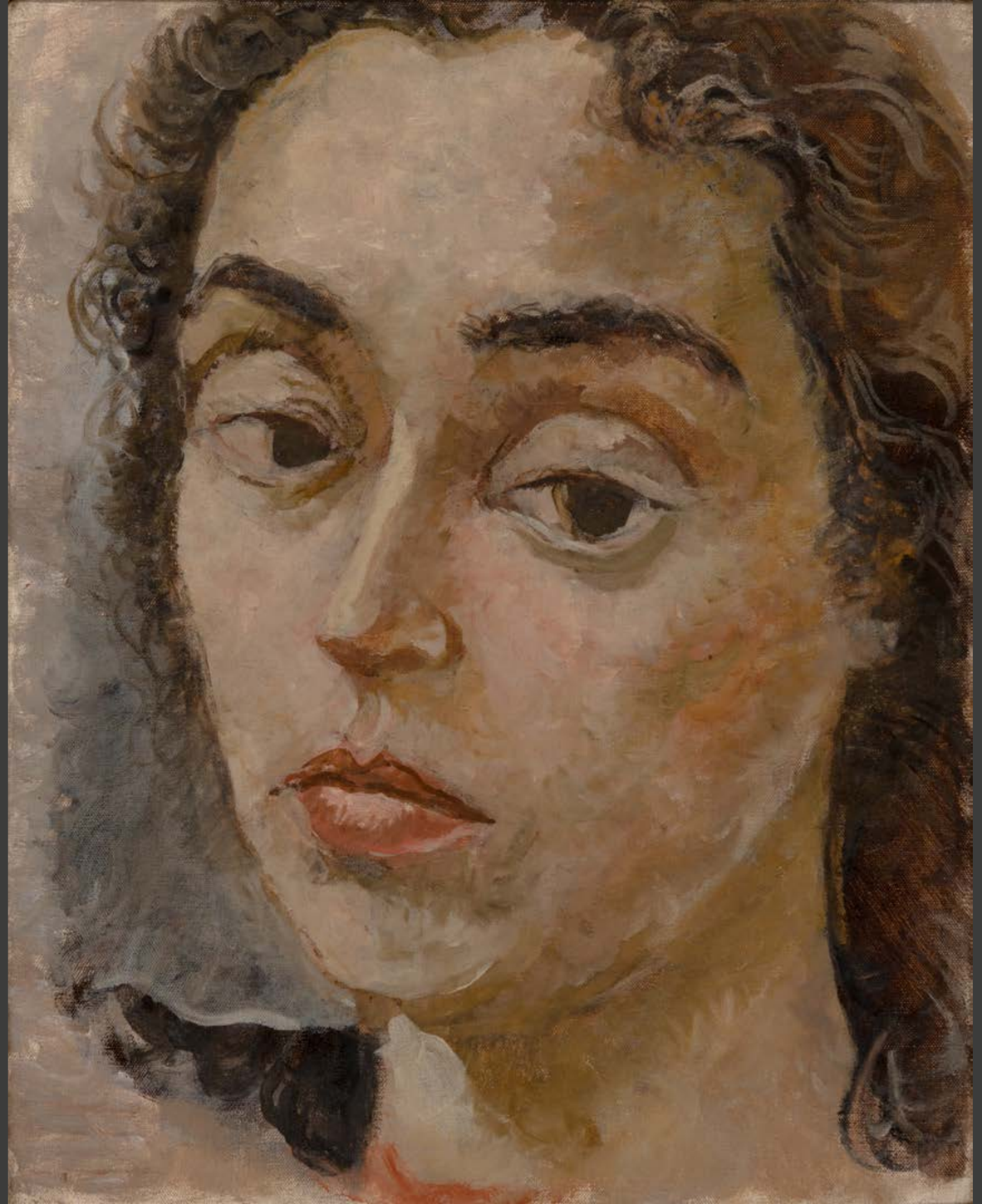
protagonismo

pintura

acervos

Bruno de Jesus Hartman é graduando em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (Unesp/Bauru), na qual é bolsista do Projeto de Extensão Galeria e Acervo de Artes Visuais FAAC e desenvolve projeto de Iniciação Científica em modalidade PIBIC/ICSB. Integra o projeto de estudo crítico IDNAC pelo ProAC e publicou *Construções coletivas: Identidade Nacional e Modernidade Brasileira* (2022, publicação independente). Atua como curador na Pinacoteca Municipal de Bauru e atualmente é bolsista no programa de intercâmbio da Universidad de Granada (Espanha) pela Facultad de Bellas Artes

Lasar Segall. *Retrato de Lucy*, 1943.
Coleção Casa Museu Ema Klabin.



O rosto de Lucy Citti Ferreira percorreu expansivamente o *milieu* das artes entre as décadas de 1935 e 1947 por meio dos retratos pintados por Lasar Segall, que alcançaram exposições em incontáveis instituições brasileiras – principalmente no eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais – e em espaços internacionais, mas também arranjaram espaço em coleções particulares, a exemplo de Ema e Eva Klabin, que somaram aos seus acervos retratos de Lucy elaborados por Segall.

Pintora formada no circuito das Belas Artes francesas, a paulistana Lucy Ferreira regressa ao Brasil trazendo embaixo dos braços importantes números de pinturas de seu período de formação, muitas delas destacadas nos textos pelos críticos que a visitaram em seu primeiro ateliê em São Paulo. É notável que Lucy embaralha a resistência da elite intelectual ao demonstrar, sem hesitar, a segurança de seu trabalho no veio artístico da capital mesmo considerada tão jovem, sendo referida pela mídia como um talento "antecipado" ao lado de personalidades nacionais consolidadas como Anita Malfatti, Di Cavalcanti ou Tarsila do Amaral.

Esse movimento abraçado como mocidade está diretamente relacionado à constância migratória de artistas europeus e repatriados para o Brasil, sobretudo artistas que consolidam uma forte influência vanguardista nas produções desse período na cena local. O expressionismo prestou-se como uma base para a aproximação com uma vanguarda brasileira – motivação que já havia levado pintores e escritores a planejarem a Semana de Arte Moderna – na produção que esse movimento trazia, no qual Lasar Segall é considerado um dos precursores da referida plástica, uma estética que também chega na mala de Lucy Ferreira com as pinturas trazidas da França.

O *Retrato de Lucy* (1943) na coleção de Ema Klabin, como obra que integrou muitas mediações minhas, revelou o desconhecimento de grande parte dos visitantes da figura feminina que modelou incontáveis vezes para Segall. O artista lituano a teve como aluna durante um curto período, e ela logo passa a ser sua colega de produção no seu ateliê. Lucy Ferreira e Yolanda Mohalyi foram duas mulheres que muito se destacaram na Escola de Arte Lasar Segall por construírem composições expressionistas de forte qualidade para a manifestação do movimento no Brasil. Lucy, inspirada pelo regresso ao país que pouco conheceu e satisfeita por estar próxima das tão admiradas telas do artista, ganhou liberdade para que refizesse seus comportamentos da academia da mesma forma que Segall havia feito imigrando para o Brasil: fosse em grafite, óleo ou aquarela, suas possibilidades de expressão se revelaram parte de uma pesquisa maior que poderia ser trabalhada fora do ateliê.

Cercada pelo efervescente cenário artístico e bem-acompanhada, a pintora se reúne em vilas e redutos da elite intelectual que marcavam na história moderna um importante período de discussão, difusão, política e fomento das artes plásticas, bem como participa das temporadas de estudo em fazendas e casas de campo na companhia de outros nomes conhecidos. Em uma das viagens da família de Lasar Segall a Campos do Jordão, onde o artista dá continuidade à produção da série de paisagens da região, Lucy Ferreira a acompanha e, nessa ocasião, modela para o retrato *Lucy na Rede* (1940), hoje parte do acervo da colecionadora Eva Klabin.

Lasar Segall. *Lucy na Rede*, 1940.
Acervo Casa Museu Eva Klabin.

Na composição pintada na cidade cuja paisagem era o equivalente aos campos franceses e suíços para Segall[1], recai a cena da jovem deitada em uma rede, apoiando a cabeça no braço direito e repousando o esquerdo ao lado do rosto, com a ambientação focada em remeter aos gramados verdes ao fundo com a presença de poucas árvores. Embora pouco fácil de analisar nesse retrato, a representação do rosto de Lucy é comum quando comparada a outras, como a da coleção de Ema Klabin: os olhos grandes e sinuosos preenchem o seu rosto, que costuma devorar as telas por inteiro, as sobrancelhas parecem arqueadas o tempo todo, os cabelos estão congelados no gesto de pentear e demonstram brilho, enquanto sua boca harmoniza a composição de um rosto ameno.

A partir dessa posição em que Lucy aparecia como modelo, nota-se um tema bastante obsessivo abordado por Segall. Embora ambos nutrissem uma relação muito colaborativa na sua produção, Lucy, que estava imbuída da prática, da coragem e do estudo de suas paletas, assumia em relação a ele um papel de hierarquia muito recorrente na história da arte que já havia perpetuado a imagem e, por vezes, o trabalho de mulheres artistas de tantos períodos já consolidados – especificamente partindo da relação entre pintores de diferentes gêneros. Reitero que o termo "obsessivo" não está ilustrando apenas a quantidade de retratos de Lucy, mas também a adoção do rosto da pintora em muitas outras pinturas do artista, algumas nem mesmo relacionadas a esse período em que produziam juntos, como quando ele pinta *Navio de Emigrantes* (1939), em que se reconhece a adoção da representação da mesma figura feminina, comumente associada a Lucy, em diversos rostos. A circulação por vendas e exposições compostas desses retratos, bem como a acentuada relação com a família de Segall, fez com que a difusão do trabalho de Ferreira perdesse, entre a mídia paulistana, a potência, pois, antes consagrada como um jovem talento, agora era duplamente representada: ora com poucas palavras sobre seu trabalho, ora confundida com a associação que se tornava mais comum a ela, a de modelo – que muito se perpetua em abordagens contemporâneas de seu trabalho.

Na ocasião da participação da artista no I Salão de Maio, em 1937, bem como na edição seguinte do salão, surgem nos artigos as primeiras críticas tecidas às suas pinturas recentes, redigidas por Quirino Campofiorito, então proprietário da revista *Belas Artes*, lamentando que a pintora havia se deixado esmagar pela influência alheia, referindo-se ao "professor". A discussão recorreu insistentemente até o ano seguinte, entre ataques e defesas nos números da mesma revista, nos quais Lucy se encontrou munida de argumentos para se defender junto a outras vozes isoladas, algumas ilustres, dentre as quais a do próprio Segall. Anos mais tarde, em outra aparição de Lucy Ferreira nas revistas de artes plásticas, no que seria, dessa vez, um número elogioso, a crítica entrega suas intenções ao dizer que, na primeira fase de produção da artista em São Paulo, entre as décadas de 1930 e 1940, só um perito distinguiria o discípulo do mestre[2]. Até mesmo Mário de Andrade, que intermediou o contato de Ferreira com Segall, revelou sua posição em carta datada de agosto de 1939 ao escrever que Sérgio Milliet havia conhecido da pintora, nas "suas tentativas iniciais de pinturas, outras, inteiramente outras da sua dolorosa atualidade segalliana"[3].

1 D'Horta, 1984.

2 Aguilar, 1988.

3 Andrade *apud* Aguilar, 1988, [*s. p.*].

Nesse período, observa-se que há uma certa sensação de condescendência entre os intelectuais detentores dos veículos ligados às revistas de artes plásticas, e que a efêmera tentativa de defesa de Segall se torna mínima, enquanto nas biografias que surgem ao longo das décadas seguintes se perde a tentativa de reparação da história de Lucy Ferreira no cenário moderno. Ocorre, então, uma subversão dos fatos quanto à invisibilização do trabalho da pintora para tratar esse momento como uma influência segalliana, que justifica a demora para a artista integrar o mercado de artes na mesma época que Segall, pois suas chances teriam sido anuladas pelo pouco interesse das galerias, que encontravam similaridades na pintura de ambos os artistas e viam redundância na exposição dos diferentes trabalhos. Assim, Segall conquistava mais aparições que Lucy.

Considerando que esses artigos em jornais foram importantes para anunciar o regresso da artista e suas conquistas, nota-se também, entre os intelectuais paulistas da época, a necessidade de validação do trabalho e da personalidade de mulheres artistas, seja esta uma legitimação internacional ou midiática – dois aspectos factíveis no caso de Lucy Ferreira –, cabendo ressaltar que os críticos de arte, muitas vezes donos das revistas, não eram especialistas. Isso esclarece a relação entre os intelectuais e a mídia no auge da organização da Semana de Arte Moderna, que acaba por se perpetuar pelas próximas décadas, uma vez que o acesso à imprensa pelos modernistas foi um processo natural, pois, além de serem também jornalistas e atuarem nos principais veículos de comunicação, tinham relações de amizade com os seus proprietários[4].

4 Boaventura, 2015.

Destaco ainda um diferencial desse contato: a capacidade de articulação coletiva, uma das marcas da sociedade paulistana ao longo de sua história, em reação à inércia governamental[5] que inviabilizou programas culturais. Essa articulação não se refere a qualquer grupo da sociedade na capital, mas sim aos restritos grupos de políticos, escritores, fomentadores e artistas da elite, que, para além de organizados, detinham influências e poder econômico. A estratégia de legitimação é abordada mais tarde por Lasar Segall, quando passa a intermediar a relação de Lucy com galerias, instituições e com o mercado de artes, reunindo excertos elogiosos da imprensa francesa e os primeiros da mídia paulistana às suas impressões para apresentá-la: “Ela é seu próprio estímulo. Arranca tudo da própria vida”[6].

O trecho destacado por Lasar Segall referia-se apenas aos primeiros anos em que conheceu Lucy Ferreira na capital brasileira, mas a admiração alheia pelo trabalho da pintora a acompanhava desde a adolescência. No Havre (comuna francesa), já era familiarizada a pintar composições pequenas e com grande compreensão em valores pictóricos, e na universidade inicia um vasto estudo que prematuramente passa a integrar exposições coletivas na academia, onde obtém também os primeiros prêmios da universidade naqueles anos. Entre 1932 e 1933, aperfeiçoa-se em escultura e pintura enquanto integra a Escola Nacional de Belas Artes, em Paris, lançada apenas ao trabalho de pintar. Desse período final de formação, a pintora traz para o Brasil uma pequena amostra de seus trabalhos, sendo sua peça mais conhecida chamada *Musicista espanhol* (1934), a qual entrega a relação de afinidade da artista com a música.

5 Boaventura, 2015.

6 Ferraz, [1935?], [*s. p.*].

7 Martins, 1940.

O trabalho pictórico de Lucy Ferreira permeia a obra de Segall, em suma, pelo estudo da base de suas paletas e pela sensibilidade para apresentar algumas temáticas que se mostram resultado de uma fagulha acesa no início da formação de ambos no exterior, na maneira e nos valores pictóricos europeus. O equilíbrio das propostas de composição de Lucy atingia requintes que garantiam um uso proveitoso da sobreposição dentro de uma escala intimista, mas não eram suficientes para aqueles alheios aos princípios da pintura europeia, que percebiam os tons entre o pardo e o ocre, alguns vermelhos pouco vivos e uma massiva aparição de verdes e pretos complementares como uma proposta segalliana.

Com essa paleta e a inspiração de externar novas perspectivas para a tela, traduzindo os acontecimentos mais tremendos e simplórios do dia a dia com uma adoção ora sensível, ora revoltosa de um olhar pessoal sobre uma vida coletiva, a pintora teve o cuidado de externalizar uma plena concepção de mundo que não se limitava às análises delegadas por uma matriz masculina de universalizar a produção das artistas com um estilo que imprime um marcador de gênero: fina, composta por meiguice e elegância, meramente ilustrativa e superficial, conforme atribuição comum aos gêneros de paisagens e cenários pintado por elas. Essas características apareceram até para anunciar a chegada de Lucy Ferreira ao Brasil, mencionada como moça modesta, retraída, tímida[7].

Lucy Citti Ferreira. *Autorretrato com sanfona*, 1935/1947. Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru.

Em razão de uma produção constante e de abordagens amplas das cenas de um cotidiano em trânsito, a longa temporada na capital permite que Lucy perpasse por temáticas volumosas, entre a cena de guerra que acompanhava de longe, a maternidade, os diversos grupos na sociedade e a autorrepresentação, tendo como ênfase a figura feminina nesses meios. No seu desenho *Autorretrato com sanfona* (1935-1947), pertencente ao acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru, tateia-se um lado da produção dela pouco explorado, mas que a acompanha mesmo antes da consolidação em pintura. O trabalho gráfico dessa obra demonstra um traçado forte e uma construção de hachuras que suscitam as sombras e o fundo por trás da figura, que se apresenta em um autorretrato de corpo inteiro de Lucy, com um longo vestido, sentada com um acordeão apoiado no colo, em uma postura que inclina a cabeça para observar o modo como suas mãos tocam no instrumento.

O acordeão é alvo de uma análise minuciosa acerca da personalidade e do reconhecimento de Lucy ao estar se relacionando pela primeira vez com sua cidade natal a partir de 1935. O instrumento de fole é uma peça de origem italiana que muito se popularizou no Brasil entre movimentos migratórios, chegando ao Sudeste e sendo posteriormente muito reconhecido no Nordeste brasileiro. É possível arriscar que o instrumento foi um objeto de passagem familiar, pois remonta à descendência italiana da família materna de Lucy.

8 Martins, 1940, p. 18.

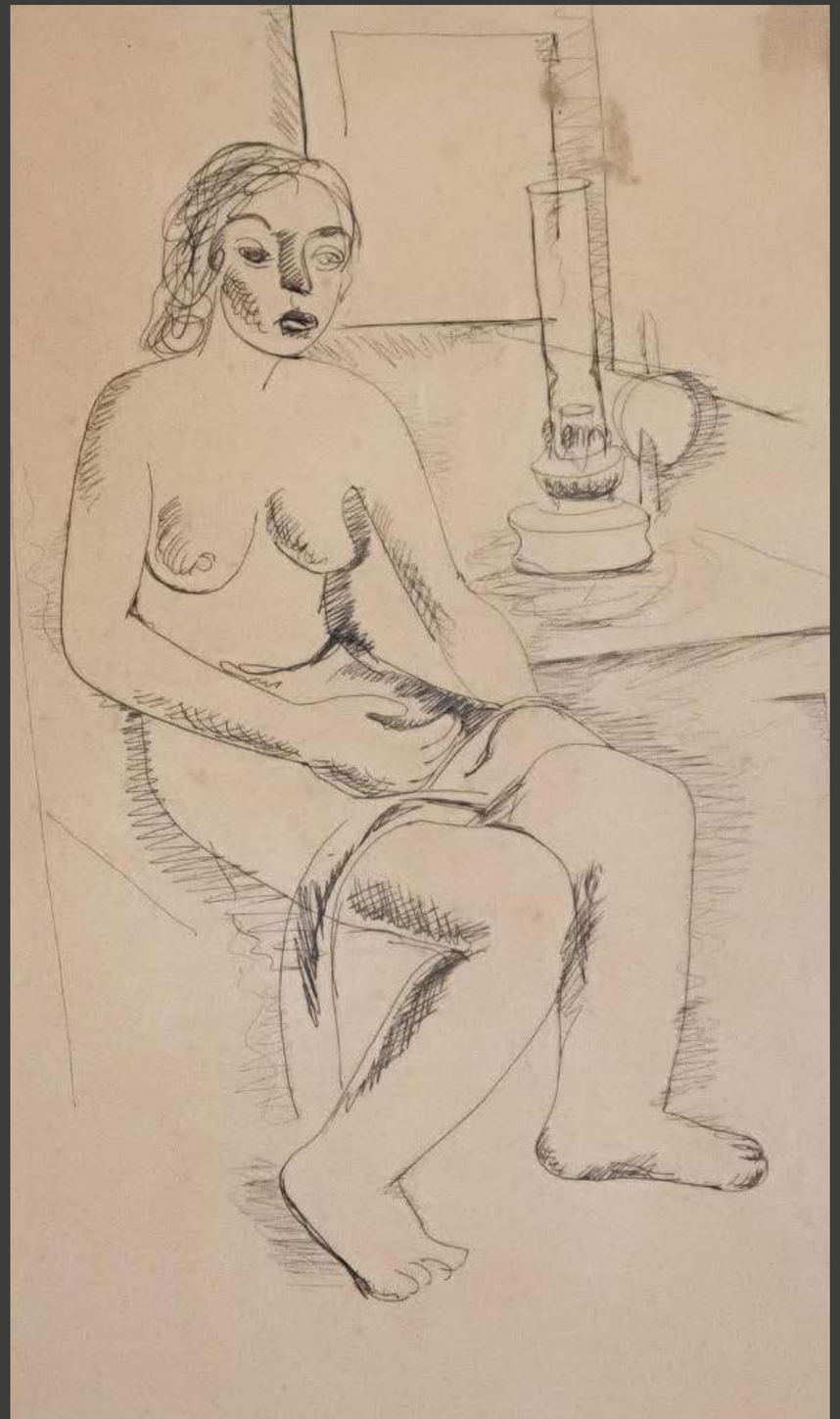
9 Borzello, 2016, p. 19, tradução minha.

Em seu segundo ateliê na capital paulista, por volta de 1940, Lucy recebe a companhia ilustre de Tarsila do Amaral e do crítico Luis Martins, que descrevem o lugar como um clássico ateliê francês e analisam superficialmente algumas obras trabalhadas pela artista nos seus anos de formação, buscando destacar composições e cenas características da vivência em Paris. O artigo destaca, referindo-se ao instrumento: “a pedido nosso, toca coisas de Bach, um trecho do ‘Bolero’, de Ravel, improvisa pequenas músicas encantadoras, arias populares da velha França. Da velha e doce França [...]”[8]. Pelas palavras do cronista, é possível encontrar similaridades entre os objetos vistos no ateliê e os que mais tarde seriam apresentados nas naturezas-mortas de Lucy, como o acordeão.

Essa é uma análise válida para pensar o gênero retrato quando se defende que esses trabalhos não são “reflexos inocentes”[9], pois partem de uma construção de identidade dos artistas. Assim, em etapas sutis e partindo da análise de outros autorretratos da coleção da Pinacoteca Municipal de Bauru, percebe-se que as pinturas desse gênero se reproduzem marcando uma imposição e, normalmente, apresentando ganhos pictóricos em consequência da constante produção, de modo a criar aproximações mais fiéis não só com a aparência, mas também com aquilo que produzem, narram e em que acreditam. No caso de Lucy Ferreira, sua aparência hoje é acentuada pelos característicos olhos grandes e escuros acimados pelas sobrancelhas arqueadas, mas há outros traços marcantes em sua autorrepresentação, como os cabelos longos e jogados para trás, as mãos ocupadas ou fora de contemplação e, quase sempre, os longos vestidos, que também recaem sobre o corpo pela metade, configurando autorretratos nus.

Nesse sentido, no desenho *Figura feminina sentada* (1935-1947), vê-se parte do ateliê de Ferreira sendo constantemente representado pela discreta inserção de materiais pessoais e de pintura, como o cavalete, as cadeiras, as telas, algumas flores e até mesmo tecidos do apartamento, muitas vezes compondo séries inteiras do gênero retratos, o que reforça a aproximação do cotidiano de Lucy com as pinturas que criava e possibilita uma visualização do ateliê citado por Luis Martins.

Na pintura a óleo *Natureza-morta* (1940), dois signos argumentam a construção e a tomada de posição da artista em sua obra: o acordeão, que novamente aparece desconstruindo a ideia de composição de um gênero que se perpetua desde o século XVI, agora com intenção que vai além da "arte pela arte" vinculada à natureza-morta; e o retrato de uma figura feminina entre outras folhas atrás do instrumento – um conjunto de fotografias ou pequenas pinturas –, o qual, a esse ponto, não é tão arriscado ponderar que se trate de um retrato inserido na paisagem de forma pormenorizada para que fosse mesmo associado à figura da própria Lucy.



Lucy Citti Ferreira. *Figura feminina sentada*, 1935/1947. Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru.

10 Miranda, 1947, p. 03.

A *Revista Acadêmica*, responsável pela difusão e pela consolidação da arte moderna no Brasil, publicou em 1947 um artigo que tece um contexto de despedida da artista, no qual escreveu, à título de sua defesa: “Lucy não tem procurado senão desenvolver suas próprias possibilidades”[10]. E assim, com o fim da Segunda Guerra, Lucy retorna à França, estabelecendo residência em Paris novamente. Embora, por um lado, tivesse convicção de que sua relação com Segall fazia dela uma discípula, como ela mesma reconheceu em algumas entrevistas, por outro, a mídia pouco compreendeu a contribuição mútua entre os artistas, preferindo crer que as composições dela foram fortemente impregnadas pelo estilo e pelo imaginário de Segall.

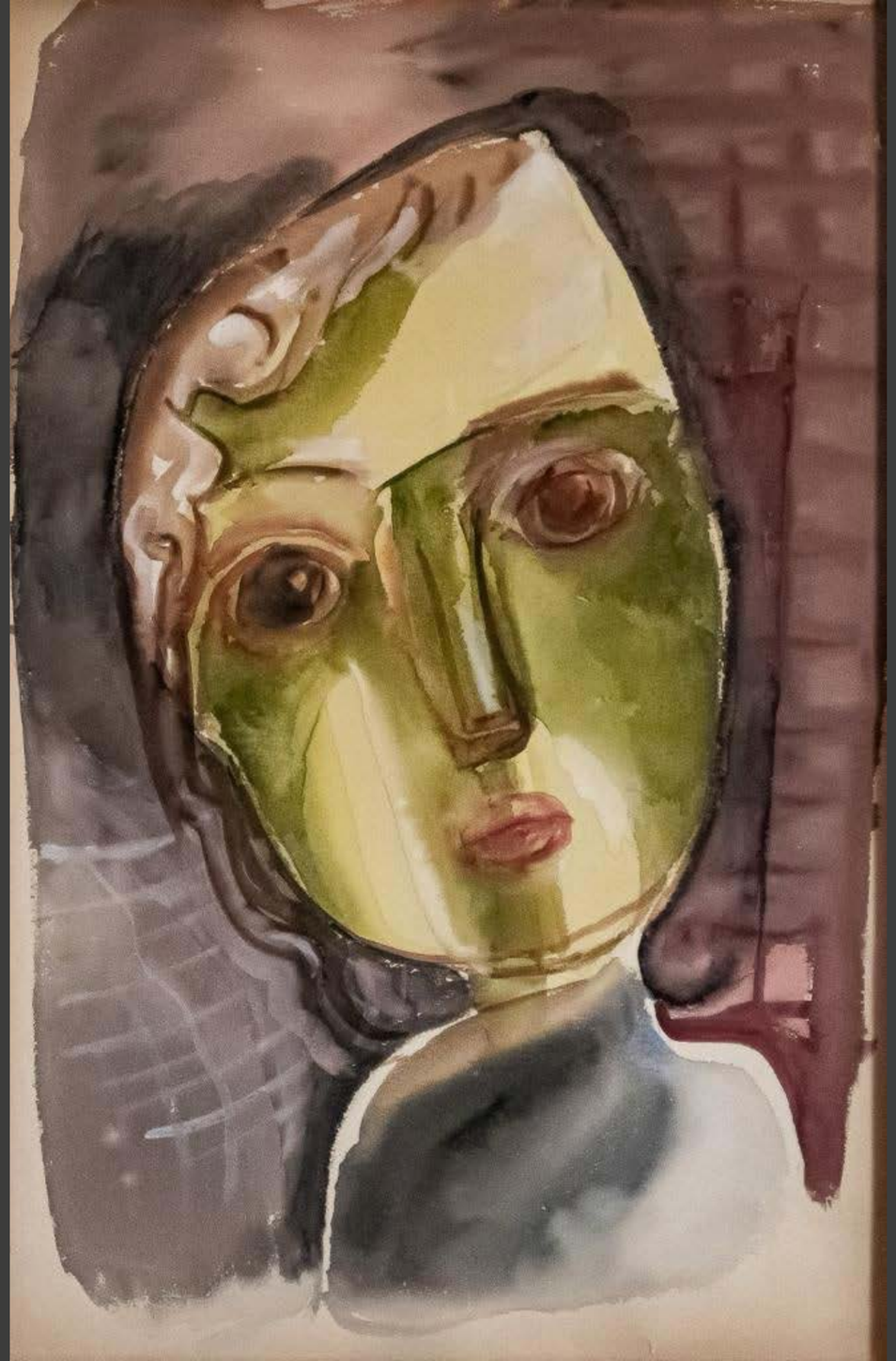
Embora, por um lado, tivesse convicção de que sua relação com Segall fazia dela uma discípula, como ela mesma reconheceu em algumas entrevistas, por outro, a mídia pouco compreendeu a contribuição mútua entre os artistas, preferindo crer que as composições dela foram fortemente impregnadas pelo estilo e pelo imaginário de Segall.

Lucy Citti Ferreira. *Natureza-morta*, 1940. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

11 Segall *apud* Aguilar, 1988, [*s. p.*].

Nesse sentido, Maurício Segall, primogênito do lituano, escreve que essas colocações dos intelectuais foram os motivos da partida de Lucy, que teria sido desmotivada pela pressão que as barreiras factuais e psicológicas haviam exercido no seu desenvolvimento artístico autônomo, obrigando-a a procurar seu recomeço "onde a pecha não a acompanhasse"[11]. Maurício, para quem Lucy lecionou aulas de francês quando chegou ao Brasil, reconheceu a demora no reconhecimento da artista por parte do cenário moderno da época como um grande atraso, mas não largou as teorias da influência.

Na França, paulatinamente, Lucy Ferreira não só sobreviveu física e artisticamente, mas também se desvencilhou do vértice brasileiro e voltou a assimilar a frequência europeia a suas telas, passando da interpretação do figurativo real humano à estética da paisagem. Esse período não é iniciado de imediato, pois se trata de uma produção mais lenta que ficou inscrita por meio de suas aquarelas como um circuito de melancolia e assimilação de seu retorno, o que logo se revelou como um tempo de dedicação sobre seu viés expressionista que passava por transformações. A consequência disso se deu nos tratos em que Lucy pouco diluía a cor e se entregava à forma orgânica, trabalhando a fuga do objeto de estudo, assumindo a estética da obra *Figura* (1950) e integrando mais as massas cromáticas e menos as linhas de contorno, até estas desaparecerem por completo em outras composições.



Lucy Citti Ferreira. *Figura*, 1950. Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru.

12 Barata, 1954, [*s. p.*].

A pintora, que nunca havia deixado de lado o contato com a expressão do representar da figura humana e, inevitavelmente, com o sensível sofrimento do homem, pareceu se libertar de vez entre massas cromáticas e poucas linhas para representar a presença do vento nas árvores, a superficial cobertura de neve no terreno e a grandeza do silêncio na paisagem, dando riqueza de detalhes aos cenários mais intrínsecos que capturava e apresentando a nova mutação de sua obra em uma nova fase, agora claramente diversa da de Lasar Segall.

Nessa fase, até a segunda metade da década de 1950, a artista não se colocou integralmente na abstração proposital, havendo uma dedicação a grupos de trabalhos bem próximos do real como representativo em óleos que já caminhavam para uma mudança de ritmo e a maior aglutinação de formas, alcançando nas manchas essenciais transparências que a aproximam do resultado da aquarela – o seu forte desse período de produção. Nessa fase paisagista "abstrata", Lucy amplia seu vocabulário de formas e composições com domínio de uma aquarela bem-construída entre manchas pouco firmes e mais diluídas, que a crítica brasileira especula anos mais tarde ser fruto da musicalidade presente enquanto ela às vezes pintava ao ouvir, por exemplo, Schumann[12].

Lucy Citti Ferreira. *Paisagem ao vento*, 1978/1986. Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru.

13 Teixeira, 2021.

A beleza crescente da aquarela de Lucy Ferreira foi fruto de uma relação muito sensível e experimental com a natureza: os campos, a folhagem, o vento, a neve e a luz ligaram sua prática à transmissão não apenas do físico, mas também da atmosfera dos elementos nas composições, seja em um trabalho mais formal ou difundido em abstração.

A beleza crescente da aquarela de Lucy Ferreira foi fruto de uma relação muito sensível e experimental com a natureza: os campos, a folhagem, o vento, a neve e a luz ligaram sua prática à transmissão não apenas do físico, mas também da atmosfera dos elementos nas composições, seja em um trabalho mais formal ou difundido em abstração. Vivendo na França, a artista pintou cenários não tão convencionais durante as próximas décadas, período em que passou temporadas hospedada no departamento de Aube, região próxima ao Sena cercada por baixas colinas e campos arborizados que garantia vista para uma paisagem semiurbana e longa em sítios rurais. Mais ao Sul, a região do Ardeche também serviu de cenário para composições em que o paisagismo invadia as duras construções de pedra, de onde Lucy partiu poucas vezes para a cidade vizinha para escutar palestras e pintar nos arredores do convento de Sainte-Marie de La Tourette (coincidentemente projetado pelo influente pintor e arquiteto Le Corbusier).

Em outra peça da artista recebida pela Pinacoteca Municipal de Bauru, é possível destacar as características de sua aquarela após essa fase inicial e lírica, marcada pela presença aguada de tinta. Nela, ainda persiste a transparência de uma técnica de diluição bem-desenvolvida pela artista que, em tempo, experimenta junto às cores condensadas a aplicação de blocos arejados e formas discretamente mais construídas, enquanto há uma representação quase visível do vento que apenas o suporte azulado da pintura permite em acordo com o uso do lápis branco para contornar, expressar movimento e até detalhar, no caso de outras obras, as teias de aranha que ocupam grande parte do desenho de paisagem. A paleta de Lucy parece se transportar dos óleos para a aquarela, e existem escalas da mesma cor, ao mesmo tempo que o ocre, o azul e o verde criam densidade para as formas.

Lucy Citti Ferreira. *Paisagem*, 1960/1977. Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru.

Lucy manteve uma ponte sólida entre o Brasil e a França, em contato com intelectuais que prestigiavam seus trabalhos e uma relação familiar que perdurava com Jenny e Lasar Segall, mesmo que entre muitas cartas e poucas visitas. A pintora retornou ao país episodicamente, como em 1954 para sua segunda exposição individual, dessa vez no Museu de Arte de São Paulo (ocasião em que apresenta as primeiras aquarelas da fase tida como "lírica"), e em 1988 para a exposição *Luzes e Sombras*, no Museu Lasar Segall, dedicada ao extenso trabalho em aquarela da artista, investigando sua atuação valorosa e sua originalidade pictórica, além de servir como uma maneira de reparação ao indireto projeto de invisibilização imposto a ela.

Nessa ocasião, no final da década de 1980, Lucy Citti Ferreira, que havia trabalhado na catalogação da documentação e da obra de Lasar Segall para o museu, organiza em testamento a doação de toda a sua obra e de seus arquivos para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a qual em 2019 começaria um processo de distribuição em lotes das obras para coleções públicas em São Paulo. Anteriormente a essa última doação, obras de Lucy Ferreira foram agregadas a coleções nacionais e internacionais – destacando-se a adesão do MoMA, do Tullie House Museum e da Manchester Art Gallery[13] – desde sua chegada ao Brasil.

Referências

AGUILAR, Nelson. *O encontro de Segall com a discípula Lucy Citti*. São Paulo: Folha da Manhã S/A, 1988.

BARATA, Mário. A audácia criadora de Lucy Citti Ferreira. *Revista Acadêmica*, São Paulo, 1954.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. Semana de Arte Moderna: o que comemorar? *Remate de Males*, Campinas, v. 33, n. 1-2, p. 23-29, 2015. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636444. Acesso em: 04 jul. 2024.

BORZELLO, Frances. *Seeing Ourselves: Women's self-portraits*. New York: Thames & Hudson, 2016.

D'HORTA, Vera. Lucy Citti Ferreira. Guia das Artes. *Museu Lasar Segall*, São Paulo. v. 2. n. 10, 1984.

FERRAZ, Geraldo. Ferreira moça pintora. *Diário da Noite*, São Paulo, [1935?].

MARTINS, Luis. Em S. Paulo com Lucy Citti Ferreira. *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1940.

MIRANDA, Murilo. Exposição individual de Lucy Citti Ferreira. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 68, 1947.

TEIXEIRA DE MACEDO DE LIMA, Nerian. Lucy Citti Ferreira. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS, 41., 2021, virtual. *Anais* [...]. [*S. l.*]: CBHA, 2021. pp. 1310-1319.

Migração do Leste Europeu e a arte moderna em São Paulo: as contribuições das mulheres

Marina Mazze Cerchiaro

Resumo
As contribuições das mulheres oriundas do Leste Europeu e de suas famílias para a arte moderna em São Paulo foram, na maior parte das vezes, invisibilizadas pela historiografia da arte brasileira. Neste artigo, tratamos da trajetória e da atuação dessas mulheres enfocando duas escultoras polonesas marginalizadas pela história da arte: Pola Rezende e Felícia Leirner. Buscamos refletir sobre os trânsitos e as mobilidades dessas personagens, os impactos de suas atuações para o desenvolvimento do mundo da arte moderna em São Paulo e os apagamentos das artistas e de suas obras.

Palavras-chave

mulheres artistas

migração

escultura brasileira

século XX

circulação internacional

Marina Mazze Cerchiaro é pós-doutoranda pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e bolsista FAPESP (Processo nº 2021/01724-9). Doutora em Estética e História da Arte (2020), também é cientista social (2012) e mestre em Culturas e Identidades Brasileiras (2016) pela USP. Sua tese de doutorado sobre mulheres escultoras premiadas nas primeiras Bienais de São Paulo foi contemplada com o prêmio de melhores teses do Comitê Brasileiro de História da Arte (2022). Desenvolveu estágios de pesquisa na França, junto à unidade de pesquisa Art et Représentations, da Université Paris-Ouest Nanterre la Défense (2022), no grupo Artl@s, da École Normale Supérieure de Paris (2019), e no centro de documentação do Museu Bourdelle, em Paris (2013). Atua nas áreas de Sociologia da Arte, História da Arte e Estudos de Gênero.

Na primeira metade do século XX e logo após a Segunda Guerra Mundial, houve um acentuado fluxo migratório de populações do Leste Europeu em decorrência de guerras, conflitos territoriais, fome e antissemitismo. De acordo com a estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), entre 1887 e 1957 imigraram para o Brasil 5 milhões de pessoas. Nesse contingente, havia italianos (32%), portugueses (31%), espanhóis (14%), japoneses (4%), entre outras nacionalidades (19%), muitas delas do Leste Europeu (russa, polonesa, húngara, letoniana, lituana, búlgara, romena, iugoslava, ucraniana, estoniana)[1].

O estado de São Paulo recebeu uma parcela considerável desses migrantes: entre 1908 e 1936, o porto de Santos, principal entrada de estrangeiros no estado, registrou a chegada de 53.214 pessoas oriundas do Leste Europeu, sendo 20.918 lituanos, 15.220 poloneses, 10.794 russos, 3.360 letonianos, 2.426 estonianos e 496 ucranianos. Do total, 15.282 eram do sexo feminino[2]. A atuação de parte desses imigrantes impulsionou não só o desenvolvimento industrial local, mas também a cena artística paulistana, já que alguns deles, naturalizados brasileiros ou não, acabaram se integrando ao mundo das artes.

A história da arte brasileira até hoje pouco refletiu sobre a migração de artistas do Leste Europeu para o país, embora haja um número considerável de suas obras nos acervos dos museus em São Paulo. O acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), por exemplo, salvaguarda trabalhos de pelo menos 23 artistas dessa região que residiram no Brasil em algum período ao longo do século XX: Lasar Segall (1889-1957), da Lituânia; Samson Flexor (1907-1971), da Moldávia; Hans Grudzinski (1921-1986), da Iugoslávia; Yolanda Mohalyi (1909-1978), Clara Heteny (1917-1974), Kazmer Féjer (1923-1989), Karoly Pichler (1906-1982) e Érika Steinberg (1937-?), da Hungria; Moussia Pinto Alves (1901-1986), da Rússia; Irma Neumann (1896-1980) e Ivan Kudrna (1943-?), da República Tcheca; Ion Oana Potecasu (1912-?) e Emeric Marcier (1916-1990), da Romênia; Liuba Wolf (1923-2005), da Bulgária; Jef Golyscheff (1897-1970) e Dimitri Ismailovitch (1892-1976), da Ucrânia; e Anatol Wladyslaw (1913-2004), Felícia Leirner (1904-1996), Frans Krajcberg (1921-2007), Fayga Ostrower (1920-2001), Juljan Czapski (1925-2010), Maciej Antoni Babinski (1931-?) e Pola Rezende (1901-1978), da Polônia[3].

Embora alguns desses nomes tenham grande destaque na história da arte brasileira, a maioria deles conta com poucas biografias dedicadas à sua trajetória – ou mesmo nenhuma. Vale notar que muitos dos artistas citados são mulheres que expuseram nas primeiras Bienais de São Paulo (1951-1965), sendo que algumas delas foram premiadas no evento[4].

A trajetória da família Klabin, uma das mais antigas famílias judaicas de São Paulo, é outro exemplo da contribuição dos migrantes do Leste Europeu para a cidade. O antissemitismo, os frequentes *pogroms* e a proibição aos judeus de serem proprietários de terras levaram Maurício Klabin (1861-1923) a deixar Poselva, na Lituânia. Em 1889, após estada na Inglaterra, ele migrou para o Brasil, fundando no ano seguinte uma

1 Silva; Barbosa, 2006.

2 Zen, 2010, p. 227.

3 Esse levantamento foi feito graças à base digital do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), que disponibiliza *on-line* obras e nomes de artistas do acervo, permitindo navegação a partir de critérios como origem do artista e país de radicação. Essa base é um dos frutos resultantes do projeto temático *Coletar, identificar, processar, difundir: o ciclo curatorial e a produção do conhecimento* e está disponível em https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php. Acesso em: 25 jul. 2024.

4 Cerchiaro, 2020.

empresa de tipografia. Nessa mesma década, muitos de seus parentes o acompanharam nesse movimento de imigração, entre eles seus irmãos Hessel (1872-1946) e Salomão e seu primo Miguel Lafer (1876-1926). No Brasil, casaram-se com mulheres de mesma origem: Maurício com Berta Osband, Hessel com Fanny e Miguel com Nessel, a irmã de Maurício. Os negócios conjuntos das famílias Klabin-Lafer foram prosperando no início do século XX. A tipografia tornou-se um estabelecimento comercial no ramo de papelaria e, posteriormente, uma grande indústria de fabricação papel[5]. Além de contribuir para o desenvolvimento econômico de São Paulo, a família atuou fortemente nas esferas cultural e social.

Berta Klabin, juntamente com Olga Nebel e Olga Tabacow (proveniente da Bessarábia), fundou a Sociedade das Damas Israelitas, dedicada ao amparo de mulheres judias grávidas pobres[6]. Já a primeira geração de mulheres da família Klabin nascida no Brasil – Ema (1907-1994) e Eva (1903-1991), filhas de Hessel e Fany, e Jenny (1889-1967) e Miná (1896-1969), filhas de Berta e Maurício – teve forte atuação no campo das artes. Todas elas haviam estudado na Europa, tendo passado boa parte da vida entre o Novo e o Velho Continente. Ema e Eva estudaram em Berlim e conheceram diversos museus e monumentos na Europa, tornando-se fluentes em vários idiomas. Jenny era fluente em francês, inglês e alemão, tendo viajado para Alemanha, Suíça e França.

5 Blay, 2020; Margalho, 2008.

6 Blay, 2020.

Na década de 1930, Jenny e Miná fundaram com seus respectivos esposos, o pintor Lasar Segall e o arquiteto Gregori Warchavchik, além de outros artistas e intelectuais, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), responsável pela organização de eventos artísticos. Segall e Warchavchik também eram imigrantes do Leste Europeu. O primeiro chegara ao Brasil em 1913, vindo da Lituânia; o segundo, em 1923, oriundo da Ucrânia. Miná foi uma das pioneiras do paisagismo brasileiro. Já Jenny atuou como pianista, escritora e tradutora, além de organizar, salvaguardar e promover a obra do marido. Seus esforços culminaram na criação do Museu Lasar Segall, na capital paulista, em 1967.

Por sua vez, Ema e Eva foram importantes colecionadoras a partir do final de 1940. As duas coleções reúnem mais de 3.500 peças entre obras de arte europeia, asiática, estadunidense, moderna e barroca brasileira, além de antiguidades. Esse empenho resultou na fundação de duas casas museus, uma em São Paulo e outra no Rio de Janeiro. Ema auxiliou ainda na criação da Orquestra Filarmônica de São Paulo e atuou nos conselhos da Fundação Bienal de São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)[7].

Assim como as mulheres da família Klabin, muitas outras migrantes do Leste Europeu prosperaram e conseguiram se inserir tanto em estratos das elites paulistas quanto em circuitos artísticos. Beneficiando-se de grande circulação internacional, elas participaram de redes artísticas transnacionais, caracterizadas pelos trânsitos de pessoas, obras,

7 Costa, 2017.

objetos e ideias, e promoveram-nas. Impactaram, assim, o ambiente artístico paulista das décadas de 1950 e 1960, contribuindo ativamente para sua construção. No entanto, boa parte delas ainda se encontra à margem da história da arte brasileira. Muitas tiveram a vida marcada por lacunas e silêncios, além de suas obras terem sido pouco estudadas e expostas.

Para refletirmos sobre essas artistas, propomos neste texto o estudo de caso das trajetórias de duas escultoras oriundas da Polônia que imigraram para o Brasil na década de 1920 e ainda são pouco conhecidas: Pola Rezende e Felícia Leirner.

Assim como as mulheres da família Klabin, muitas outras migrantes do Leste Europeu prosperaram e conseguiram se inserir tanto em estratos das elites paulistas quanto em circuitos artísticos. Beneficiando-se de grande circulação internacional, elas participaram de redes artísticas transnacionais, caracterizadas pelos trânsitos de pessoas, obras, objetos e ideias, e promoveram-nas.

8 Altman; Chansky, 1996, p. 4.

9 Altman; Chansky, 1996.

10 Guinsburg; Kon, 2014.

Da Polônia para o Brasil: a imigração de Pola Rezende e Felícia Leirner

Poucos são os vestígios e as memórias da trajetória dessas duas escultoras na Polônia. O passado polonês parece ter sido propositadamente silenciado, seja pelas memórias traumáticas, seja pelas políticas migratórias brasileiras, que incentivaram a assimilação cultural e o apagamento dos vínculos de origem. As próprias artistas preferiam tratar da sua naturalização e de sua identificação com a cultura brasileira, exaltando o Brasil como seu lugar de pertença. Sobre a vivência de Alta Pola Mlotek na Polônia, encontramos apenas as informações que constam em seu processo de naturalização: nasceu em Dombrowa Gornicza, em 16 de abril de 1901, filha de Simão e Maria Mlotek. Já Fayga Simcha Eichenbaum, que no Brasil adotou o nome de Felícia Leirner, nasceu em Varsóvia, na Polônia, em 1904, em uma família judaica praticante.

Nas narrativas dos amigos e familiares sobre Felícia Leirner, a Polônia é representada de três modos distintos: primeiramente, por Varsóvia, cidade monumental, “maravilhosa e culturalmente rica”, comparável a Paris, com grande incentivo à vida intelectual[8]. Felícia afirma que desde criança frequentava teatro, orquestra, ópera e lia muito, principalmente autores russos e franceses[9]. Começou a cantar em coro de igrejas e tornou-se soprano no coro da Ópera de Varsóvia. Também frequentava o clube de escritores, no qual se reunia a *intelligentsia* ídiche da cidade. Foi no clube e nas óperas que ela conheceu Isai Leirner, que viria a se tornar seu marido[10].

11 Guinsburg; Kon, 2014.

12 Altman; Chansky, 1996, p. 11.

13 Mulheres..., 1956.

14 Prazmowska, 2012.

Em segundo lugar, pela cidade de Lukov, onde seus tios maternos moravam. Felícia relaciona Lukov à natureza exuberante, representada pelas florestas e pelos campos de trigo, razão da relação profundamente afetiva que mantinha com a natureza. Ali, ela e a mãe se esconderam durante o início da Primeira Guerra[11]. A cidade foi também marcada pelo antissemitismo, tendo sido cenário de um *pogrom* de dois dias contra a comunidade judaica em 1920.

Por fim, emerge o período da Primeira Guerra. Felícia Leirner evita falar sobre o antissemitismo e sobre a guerra, que vivenciou aos 10 anos de idade. A experiência da Primeira Guerra é associada por ela à ocupação alemã de Varsóvia, que ocorreu entre 1915 e 1918: "A época dos alemães foi péssima porque eles tiraram tudo que poderiam tirar de bom"[12]. A lembrança traumática da guerra também perpassa o relato de Pola Rezende: "Minha infância não foi alegre: como poderia ser se fui educada na Alemanha, onde assisti à guerra de 1914-1918? Era uma criança, mas não se precisa ter idade para sentir o horror das guerras"[13].

Após a vitória da Tríplice Entente, em 11 de novembro de 1918, quando as tropas alemãs deixaram Varsóvia, o marechal e líder polonês Pilsudski começou a organizar o primeiro governo da Polônia independente. Entre 1919 e 1922, desenrolaram-se guerras de caráter expansionista contra soviéticos, lituanos e checoslovacos no sentido de estabelecer as fronteiras da Polônia, entre elas a Batalha de Varsóvia, em 1921. Segundo Anita Prazmowska[14], o nacionalismo dos líderes poloneses recriou um império multiétnico, assentado em novas divisões territoriais, semelhante

Ema Gordon Klabin, anos 1980.
Arquivo Casa Museu Ema Klabin.

àqueles que os tinham subjugado. Em 1921, cerca de 40% da população do território polonês constituía-se de ucranianos, seguidos por judeus, bielorrussos e alemães. Assim, o nacionalismo polonês voltou-se contra as minorias, o que gerou forte migração, principalmente judaica, no entreguerras.

Apesar do sobrenome judaico, Alta Pola Mlotek era cristã ortodoxa. Ela chegou ao Brasil em 1920, pelo porto de Santos, com 19 anos. Fayga deixou a Polônia seis anos mais tarde, já noiva de Isai, para construir uma nova vida no Brasil. Além do casal, imigraram sua irmã, Ana; a mãe, Sheindla; e a família do irmão de Isai.

Pouco sabemos sobre os primeiros anos de Alta Pola Mlotek no Brasil. Em 1923, ela tornou-se companheira de Nelson Ottoni de Rezende. Sete anos mais velho que Pola, ele era engenheiro formado pela Escola Politécnica da USP e provinha de uma família tradicional paulista de fazendeiros de café. Segundo a imprensa da época, Pola era intelectualizada, falava muitas línguas e tinha "traços levemente mongólicos"[15]. O casal promovia reuniões em sua residência (em estilo moderno, projetada por Gregori Warchavchik na esquina da alameda Franca com a avenida Nove de Julho) para artistas, críticos e intelectuais paulistas.

15 Martins, 1948.

Já para Felícia Leirner, que chegou ao país com 22 anos, os primeiros tempos no Brasil "foram anos de luta". Como ainda não falavam português, ela e o marido instalaram-se no bairro do Bom Retiro, mantendo-se dentro da comunidade judaica. O fato de Felícia dominar o iídiche, tanto falado quanto escrito, auxiliou a inserção do casal nessa comunidade – o marido não sabia a língua. Foi nesse bairro que ela teve os três filhos – Giselda, Nelson e Adolfo –, com todas as dificuldades de ser mãe em outro país. Isai trabalhava como operário em uma fábrica de tecidos e Felícia colaborava com o sustento da casa como bordadeira. Quando a situação econômica melhorou, Isai armou uma oficina de malharias com duas máquinas retilíneas, instaladas no quintal da casa da família. Em sociedade com o irmão, Zimon Leirner, Isai montou em 1935 a empresa de malharia Tricot-lã[16]. Os negócios prosperaram e, na década de 1940, os Leirner passaram a se inserir nos círculos intelectuais e artísticos.

Foi justamente nesse período que tanto Felícia Leirner quanto Pola Rezende começaram a esculpir. Ambas contam que a vocação para a escultura lhes foi revelada após doença severa. Pola começou a esculpir em 1942, de maneira autodidata, incentivada pelo escritor Jaime Adour da Câmara, Tarsila do Amaral e Quirino da Silva, seus amigos. Já Felícia começou a estudar escultura com Elisabeth Nobiling por volta de 1945 e, posteriormente, com Victor Brecheret. Ambas realizaram várias exposições individuais e coletivas em São Paulo e no Rio de Janeiro, tendo apresentado obras nas Bienais de São Paulo.

16 Altman; Chansky, 1996; Guinsburg; Kon, 2014; Souza, 2019.

17 Pedrosa, 1961, p. 6.

18 Cerchiaro, 2023.

O crítico Mário Pedrosa definiu Felícia Leirner como a "legítima floração da semeadura de nossas bienais"[17]. De fato, as Bienais de São Paulo são essenciais para compreender tanto a inserção do casal Leirner no meio artístico quanto a carreira de Felícia como escultora. Isai Leirner foi um dos fundadores do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), instituição promotora do evento até 1962. Foi também diretor-tesoureiro do Conselho Administrativo do museu e diretor do Centro Brasil-Israel. O casal Leirner auxiliou na vinda da delegação israelense para as Bienais, promoveu recepções em sua casa para artistas e comissários que expunham nas Bienais e financiou prêmios do evento.

Para a escultora, a Bienal era não só um lugar de aprendizado – que lhe permitia o acesso à produção contemporânea de diversos países, bem como ao trabalho de artistas consagrados –, mas também de construção de reconhecimento. Felícia expôs em muitas edições, tendo sido premiada. Entre 1955, quando a artista recebeu o prêmio-aquisição na III Bienal de São Paulo, e 1963, ano em que conquistou o prêmio de melhor escultora nacional nesse evento, várias de suas obras foram incorporadas a acervos brasileiros – MASP, MAM do Rio de Janeiro e de São Paulo – e do exterior – Musée Nationale d'Art Moderne (MNAM), em Paris, Tate Gallery, em Londres, Stedelijk Museum, em Amsterdã, Musée Royale de Bruxelles, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (GNAM) e Galeria de Arte Moderna de Belgrado. Em grande medida, isso ocorreu pelas boas relações que ela estabeleceu com diretores de museus, tais como Jean Cassou, Willem Sandberg e Pietro Maria Bardi[18].

19 O programa da viagem à Jerusalém foi encontrado no arquivo Felícia Leiner, pertencente ao Arquivo do Museu Judaico de São Paulo.

Assim como Ema e Eva Klabin, Pola Rezende e Felícia Leirner tiveram a possibilidade de viajar para fora do país, o que contribuiu para seu aprendizado artístico, a circulação de ideias, a construção de redes internacionais e, no caso de Felícia, para a musealização de suas obras em coleções fora do Brasil. Na década de 1960, Felícia Leirner fez duas viagens importantes: uma para Jerusalém, em dezembro de 1963, e outra para a Itália, em 1966, para ver a XXXIII Bienal de Veneza. Na primeira, ela foi com o marido, e eles visitaram artistas, galeristas e personalidades políticas, entre elas o prefeito de Jerusalém e o presidente de Israel[19].

Nos entreguerras, Pola Rezende viajou com o marido para o exterior em três ocasiões: entre 1926 e 1927, quando visitou França, Itália, Suíça, Alemanha e Bélgica; entre 1930 e 1931, quando, além de países da Europa, conheceu os Estados Unidos; e em 1937, quando viajou para Buenos Aires. Após a Segunda Guerra, ela viajou para os Estados Unidos e o México, em 1948; para França, Itália, Inglaterra, Espanha e Peru, em 1951; e para Buenos Aires, em 1952. Essas viagens resultaram em crônicas de autoria da própria escultora publicadas em jornais. Nessas crônicas, ela abordava as visitas que fizera a museus, exposições e instituições culturais, as diferenças sociais e culturais dos países, além de refletir sobre as políticas voltadas para as artes.

Sua biblioteca, salvaguardada pelo MAC-USP, também reflete essas viagens, sendo composta de livros, revistas e catálogos de exposição adquiridos nessas ocasiões ou ainda de volumes em inglês, francês e espanhol adquiridos no Brasil, o que denota a circulação de ideias. Seus relatos de viagem e sua biblioteca nos permitem reconstituir o museu imaginário de Pola Rezende, um museu que atravessa fronteiras nacionais e períodos históricos e que, em parte, dialoga com suas obras e informa seu pensamento sobre arte. Também possibilitam compor mapas dos circuitos artísticos visitados e das redes sociais mobilizadas.

As duas escultoras contribuíram para a construção da cena artística em São Paulo. Pola Rezende atuou como intermediária cultural: foi membro e presidente do Clube dos Artistas e Amigos da Arte (Clubinho) entre 1945 e 1947, participou do conselho do MAM São Paulo e fundou a Galeria Casa dos Artistas no início da década de 1960, que exibiu mostras de artistas como Tarsila do Amaral e Candido Portinari. A galeria permitiu a ela montar uma coleção de arte, hoje composta de 62 peças entre desenhos, gravuras e pinturas de artistas modernos como Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Alfredo Volpi, Guignard, Djanira e Kathe Kollwitz. Na década de 1970, Pola doou 33 obras de sua autoria, seu arquivo, sua biblioteca e coleção de arte para o MAC-USP, um legado até então não explorado por pesquisas e pouco visibilizado pelo museu.

Felícia Leirner, por sua vez, foi a matriarca da família Leirner, que obteve grande destaque no ambiente artístico paulistano por ser composta de artistas, mecenas e curadores: o marido foi proprietário da Galeria das Folhas, os filhos Giselda e Nelson Leirner impactaram o mundo da Arte e a neta Sheila foi crítica renomada, conhecida pela curadoria da XVIII Bienal de São Paulo[20]. Em 1978, Felícia efetivou a doação de 84 obras para a construção do Museu Felícia Leirner, em Campos do Jordão (SP), cidade em que residiu. O museu foi inaugurado no ano seguinte, no formato de um parque de esculturas, atrelado ao Auditório Campos do Jordão, no qual ocorrem festivais de inverno[21]. Seu arquivo pessoal foi recentemente doado para o Arquivo do Museu Judaico, em São Paulo.

Diante dos vários vestígios das contribuições das escultoras, somos obrigados a questionar os silêncios que cercam as trajetórias, as obras e os legados dessas artistas. Sobre as lacunas a respeito do passado polonês, nossa hipótese é que, por condições históricas e sociais específicas do Brasil e da Polônia, as artistas preferiram atenuar os laços com suas origens e, de certa forma, apagar seu passado na Europa Oriental em prol da construção de uma nova identidade para si mesmas que enfatizasse as características do país de acolhida. Construindo uma nova identidade e enriquecendo, elas puderam se inserir nos círculos das elites artísticas paulistanas e cariocas.

20 Sobre a família Leirner, ver Souza (2019).

21 Sobre o Museu Felícia Leirner e sua criação, ver Baroni (2014).

A partir dessa inserção, a escultura tornou-se para elas uma opção possível de carreira. Na década de 1950, o sistema artístico de São Paulo se internacionalizava. As redes de sociabilidade internacionais que as escultoras integraram auxiliaram na obtenção de êxito em suas carreiras. Nesse contexto, as Bienais de São Paulo e o MAC-USP desempenharam papel central ao interligar redes transnacionais em que as artistas se inseriam. Ao mesmo tempo, de diferentes maneiras, essas escultoras impactaram o ambiente artístico paulista das décadas de 1950 e 1960, contribuindo ativamente para sua construção.

Quanto ao apagamento delas da história da arte brasileira, supomos que, entre diversos fatores, está o fato de serem mulheres migrantes do Leste Europeu e de terem adotado vertentes estéticas legitimadas no período em que produziram – figuração e abstração lírica –, mas que posteriormente foram invisibilizadas pela história da arte canônica. O reconhecimento delas parece ter sido dissolvido com suas redes, mas os vestígios materiais permanecem salvaguardados pelas instituições e permitem repensar a história da escultura moderna brasileira pela perspectiva e mobilidade dessas mulheres migrantes.

Diante dos vários vestígios das contribuições das escultoras, somos obrigados a questionar os silêncios que cercam as trajetórias, as obras e os legados dessas artistas.

Referências

ALTMAN, Sara; CHANSKY, Mirian. Entrevista com a senhora Shei – Felícia Leirner. *Projeto Memória Oral*, 14 mar. 1996. (Transcrição disponível no Arquivo Histórico Judaico).

BARONI, Giuliano Amadeu. *O parque de esculturas Museu Felícia Leirner*. 2014. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BLAY, Eva. *O Brasil como destino: raízes da imigração judaica contemporânea para São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2020.

CERCHIARO, Marina Mazze. *Escultoras e bienais – a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra*. 2020. 393 f. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

CERCHIARO, Marina Mazze. O primeiro processo de musealização das obras de Felícia Leirner. *In*: MALTA, Marize (org.). *Coleções de arte em Portugal e no Brasil nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Caleidoscópio, 2023. pp. 337-346.

COSTA, Paulo de Freitas. Ema Gordon Klabin. *In*: COSTA, Paulo de Freitas (org.). *A Coleção Ema Klabin*. São Paulo: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, 2017. pp. 23-27. Disponível em: emaklabin.org.br/download/a-colecao-ema-klabin/?wpdmdl=130078&refresh=66686313efa331718117139. Acesso em: 25 jul. 2024.

GUINSBURG, Jacob; KON, Sérgio (org.). *Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MARGALHO, Maurício Gonçalves. *Klabin: os empresários, a empresa e as estratégias de construção da hegemonia (1930-1951)*. 2008. 220 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

MARTINS, Ibiapaba. Conversa com os pintores. "... e a humanidade terá encontrado seu Nirvana". *Correio Paulistano*, São Paulo, 1948. (Hemeroteca Nacional Digital – HND).

MULHERES contam sua vida. *Diário de Notícias*, São Paulo, 14 out. 1956. (Arquivo Pola Rezende; MAC/USP).

PEDROSA, Mário. *Felícia, escultora*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961. (Catálogo de exposição).

PRAZMOWSKA, Anita. *Poland: A modern History*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2012.

SILVA, Nelson do Valle; BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira Barbosa. População e estatísticas vitais. *In*: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE (org.). *Estatísticas do século XX*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. Disponível em: 01_Abertura.pmd (ibge.gov.br). Acesso em: 25 jul. 2024.

SOUZA, Fernando. O. *Isai Leirner: homem de negócios, homem das artes*. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ZEN, Erik Reis Godliauskas. *Imigração e revolução: lituanos, poloneses e russos sob vigilância do Deops*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2010. (História das migrações 2).

As alegorias da América ou como ter um tatu para chamar de seu[1]

Flavia Galli Tatsch

Resumo
No século XVI surgiu nova representação dos continentes até então conhecidos, personificados em alegorias. Na hierarquia traçada entre eles, a Europa estava no topo e a América era seu contraposto, exótica e bárbara. Este texto analisará três alegorias da América, observando algumas de suas características. O mais importante aqui é perceber como Maarten de Vos criou uma gravura que procurava transmitir aos seus contemporâneos uma imagem distinta da América, transformando o tatu em seu animal por excelência.

Palavras-chave

gravura

alegoria

América

tatu

Maarten de Vos

alteridade

1 Esta publicação é parte da pesquisa de doutorado da autora, intitulada *A construção da imagem visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI*. Defendida em 2011 na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a pesquisa contou com financiamento da FAPESP.

Flavia Galli Tatsch é doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professora de História da Arte Medieval na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Responsável pelo Núcleo de Pesquisa História da Arte Unifesp no Laboratório de Estudos Medievais (LEME), é pesquisadora associada do Projeto Temático *Uma História Conectada da Idade Média – Comunicação e Circulação a partir do Mediterrâneo* (Processo FAPESP nº 2021/02912-3). Também é membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Red Latinoamericana de Estudios Medievales/REDe e do Grupo de Pesquisa CNPq Relicário – Rede de Pesquisa sobre Arte e História das Relíquias Cristãs Ibéricas, além de autora de artigos e capítulos de livros sobre Arte da Pré-Modernidade e da Primeira Modernidade, circulação e mobilidade (de pessoas e objetos portáteis).

O frontispício de Abraham Ortelius

Até o século XV o mundo estava repartido em três partes formadas pela Ásia, África e Europa, as quais eram povoadas, respectivamente, por Sem, Cam e Javé (os herdeiros de Noé). Com a chegada dos europeus ao continente americano, houve nova racionalização desse espaço: a divisão cristã do mundo deu lugar a outra configuração, e a Terra ganharia uma quarta parte. A partir de 1570, a representação dos *Quatro Continentes* ou d'*As quatro partes do mundo*, como ficaram conhecidas, tornou-se uma obsessão, transformando-se em tema de mapas, pinturas, esculturas, tapeçarias, gravuras, peças de cerâmica, prataria, móveis e tecidos. Os continentes eram personificados em alegorias, e cada uma delas apresentava uma série de atributos que não só traçava a diferença entre os continentes, mas também construía um discurso das diferenças e de hierarquia, uma fabricação do Outro[2].

A operação de enunciação do Outro se deu a partir da elaboração de séries de imagens que colocavam lado a lado todos os continentes, classificando-os segundo seu grau de "civilidade". Nessa concepção, a Europa colocava-se em primeiro lugar. Tratava-se de uma excelente estratégia para transcrever a alteridade ao mesmo tempo que não fazia mais do que falar de si própria[3].

A ideia de uma superioridade europeia ocorria em virtude de sua cultura e de seu modo de vida, do conhecimento das ciências e das artes, da fé cristã, da prosperidade estimulada por uma agricultura desenvolvida e por avançadas invenções técnicas. Em seguida, vinham Ásia e África. A América não participava dessa categoria: ela era exótica e selvagem, e suas alegorias testemunhavam a estranheza frente à distante diversidade dos povos originários e de seus costumes, tidos como bárbaros e estereotipados como canibais.

Em 1570, a primeira alegoria dos *Quatro Continentes* surgiu no atlas em que Abraham Ortelius (1527-1598) reuniu as melhores cartas geográficas territoriais e marítimas da época[4]. No frontispício do *Theatrum Orbis Terrarum*, quatro figuras femininas representavam o mundo até então conhecido: Europa, Ásia, África e América (Figura 1). No alto, a Europa está entronizada, coroada e ricamente vestida. Sua mão direita segura o cetro do domínio mundial e a esquerda repousa sobre uma cruz que ela crava em um orbe.

Para Ortelius, a superioridade europeia se dava pela colonização da América e pela vastidão dos territórios governados por seu mecenas, Felipe II de Espanha. À direita da Europa (esquerda do frontispício), mas em posição inferior, está a Ásia. Usando um vestido bordado com pedras preciosas, ela tem na cabeça uma tiara e carrega um incensário com a mão esquerda.

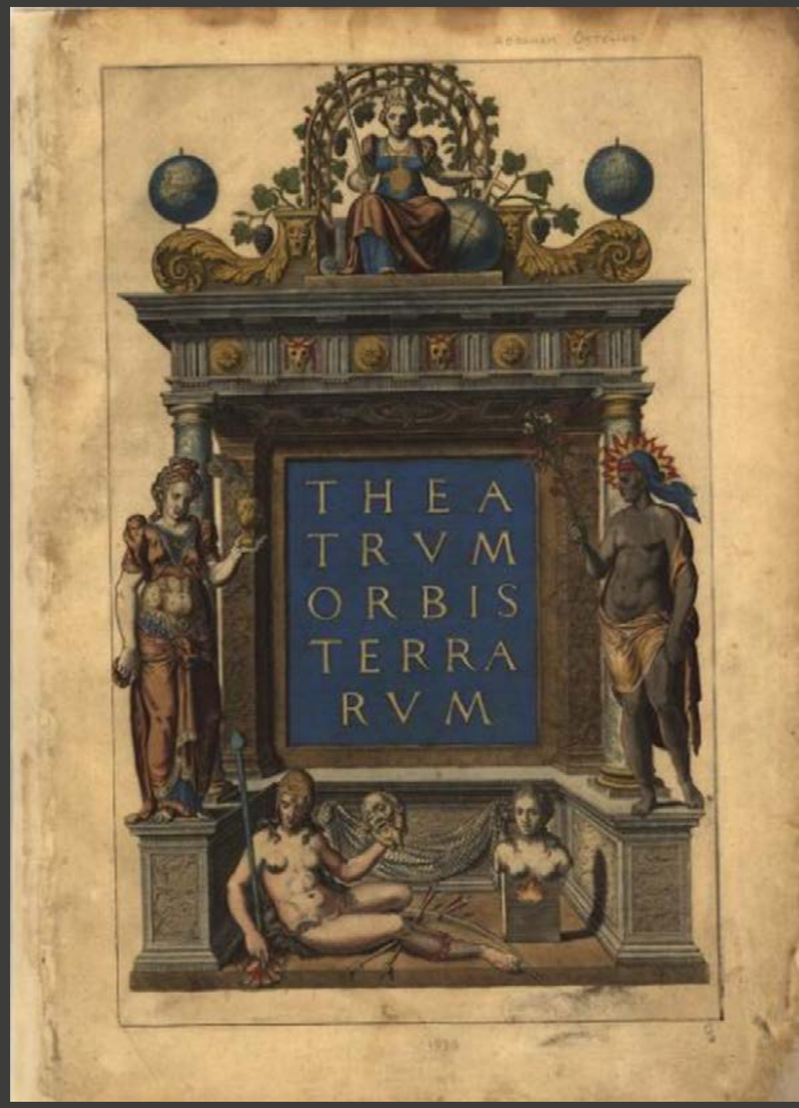


Figura 1. Abraham Ortelius. *Theatrum Orbis Terrarum*. Antuérpia: *apud* Aegid, Coppenium Diesth, 1570. Library of Congress, Washington D.C. Disponível na Library of Congress.

2 Hartog, 1999.

3 Segundo Michel de Certeau (1975), o discurso operava a partir de dois pontos, *par-deçà* e *par-delà*, partindo da Europa em direção à América e voltando ao ponto de origem. Nesse movimento circular, era produzido "um retorno a si a partir da mediação do outro" (p. 250).

4 Pieper, 2009, p. 313.

O Éden e o ouro de Dirck Barendsz

À esquerda da Europa (direita do frontispício), a África usa um pano que desce das costas e cobre sua genitália; em sua cabeça há um lenço azul e, na mão direita, um galho de bálsamo. Abaixo dos outros continentes e sentada no chão, a América está nua e nem mesmo sua longa cabeleira cobre-lhe as partes íntimas. Cabisbaixa, ela usa um toucado; com uma mão segura um tacape e, com a outra, a cabeça de um homem barbado, claramente um europeu. Sob as pernas estão o arco e duas flechas.

A necessidade de autoafirmação da Europa frente às demais partes do mundo fazia com que seu contraponto fosse a América. Não são aleatórios o lugar que a América ocupa no frontispício, a forma como está despida, a apresentação das armas, a cabeça e o tacape que remetiam ao ritual antropofágico. Nesse sentido, o indígena "bárbaro" servia como signo determinante da imagem "americana", ou como a "contraimagem" europeia.

Theatrum Orbis Terrarum estabeleceu uma base para a elaboração de futuras alegorias dos quatro continentes. Nos anos seguintes, artistas e gravadores holandeses e flamengos produziriam suas versões sobre o tema. Existia, entre eles, um verdadeiro trânsito de formas e detalhes que propiciava o aprimoramento dos desenhos, aos quais acrescentavam ou dos quais subtraíam detalhes. Às vésperas do século XVII a América começou a ser ainda mais atraente. As alegorias impressas nos Países Baixos vieram se somar à fabricação da imagem visual do "Novo Mundo"[5]. As estratégias de representação aliavam elementos de um repertório familiar com temas "do momento", bastante provocativos para o público. Vamos a elas.

Em 1581, Jan Sadeler (1550-1600) gravou as pranchas a partir dos desenhos de Dirck Barendsz (1534-1592). Fugindo do esquema tradicional de configuração dos frontispícios, Barendsz situou as personificações em cenários e adicionou uma série de atributos de cada uma das partes do mundo. Na alegoria da América (Figura 2), ela está sentada à direita e sua única vestimenta consiste em um pano às costas que lhe cai entre as pernas. Ela usa um cocar de penas e observa atentamente os papagaios pousados acima – únicos representantes da exótica fauna americana. Em sua mão há uma flecha. Essa posição e a forma de segurar a arma remetiam ao frontispício desenhado por Ortelius. Se a América do cartógrafo se apresentava como bélica e selvagem, a de Barendsz deixava de ser ameaçadora, pois o canibalismo não se fazia presente.

A necessidade de autoafirmação da Europa frente às demais partes do mundo fazia com que seu contraponto fosse a América. Não são aleatórios o lugar que a América ocupa no frontispício, a forma como está despida, a apresentação das armas, a cabeça e o tacape que remetiam ao ritual antropofágico. Nesse sentido, o indígena "bárbaro" servia como signo determinante da imagem "americana", ou como a "contraimagem" europeia.

5 Tatsch; Gomes, 2020.

6 Schmidt, 2001, p. 129.

Na extremidade esquerda, um casal nu conversa tranquilamente: a mulher usa um cocar de penas e o homem segura um arco. Essa era uma imagem bem familiar, ressignificada originalmente daquelas de Adão e Eva e muito comum em outras gravuras que remetiam aos povos originários. Atrás deles há uma habitação cercada por palmeiras. Na margem do rio três pessoas nuas buscam ouro de aluvião, como assinala a legenda da imagem (oculta no recorte da figura): “a terra não tem qualquer metal, exceto o ouro”. Mais acima, outras duas habitações com cobertura redonda se encontram em meio a frondosas árvores.

Barendsz imaginava os habitantes desse continente vivendo em um estado de inocência como se ainda estivessem na Idade de Ouro. A alegoria procurava integrar a América a um passado europeu há muito perdido. No entanto, há um indício que leva a crer que esse Éden americano não é mais aquele em que se colhem os frutos com as mãos, mas sim uma promessa de outra natureza: as pessoas dragam o rio em busca do ouro, que lá tem “em grande quantidade”; as riquezas também são asseguradas com as “muitas pérolas” e outros produtos valiosos ou exóticos. O foco mudara dos momentos de idílio do Novo Mundo para uma gama de oportunidades de benesses douradas[6].

Os quatro continentes se configuraram como mais um pretexto para criar novas alegorias que, nem por isso, estavam descoladas dos assuntos mais populares impressos em gravuras, folhas volantes, ilustrações de livros etc. Assim, para compreendê-las, não podemos nos furtar a buscar os temas recorrentes do período, em uma espécie de recuperação de parte da experiência visual, o *olhar da época*.

Figura 2. Jan Sadeler a partir de Dirk Barendsz. *América*, 1581. Gravura, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

7 Baxandall, 1991, p. 53.

Como explicou Michael Baxandall, o olhar, como um sentido construído socialmente e demarcado historicamente, tem relação direta com o estilo pictural e determinados tipos de capacidade visual de uma época. A competência visual estabelecida era partilhada tanto pelo artista como pelos observadores. É possível afirmar, então, que as trocas se davam em um duplo sentido: tanto o público se apropriava da figuração do artista para construir as imagens mentais quanto o artista dependia da resposta de seu público[7].

O repertório que proporcionava ao público os instrumentos mentais e os modos cognitivos para a percepção do que se supunha ser a América era vasto e os temas variavam: episódios da Antiguidade Clássica; mitologia grega e romana; cenas do Velho Testamento e do Novo Testamento; mulheres da bíblia; santos; alegorias das virtudes, dos sentidos e das estações do ano; cenas de batalha, entre outros. Nesse denso repertório os detalhes, as posturas e os gestos migravam de uma imagem à outra e eram realocados dependendo do assunto abordado. Assim, não é de surpreender que – guardadas as diferenças no tempo, no espaço e na história – a América empunhando um tacape e segurando a cabeça de um homem (Figura 3) lembrasse algumas figurações de Judith com sua espada e a cabeça recém-decepada de Holofernes (Figura 4).

Figura 3. Philipe Galle. *América*, ca. 1585-1590. Disponível na Internet Archive, p. 92.

Figura 4. Jan Collert a partir de Maarten de Vos. *Judith*, 1590-1595. Gravura. Disponível no The British Museum.

O tatu de Maarten de Vos

8 Schmidt, 2001, p. 133.

Oito anos depois da idílica imagem de Dirck Barendsz, Maarten de Vos (1532-1603) desenhou aquela que se "tornaria quase que uma representação definitiva do Novo Mundo"[8]. Tal qual uma Diana caçadora de perfil delicado e corpo bem-delineado, sentada sobre um tatu gigante e de aspecto bélico, a América segura suas armas mortais: o arco e a flecha (atributos da deusa e, também, dos indígenas) e um tacape (Figura 5). Sobre a genitália há um pano drapeado; no bíceps, um bracelete; na orelha, um brinco de pérolas (como na alegoria de Barendsz); na cabeça o adorno de penas enfeita um intrincado penteado.

À sua esquerda há uma estranha fauna mesclada de animais americanos (como tatus e lhamas de orelhas compridas e pendentes) e asiáticos (a ovelha de cauda grossa). Um pouco mais acima um grupo de indígenas se dedica a diversas atividades, como a caça ou o manusear de arco e flecha. A alusão ao canibalismo, tão forte e equivocadamente atrelada a todos os povos originários, também é apresentada com o desmembramento de um cadáver e a ideia europeia de banquete antropofágico (em que os corpos eram assados em brasa). À direita, logo no primeiro plano, há um papagaio pousado em um toco de árvore. Mais acima há duas cenas das batalhas entre europeus e indígenas. Ao fundo a paisagem é formada por pequenas montanhas, algumas árvores e o céu encoberto por nuvens.

Figura 5. Adriaen Collaert a partir de Maarten de Vos. *América*, ca. 1588-1589. Gravura. Rijksprentenkabinet, Amsterdã.

9 Schmidt, 2001, p. 136.

A mulher, sólida, compacta e harmoniosa, construída dentro dos parâmetros de proporcionalidade e beleza europeus, está em contraste com o desequilíbrio das imagens ao seu redor: os animais estranhos, a guerra e a antropofagia. Essa integração da América a uma forma e um repertório conhecidos não excluía por completo a fascinação exercida pelo estranhamento. Daí, mesmo em seu aspecto mais hostil, o canibalismo ser capturado à distância, aparecendo como mais um elemento, e não como o indício principal de caracterização.

No esforço para representar essa alteridade, perigosa e ao mesmo tempo lugar de projeção de sonhos, De Vos mescla a imagem de uma vida bucólica com o momento em que tudo vai por terra: a Conquista. Como na alegoria de Barendsz, De Vos "tece um fio de lógica econômica semelhante à encontrada nas alegorias de outros contemporâneos"[9]. O ouro, agora, atraía a ambição dos europeus e os distraía de sua suposta missão religiosa. Esse mesmo metal, que poderia levar o continente americano a uma nobreza comparada com a da Europa, era a causa de seu empobrecimento. É o que se lê na legenda que acompanha a gravura.

Para compreender essa questão é preciso traçar uma breve reflexão sobre os contextos em que as diversas alegorias aqui analisadas se inseriam. Elas surgiram ao mesmo tempo que as Sete Províncias dos Países Baixos, de maioria protestante, se rebelaram contra o governo central de Felipe II e a monarquia universal dos Habsburgos. Se levarmos em conta o momento político, a operação de fabricação e enunciação da alteridade, agora, fazia uso de um artifício bastante claro: o princípio de inversão não se aplicava à Europa, mas sim à Espanha que se transformara no inimigo comum. Por isso, talvez, as gravuras Barendsz/Sadeler e De Vos/Collaert não impingiam uma ideia de império como aquela do frontispício de Ortelius. Nesse contexto, entende-se que a gravura de De Vos/Collaert colocava em jogo novos elementos de experimentação e de representação, como a paisagem e os animais, mais precisamente o tatu.

Até o século XVII, a identificação de uma paisagem se dava a partir da indicação de alguma obra arquitetônica ou acidente geográfico. Além disso, uma longa tradição da Europa Ocidental associava a terra com a identidade política de um senhor feudal/rei ou com a identidade cultural de um povo. Esses indícios encontravam-se, de algum modo, nas alegorias da Europa, Ásia e África, mas eram inexistentes naquelas da América. No último quartel do século XVI já eram bastante conhecidas as ilustrações que acompanhavam as publicações com descrições da fauna, da flora, da paisagem, dos acidentes geográficos, da exuberância das matas, das aldeias, das cidades de civilizações da Mesoamérica e dos Andes, ou mesmo das novas construções espanholas.

Fato é que De Vos se encantou com os tatus. Talvez tenha vislumbrado nesse animal o atributo que faltava para simbolizar a América. Afinal, Europa, Ásia e África já tinham seus próprios atributos, com os quais eram identificadas.

Mesmo com tanta informação circulando e com fácil acesso a ela, havia um silêncio nas gravuras de De Vos/Collaert. Por quê? Entende-se aqui que não interessava aos gravadores/impressores constituir a quarta parte do mundo como uma possessão de Filipe II, que, nesse momento, reunia sob seu comando as duas coroas ibéricas e, consequentemente, uma imensa vastidão do globo. Logo, havia que se construir um mecanismo que dificultasse ao observador fazer o entrelaçamento entre os textos e as ilustrações conhecidas e a imagem que agora se apresentava. Daí o ouro, mencionado na legenda da gravura, que abria a possibilidade de comércio e exploração a todos – e, no que se refere a "todos", nota-se que o público das gravuras era muito amplo, não se restringindo somente aos habitantes dos Países Baixos.

O segundo elemento a se considerar aqui é o tatu, que, a partir da gravura de De Vos/Collaert, passou a ser um dos mais significativos atributos do Novo Continente. Por que, entre a maravilhosa e vasta fauna exótica, De Vos se interessou tanto por ele? Na alegoria, vemos dois desses animais. Uma das razões, talvez, fosse o fato de que algumas novidades interessavam mais do que outras.

No continente americano, diferentes espécies de tatu podem ser encontradas desde o Sul dos Estados Unidos até o Estreito de Magalhães, o que despertava a curiosidade por seu aspecto exótico e científico. Cronistas como Martín Fernández de Enciso (1519), Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1526) e Nicolás Monardes (1580) o descreveram. Inúmeros desenhos e gravuras acompanhavam os textos de cronistas e naturalistas, além de ornamentarem mapas.

O tatu também era objeto de curiosidade entre outros públicos, como mercadores, comerciantes e colecionadores de raridades. Diversos espécimes eram encontrados nos bazares de Constantinopla, assim como em muitos gabinetes de curiosidades. Maarten de Vos pode ter tido acesso a um exemplar em algum *Wunderkamern* durante sua viagem à Itália (em 1552), ou mesmo na própria Holanda[10].

Fato é que De Vos se encantou com os tatus. Talvez tenha vislumbrado nesse animal o atributo que faltava para simbolizar a América. Afinal, Europa, Ásia e África já tinham seus próprios atributos, com os quais eram identificadas. Por exemplo: o cavalo era um ícone da civilização, ligado à masculinidade, aos reinos, à guerra, à conquista e ao poder, por isso estava atrelado à Europa; a Ásia tinha camelos e dromedários, elefantes como animais de guerra, além do poderoso rinoceronte – não nos esqueçamos do impacto do animal presenteado a D. Manuel I que foi imortalizado em escultura na Torre de Belém, em uma gárgula do Claustro do Silêncio do Mosteiro de Alcobaça e na tão famosa gravura de Albrecht Dürer; paquidermes também podiam ser encontrados na África, mas os jacarés do Nilo eram bem mais assustadores.

10 Egmond; Mason, 1994.

Nas *Alegorias dos Quatro Continentes* de De Vos/Collaert, a Europa está sobre o globo – os cavalos estão lutando em meio à paisagem, pois o orbe aqui é seu atributo mais significativo –, a Ásia monta o camelo e a África, um jacaré. Ora, a América precisava contar com algo parecido para chamar de seu. Foi possivelmente nesse momento que Maarten de Vos vislumbrou no tatu o atributo que faltava para simbolizar o Novo Continente. Lhamas, bichos-preguiça e tamanduás não deveriam causar o mesmo impacto que o tatu, cuja couraça havia sido comparada às armaduras dos cavalos.

Ainda que não seja possível cavalgá-los, De Vos considerou-os tão notáveis a ponto de transformá-los na montaria da América. Se olharmos atentamente, veremos que a América não está exatamente cavalgando: ela se senta de lado sobre o tatu – sim, essa era a posição costumeira com a qual as mulheres montavam. No entanto, é preciso compreender que existe um claro contraste entre um homem que cavalga um valoroso e temível cavalo e uma mulher que se senta sobre um animal selvagem[11]. Mais uma vez, as diferenças históricas e culturais eram traçadas: o Novo Mundo precisava de uma montaria, mas jamais poderia se igualar à do Velho Mundo.

Para concluir, enfatiza-se que De Vos foi um caso claro de artista independente e curioso que procurou transmitir aos seus contemporâneos uma imagem fresca e imediata da América. A paisagem, enquanto processo a partir do qual as identidades eram formadas, oferecia nova possibilidade de colonização do espaço, de acordo com a vontade do observador. E o tatu – ah, o tatu! –, por sua vez, era o indício que se colocava na fronteira entre os dois domínios da experiência. De um lado, fruto de uma mediação entre palavras e imagens, uma maneira de traduzir o visível e o invisível, a dimensão material e a dimensão mental; o elemento real e exótico a completar uma narrativa visual. De outro, e acima de tudo, configurava-se como mais uma forma de manipulação e uma importante peça no jogo de sedução do público.

11 Havia também uma distinção de gênero, se pensarmos que todos os artistas envolvidos na construção da imagem visual da América eram homens.

Referências

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente – Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DE CERTEAU, Michel. Ethno-graphie. L'oralité, ou l'espace de l'autre: Léry. *In*: DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975. pp. 245-283.

EGMOND, Florike; MASON, Peter. Armadillos in Unlikely Places. Some Unpublished Sixteenth-Century Sources for New World *Rezeptiongeschichte* in Northern Europe. *Ibero-Americakisches Archiv*, v. 20, n. 1-2, pp. 3-52, 1994.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto – Ensaio sobre a representação do Outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PIEPER, Renate. El Nuevo Mundo en los impresos flamencos del siglo XVI. *In*: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy (ed.). *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el Imperio Hispanoportugués (Siglos XVI-XVIII)*. Louvain: Editorial Acco, 2009. pp. 305-316.

SCHMIDT, Benjamin. *Innocence Abroad. The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670*. Nova York: Cambridge University Press, 2001.

TATSCH, Flavia Galli; GOMES, René Lommez. De selvagens canibais a pacíficos comerciantes: a invenção da iconografia dos ameríndios na Europa renascente, 1492-1555. *In*: CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge; FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira; MARTINS, Maria Christina Bohn (org.). *As Américas na Primeira Modernidade (1492-1750)*. Vitória: Editora Milfontes, 2020. v. 3. pp. 313-400.

TEIXEIRA, Dante Martins. *A curiosa história dos tatus: um improvável símbolo renascentista do Novo Mundo*. 2010. (Mimeografado).

Viagem e imagem: reflexão sobre as narrativas visuais instantâneas[1]

Davi Luis Galindo dos Santos

Resumo
Registros visuais de viajantes contribuíram (e contribuem) para a construção de imagens e imaginários sobre espaços nunca vivenciados por grande parte dos receptores. Dessa forma, a função de relato vinculada à viagem é tensionada neste texto para se pensar suas intersecções com a produção contemporânea de relatos imagéticos, bem como seus afastamentos dela. As seguintes inquietações iniciais motivam este debate do tema: como os relatos instantâneos têm alimentado a constituição de imagens de cidades, arquiteturas e paisagens? Pode-se pensar em tais imagens a serviço da construção de desejos?

Palavras-chave

viagem

imagem

redes sociais

paisagem

cidade

Frans Post

1 Este texto apresenta reflexões parciais da pesquisa de mestrado do autor, intitulada *Paisagens Escorridas: cidade e patrimônio em movimento no trecho Itaquera-Brás do metrô de São Paulo* e defendida em fevereiro de 2024 no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). A pesquisa recebeu orientação da Profa. Dra. Manoela Rossinetti Rufinoni e foi fomentada pela FAPESP (Processo nº 2021/07573-2).

Davi Luis Galindo dos Santos é mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo – Unifesp (2024) e arquiteto e urbanista pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp (2021). Suas pesquisas transitam pelos campos do patrimônio cultural, das experiências e errâncias urbanas e pela intersecção entre Arte, cidade e Arquitetura.

Introdução

Ao abordar os fluxos e os fixos como categorias de análise do espaço, Milton Santos identifica uma intensificação nas duas noções. Para ele, “os fixos são cada vez mais artificiais e mais fixados ao solo; os fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos, mais rápidos”[2]. Na contemporaneidade, esse fenômeno permeia espacialidades e campos diversos, extrapolando, por exemplo, a dimensão construída do espaço urbano. Em um movimento aproximativo, Castells argumenta sobre a constituição de uma “sociedade em rede”, na qual os fluxos circulam não apenas no espaço geográfico, mas também em virtualidades[3]. Nos limites das análises propostas neste artigo, as redes sociais são identificadas como espaço eminente dessas virtualidades, cujos fluxos se estabelecem por meio de suas estruturas de comunicação textual, imagética e audiovisual.

Essas reflexões partem da inquietação de se pensar a viagem e sua relação com a imagem como uma produção de relato. Trata-se de uma relação que perdura ao longo do tempo, sobretudo a partir das navegações transatlânticas. Dessa forma, mobiliza-se a produção, a reprodução e a circulação contemporânea de imagens nas redes sociais com foco na temática da viagem.

2 Santos, 1996, p. 50.

3 Castells, 2005 [1996].

Essa perspectiva de análise se baseia na ideia de que as viagens tiveram e têm como objetivo o compartilhamento da experiência por meio de relatos produzidos para serem divulgados no ambiente de origem do viajante. A noção de viagem intrinsecamente relacionada ao relato tem como referência a proposição de Augé, que identifica, no caso da etnografia, o relato como o objetivo da viagem. Para ele, os etnólogos “viven en el futuro”[4]. Nota-se que essa prática adquire novas faces a partir do uso das redes sociais como espaço virtual de circulação.

Do ponto de vista visual, a partir dos fluxos transatlânticos, o registro do vivido e do imaginado se deu por meio de gravuras e da pintura, sobretudo do gênero paisagem, com produções, muitas vezes, realizadas já fora do espaço representado, como é o caso da tela *Vista de Olinda* (séc. XVII, ca. 1650), de Frans Post, exposta na galeria da Casa Museu Ema Klabin. Esse tipo de relato contribuiu para a construção de imagens e imaginários sobre espaços nunca vivenciados por grande parte dos receptores.

Dessa forma, a função de relato vinculada à viagem é aqui tensionada para se pensar suas intersecções com a produção contemporânea de relatos visuais, e ainda seus afastamentos dela. Nesse sentido, as seguintes inquietações iniciais motivaram este debate do tema: como os relatos instantâneos têm alimentado a constituição de imagens de cidades, arquiteturas e paisagens? Pode-se pensar em tais imagens a serviço da construção de desejos?

4 Augé, 2018, p. 19.

Para abarcá-las, o artigo estrutura-se em três partes, que objetivam transitar pelas complexidades aqui levantadas. Em *Viagem, retorno e imagem*, a construção da noção de paisagem no campo visual e o seu papel de divulgação de destinos desconhecidos pelos receptores são abordados como formas de reflexão sobre as práticas de produção de imagens posteriores à viagem. Na sequência, em *Sincronia da viagem e da imagem*, são discutidas as práticas imagéticas sincrônicas à viagem, cuja circulação se dá pelas redes sociais, assim como sua comunicação. Esse segundo recorte de análise se concentra nas dinâmicas presentes no *Instagram*, observando o impacto de suas diferentes tipologias na forma de produção de tais imagens de viagem. Em *Tempo, circulação e valor da imagem*, é examinada a presença comum da relação entre a atenção e a atribuição de valor aos registros visuais nas suas diferentes tipologias e temporalidades. Por fim, são esboçadas reflexões que pretendem situar as nuances e os dilemas dessas produções visuais em uma "paisagem" em construção, na qual os leitores são, de antemão, convidados a continuar o pensamento em movimento.

[...]: como os relatos instantâneos têm alimentado a constituição de imagens de cidades, arquiteturas e paisagens? Pode-se pensar em tais imagens a serviço da construção de desejos?

Viagem, retorno e imagem

No Brasil, o olhar sobre a viagem como relato visual foi tema da grandiosa exposição *O Brasil dos Viajantes*, que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 1994, com curadoria de Ana Maria Belluzzo. A exposição reuniu os trabalhos de diversos artistas do século XVI ao XIX que realizaram uma produção visual do Brasil a partir de viagens. Entre eles estão Frans Post, Albert Eckhout, Adrien Taunay, Eduard Hildebrandt, Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas. A produção desses artistas construiu imaginários visuais sobre esta parte do globo que perduram até hoje, inclusive no Brasil, estando presentes em grande parte dos livros didáticos.

Na galeria da Casa Museu Ema Klabin há uma tela de paisagem pintada por um desses artistas que é possível considerar que desempenhou um papel de "blogueiro do período colonial"[5]: Frans Janszoon Post (Haarlem, 1612-Haarlem, 1680). Ele integrou a comitiva da Companhia das Índias Ocidentais, chefiada por Maurício de Nassau (governador geral do Brasil Holandês), permanecendo no Brasil entre 1637 e 1644. Nessa empreitada, o artista holandês ficou encarregado de documentar a paisagem, a arquitetura, a topografia e as cenas de batalha do destino.

In loco, o artista produziu, em grande medida, esboços que seriam bases para sua produção artística em seu retorno à Holanda. A maior parte de sua obra se deu no retorno, resultando em relatos imagéticos que se construíram posteriormente à viagem. Essas imagens, pintadas no regresso, que tinham o "Novo Mundo" como assunto, eram bastante apreciadas

5 Ludwig, 2018.

6 Oliveira, 2005.

7 Zumthor, 1989.

pela burguesia neerlandesa do século XVII[6]. Naquele momento, de acordo com Zumthor, o quadro constituía-se como móvel insubstituível para a burguesia neerlandesa, vestindo a nudez das paredes[7]. Vale ressaltar que, no contexto da empreitada de Nassau, tinha-se como objetivo que a produção de imagens servisse como divulgação desta parte do globo, a fim de despertar interesse de investidores na Europa. Portanto, a circulação e o interesse por tais imagens no mercado de arte contribuíram para a efetivação desse objetivo.

Pintadas a partir de um distanciamento geográfico e temporal da viagem, as telas passaram a receber elementos e composições provenientes do imaginário do artista e de convenções do gênero da pintura de paisagem. No quadro *Vista de Olinda*, Post inseriu elementos tropicais, expressando o exotismo a ser construído como produto visual desta parte do globo. Na tela há uma retórica delineada da noção de pintura de paisagem nos Países Baixos naquele momento, expressada, sobretudo, pelo último plano, constituído por uma paisagem alagadiça e, de certa forma, homogeneizada, seguida de um plano com algumas edificações. No centro da tela há uma representação de pessoas escravizadas, dispostas pelo artista de uma forma compositiva em um tom de harmonia com a paisagem. O que impera nessa obra de Post é a natureza, principal recurso pictórico para veicular e moldar o imaginário do exotismo, como atestado pelo primeiro plano.

Frans Post. *Vista de Olinda*, séc. XVII, ca. 1650. Coleção Casa Museu Ema Klabin.

Essa linguagem presente na obra de Post dialoga com as origens da própria noção de paisagem. De acordo com Serpa, o termo “paisagem” surgiu no século XIV nos Países Baixos, e sua origem está ligada “às artes pictóricas e à estetização das relações sociedade-natureza”[8].

Embora a pintura de paisagem encontrasse um mercado garantido no âmbito das academias, ocupava uma posição secundária em relação à pintura de história, cenário que tomaria outra forma a partir do século XIX, sobretudo na França. Com o fim das guerras napoleônicas, a pintura de paisagem passou por um processo de promoção, funcionando como uma ferramenta de fortalecimento da noção de identidade nacional a partir do seu “suposto de diferença”, como aponta Schwarcz[9]. A exemplo disso, houve uma distribuição institucional de telas desse gênero por museus e prefeituras das províncias francesas como forma de divulgação da imagem nacional do país.

No século XVIII, a elite europeia buscava identificação com a paisagem da Itália, impulsionando o chamado “*Grand Tour*”, as viagens pelo território italiano que se caracterizavam pela sua natureza de turismo, de *status* social e também como uma forma de educação e de construção de repertório para artistas.

Em 1816, com a corte de D. João VI já estabelecida no Rio de Janeiro, foi iniciada a “Missão Francesa”, que tinha como objetivo a criação de uma academia de artes no Brasil. Ainda que sua motivação não tenha sido a mesma da comitiva da Companhia das Índias Ocidentais, do século XVII, foram produzidas imagens sobre o Brasil que circularam na Europa, contribuindo para a sustentação e a construção de imaginários visuais sobre os espaços e as paisagens aqui presentes e imaginadas naquele contexto.

A divulgação desses relatos imagéticos se dava, sobretudo, por meio de reproduções gravadas em tratados, como é o caso do tratado histórico de Caspar Barlaeus (1612-1680), uma das principais obras históricas sobre a permanência holandesa nas Américas. Essa obra é ilustrada com as produções de Post, servindo como um potente canal para o “blogueiro”.

8 Serpa, 2021 [2019], p. 32.

9 Schwarcz, 2008, p. 119.

Sincronia da viagem e da imagem

Se a produção (levando em consideração as ferramentas e os insumos para o seu fazer) e a circulação das imagens de Post eram determinadas pelo tempo das navegações transatlânticas, as imagens instantâneas passam por uma aceleração em sua produção e em seu tráfego, sendo divulgadas ainda durante a viagem. Permanece, no entanto, o fato de que há uma construção imagética que circula sobre espaços e arquiteturas entre aqueles que não necessariamente estiveram nos locais apresentados, nesse caso, sobretudo, pelas fotografias. Como forma de aproximação dessa análise, mobiliza-se neste artigo a lógica de produção e circulação de imagens no *Instagram*.

Em síntese, a rede social tem duas estratigrafias de publicações, diferenciadas notadamente pela durabilidade de seu tempo de exposição. As imagens podem ser publicadas na galeria de cada perfil de usuário, permanecendo por tempo indeterminado, bem como ser comunicadas pelos *stories*, canal com maior efemeridade, feito para durar até 24 horas.

Lemos e Sena[10] identificam no *Instagram* que a fotografia atua principalmente como uma forma de socialização, sem que haja necessariamente uma preocupação com a qualidade técnica. Para os autores, ela é respaldada pela efemeridade da imagem. No entanto, há singularidades para cada uma das modalidades de *post*.

A pesquisa de Lemos e Sena evidencia tal diferenciação relativa ao investimento técnico da imagem ao considerar a galeria como um espaço destinado a registros imagéticos de momentos especiais, “perfeitos”, enquanto os *stories,* por apresentarem menor durabilidade, possibilitam maior liberdade para comunicar, também, imagens menos produzidas, ainda que a presença de filtros seja uma constante.

É importante considerar que as mudanças dentro da própria plataforma alteram, em alguma medida, essas lógicas, como a criação do carrossel, por exemplo, recurso que permite a reunião de múltiplas imagens em uma única publicação, reduzindo a pressão de escolha de um único momento “perfeito” para ser petrificado nos perfis dos usuários.

Ainda que participem de um fluxo comunicacional cada vez mais veloz, as imagens da rede, preponderantemente, são participantes de um processo de padronização em seus enquadramentos e poses, potencializados pelos tutoriais e dicas de produção da fotografia para a rede. Dessa forma, arquiteturas, monumentos e cidades são apropriados para a construção desses padrões imagéticos, muitas vezes vinculados a locais de turismo intenso. Isso pode ser constatado em uma simples busca, na barra “explorar” da plataforma, por imagens da Fontana di Trevi, em Roma, de modo que o resultado ilustra como a cidade e seus elementos urbanos são apresentados como cenário nas fotografias.

10 Lemos; Sena, 2018.

Na imagem de viagem da rede, a presença da pessoa que comunica é muito forte, tornando-se praticamente uma regra que ela esteja na fotografia como prova de que realizou a viagem, diferentemente da produção de Post.

O surgimento do termo “instagramável”, que se expande para a cidade, é uma noção que cruza a temporalidade impressa nas materialidades urbanas, a exemplo das imagens do Museu do Amanhã, projeto de arquitetura contemporâneo, no Rio de Janeiro, e do Pelourinho, patrimônio da humanidade reconhecido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), no centro histórico de Salvador.

Assim, a intensa circulação de imagens de destinos de viagens, produzidas a partir de óticas homogeneizantes, desencadeia uma “falsa familiaridade” entre seus receptores, os quais, muitas vezes, nunca estiveram nos locais apresentados nas fotografias. Augé fala sobre uma “falsa familiaridade” entre espectador e paisagens, naquela ocasião, proporcionada pela televisão, mas que pode ser atualizada para qualquer outro dispositivo de tela ou de realidade aumentada. O intelectual afirma que, com a circulação de imagens de cidades e a criação de cenários alimentados por signos e atrativos turísticos, o espectador reconhece cidades famosas e sente certa familiaridade sem necessariamente ter algum dia estado naqueles locais[11].

11 Augé, 2008 [1992].

De acordo com Augé, temos acesso a diversas ferramentas que possibilitam trocas e deslocamentos, mas “não temos muito o que trocar”[12]. Para ele, “os recursos da tecnologia dificultam a nossa relação com a alteridade, mesmo quando o seu reconhecimento está localizado no centro da atividade cultural. Acostumar-se com a imagem isola o indivíduo e propõe simulacros de outros”[13].

Há também outra camada da viagem que se estabelece no cotidiano: os deslocamentos intraurbanos. Essas viagens cotidianas apresentam uma temporalidade diferente daquelas de cunho turístico, mas não podem ser desprezadas sob a ótica da constituição de imaginários sobre paisagens e espaços das cidades. Por serem efêmeras, do ponto de vista do espaço-tempo, e habituais, seu registro imagético e sua comunicação não são amplamente efetivados, o que recai sobre sua reduzida posta de valor quando comparada a símbolos do turismo, uma vez que, no campo visual, atenção e valor caminham juntos, como será discutido a seguir.

12 Augé, 2018, p. 13.

13 Augé, 2018, p. 17.

Tempo, circulação e valor da imagem

Das paisagens de Post às imagens de viagem produzidas e veiculadas nas redes sociais, observa-se um ponto comum no que diz respeito às suas formas de atribuição de valor. Com mecanismos e estratégias diferentes, há no processo de valoração dessas duas categorias de imagens uma direta relação com a atenção despendida por quem as consome. O gosto pelo tema do exótico e pelas paisagens sobre o "Novo Mundo" por parte da burguesia neerlandesa e a utilização dessas pinturas como vestes das paredes dos interiores arquitetônicos possibilitaram o sucesso de Post na comercialização de suas obras enquanto artista vivo.

No caso das imagens instantâneas, embora não ocupem mais as paredes brancas, preenchem as telas luminosas dos celulares em um processo de distribuição e, de alguma forma, de consumo, cuja intensidade é mensurada em função da atenção, ou melhor, do engajamento que elas suscitam. Dessa forma, a imagem, ainda que não comercializada diretamente, acaba por aglutinar valor de acordo com o número de visualizações e interações, tais como curtidas, comentários, compartilhamentos e, no caso dos *stories*, "reações".

Esse tema que associa o tempo de consumo e o valor da imagem enquanto arte é abordado no trabalho *The value of art* (*O valor da arte*), de 2010, dos artistas Christa Sommerer e Laurent Mignonneau. A instalação interativa consistia na contabilização do tempo em que cada visitante despendia em frente às pinturas que compunham o trabalho. Cada tela tinha um dispositivo que imprimia, como um recibo contínuo de compras, o tempo de defrontação do público e a quantidade de visualizadores. Notou-se que as telas com os maiores números de visualizadores e com as maiores impressões eram as mais cobiçadas pelos visitantes, obtendo, assim, maiores valores, do ponto de vista da "economia da atenção", lógica criticada pelos autores da instalação[14].

14 Sommerer; Mignonneau, 2010.

[...], a intensa circulação de imagens de destinos de viagens, produzidas a partir de óticas homogeneizantes, desencadeia uma "falsa familiaridade" entre seus receptores, os quais, muitas vezes, nunca estiveram nos locais apresentados nas fotografias.

Reflexões

15 Augé, 2018.

16 Debord, 2007 [1967].

17 Oliveira, 2005.

Do ponto de vista dos relatos visuais contemporâneos de viagem comunicados pelo *Instagram*, pode-se considerar que o impulsionamento de uma imagem se envereda também por meio da noção de “economia da atenção”, relacionando-se com a agregação de um valor que extrapola a economia monetária, mas não a substitui.

Diferentemente da visão proposta por Augé[15], ainda há muito o que trocar, e a imagem como comunicação nas redes amplia essa possibilidade de intercâmbio e de movimentação de pensamento, bem como as trocas de vivências distintas que os fluxos digitais permitem circular. No entanto, ao passo que a efemeridade das imagens na rede tem a potência de desvencilhamento da noção de momento perfeito, abrindo espaço para uma pluralidade de formas de registros visuais, ela não escapa aos processos de homogeneização da experiência, intensificando-os, sobretudo, com as tendências que moldam o olhar e a forma de registrar paisagens, arquiteturas, monumentos e cidades.

Essas imagens produzidas para a rede atendem também, de algum modo, à produção de desejos de consumo, proveniente da noção de espetáculo, em referência a Guy Debord[16]. Assim, a cidade narrada como cenário por meio das fotografias instantâneas contribui para a espetacularização de lugares em um processo de simbolização capaz de engendrar falsas familiaridades.

Na produção de Post, identifica-se uma construção de um Brasil utópico, verdejante, luminoso, que estava pronto para entregar suas riquezas e ser um espaço de prazer e deleite dos europeus[17]. Ao tensionar a imagem das redes, há também uma certa construção de utopias de paisagens e cidades que não dialogam com suas camadas cotidianas ou de alteridade.

Davi Luis Galindo dos Santos. *Desejo em blue*, 2023. Acervo do autor.

Referências

AUGÉ, Marc. *Non-Places: An introduction to supermodernity.* New York: Verso books, 2008 [1992].

AUGÉ, Marc. El viaje como ilusión y como promesa. *Revista de Antropología Iberoamericana*, v. 13, n. 1, pp. 11-21, 2018.

BELLUZZO, Ana Maria. *A visão da paisagem*. Palestra proferida no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: Masp, 2022. 1 vídeo (77 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0ZsgIBYliq0&t=312s. Acesso em: 23 jul. 2024.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e terra, 2005 [1996].

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contratempo, 2007 [1967].

LEMOS, André; SENA, Catarina. de. Mais livre para publicar: efemeridade da imagem nos modos “Galeria” e “Stories” do Instagram. *Revista Mídia e Cotidiano*, v. 12, n. 2, pp. 6-26, 2018.

LUDWIG, Rosi. Frans Post: o blogueiro do período colonial. *Blog do Educativo da Casa Museu Ema Klabin*, 10 out. 2018. Disponível em: https://emaklabin.org.br/blog/frans-post-o-blogueiro-do-periodo-colonial#:~:text=Frans%20Post%20era%20o%20'blogueiro'%20do%20per%C3%ADodo%20colonial. Acesso em: 23 jul. 2024.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. Frans Jansz Post e as imagens do Brasil holandês: o olhar que registra ou o traço que interpreta? *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. *Anais* [...]. Londrina: UEL; ANPUH; Editorial Mídia, 2005. v. 1. pp. 1-8.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SERPA, Angelo. *Por uma Geografia dos espaços vividos*. São Paulo: Editora Contexto, 2021 [2019].

SOMMERER, Christa; MIGNONNEAU, Laurent. *The value of art*. Instalação interativa. 2010. Disponível em: https://dam.org/museum/artists_ui/artists/sommerer-mignonneau/the-value-of-art/. Acesso em: 25 jul. 2024.

ZUMTHOR, Paul. *A Holanda no tempo de Rembrandt*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

O livro impresso e a cisão entre texto, imagem e materialidade: um breve panorama

Gustavo Piqueira

Sumário

Resumo
Um olhar sobre os processos de consolidação dos parâmetros formais do livro e sua influência na construção das maneiras pelas quais atribuímos funções e valores a textos, imagens e materialidade no território impresso.

Palavras-chave

história do livro

gráfica

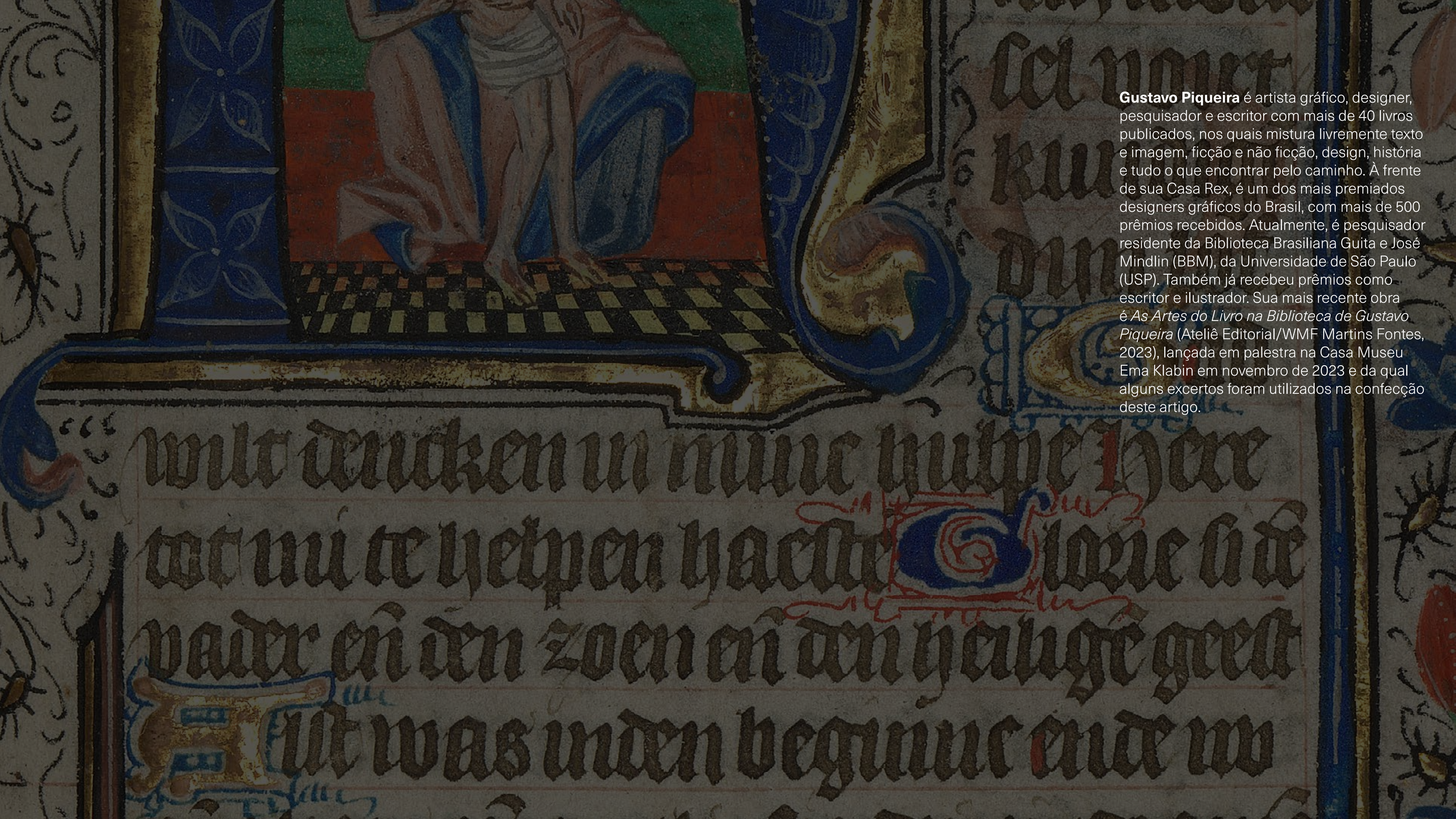
relação texto-imagem

impressão

manuscritos medievais

incunábulos

private press



Gustavo Piqueira é artista gráfico, designer, pesquisador e escritor com mais de 40 livros publicados, nos quais mistura livremente texto e imagem, ficção e não ficção, design, história e tudo o que encontrar pelo caminho. À frente de sua Casa Rex, é um dos mais premiados designers gráficos do Brasil, com mais de 500 prêmios recebidos. Atualmente, é pesquisador residente da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (BBM), da Universidade de São Paulo (USP). Também já recebeu prêmios como escritor e ilustrador. Sua mais recente obra é *As Artes do Livro na Biblioteca de Gustavo Piqueira* (Ateliê Editorial/WMF Martins Fontes, 2023), lançada em palestra na Casa Museu Ema Klabin em novembro de 2023 e da qual alguns excertos foram utilizados na confecção deste artigo.

Deixar marcas é um dos mais antigos impulsos humanos. Com o tempo, esses registros abandonaram paredes de cavernas e pedras empilhadas em prol de sistemas e suportes desenvolvidos para tal fim. Um deles foi o códice, formato ao qual popularmente nos referimos utilizando seu nome popular “livro”, substantivo simpático e familiar, mas não tão simples quanto aparenta, pois acumula múltiplos significados: quando alguém diz “livro”, é possível que esteja se referindo tanto a um objeto quanto ao seu conteúdo; ou à mistura de ambos. Daí a necessidade eventual, como neste parágrafo, de recorrer a seu desgracioso nome técnico quando se deseja frisar que o livro a ser colocado em questão é o objeto, o suporte.

Se o códice não foi o único veículo inventado pelo ser humano para registrar seus rastros, nem necessariamente o melhor, ele foi aquele que se mostrou o mais adequado a seu principal agente difusor, o Cristianismo, e consolidou sua primazia na esteira da expansão deste último pela Europa durante a Idade Média. A religião engendrada por São Paulo, no entanto, não inventou o códice. A menção mais antiga a ele, aliás, vem de uma voz bem pouco pia, o desbocado poeta romano Marcial num de seus epigramas escrito por volta do ano 84. Muitos estudiosos, porém, compartilham a ideia de que as causas decisivas para a popularização do formato foram o caráter missionário da doutrina cristã, com sua decorrente exigência por um objeto mais prático de transportar que os então predominantes rolos de papiro, somado ao fato de a leitura não sequencial dos textos bíblicos demandar grande agilidade na localização de passagens específicas, algo muito mais fácil de obter virando páginas que desenrolando peças sem nenhuma divisória física. Essa última necessidade, aliás, talvez também tenha sido a principal responsável pela fixação de uma longa lista de marcações de leitura – pontuação, quebra de parágrafos, separação por capítulos – hoje sedimentadas na base de nossa linguagem verbal (Figura 1). Com a posterior imposição dos valores e das tradições ocidentais mundo afora, o códice e seus componentes estruturais – como este papel em suas mãos (ou esta página em sua tela, no caso da versão digital) e este alfabeto diante de seus olhos – seguiram a reboque, tornando o livro um artefato hoje considerado universal, num processo que, sempre é bom lembrar, não se deu nem por vias pacíficas nem com fins edificantes.

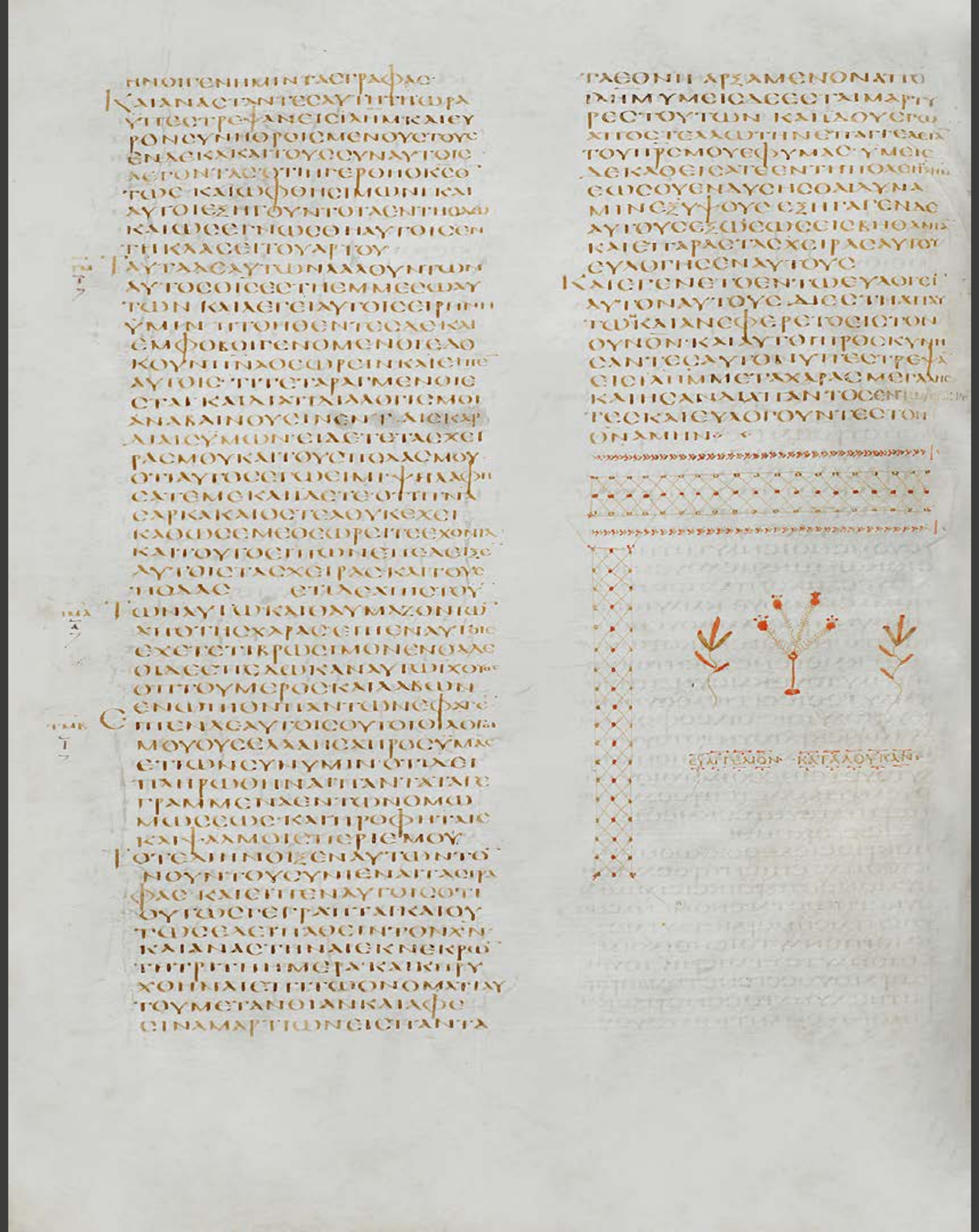


Figura 1. *Codex Alexandrinus*. Alexandria [?], ca. 400-440.

As primeiras bíblias eram objetos simples, meros portadores daquilo que de fato importava para a doutrina, a palavra escrita. Contudo, após o século IV, período marcado pela adoção do Cristianismo como religião oficial do Império Romano, o decorrente aumento de poder da Igreja resultou no surgimento de luxuosas edições inteiramente escritas com ouro sobre pergaminho tingido de púrpura, a pigmentação mais cara da época (Figura 2).

São Jerônimo, grande arquiteto da Vulgata, reprovava: para ele, tamanha suntuosidade visual afastava o fiel do texto sagrado, a essência da obra. Mas estava aberto um caminho sem volta, no qual era permitido às dimensões visual e material de um livro o desenvolvimento de um discurso paralelo ao texto em si. Discurso, aliás, nesse caso bem distante da mensagem de desprendimento material pregada nos evangelhos, pois o ouro sobre púrpura não comunicava nada além de riqueza em sua versão mais ostentatória.

Dali para frente, quanto maior o domínio da Igreja, mais suntuosos os manuscritos iluminados a saírem dos *scriptoria*. Apesar de declaradamente elaborados como veículos de mensagens verbais, muitos não eram destinados à leitura – às vezes nem mesmo em voz alta –, mas sim à exibição em altares ou sacristias. Também podiam ter sido confeccionados como presentes a monarcas na esperança de recompensas (terrenas), além de encomendados aos monastérios por esses soberanos, fosse como ato de devoção, fosse como materialização de seu poder. Em todos os casos, tratava-se de símbolos, não de instrumentos de uso – uma prática que não saiu de moda (basta lembrar daquele livrão de fotografias ou artes visuais que você posicionou com esmero em sua sala de estar para arrematar a decoração).

Analisado exclusivamente à luz da doutrina cristã, todo esse requinte era desnecessário, como em breve rosnariam Lutero, Calvino e companhia. No entanto, mesmo com o livro expandindo-se para temas muito mais amplos que a mensagem de Cristo, a associação entre exuberância visual e futilidade persistiria por muito tempo. Ainda persiste. Por via de regra, desconsiderando o fato de que a existência de um discurso visual/material eloquente atende aos mais diversos fins. Dos rasos aos profundos, dos consonantes aos dissonantes. Estabelecer tal generalização, portanto, não é atitude das mais sensatas. Mesmo porque não há como negar que a sofisticação gráfica dos manuscritos iluminados os elevou ao topo das manifestações culturais produzidas durante a Idade Média no Ocidente.

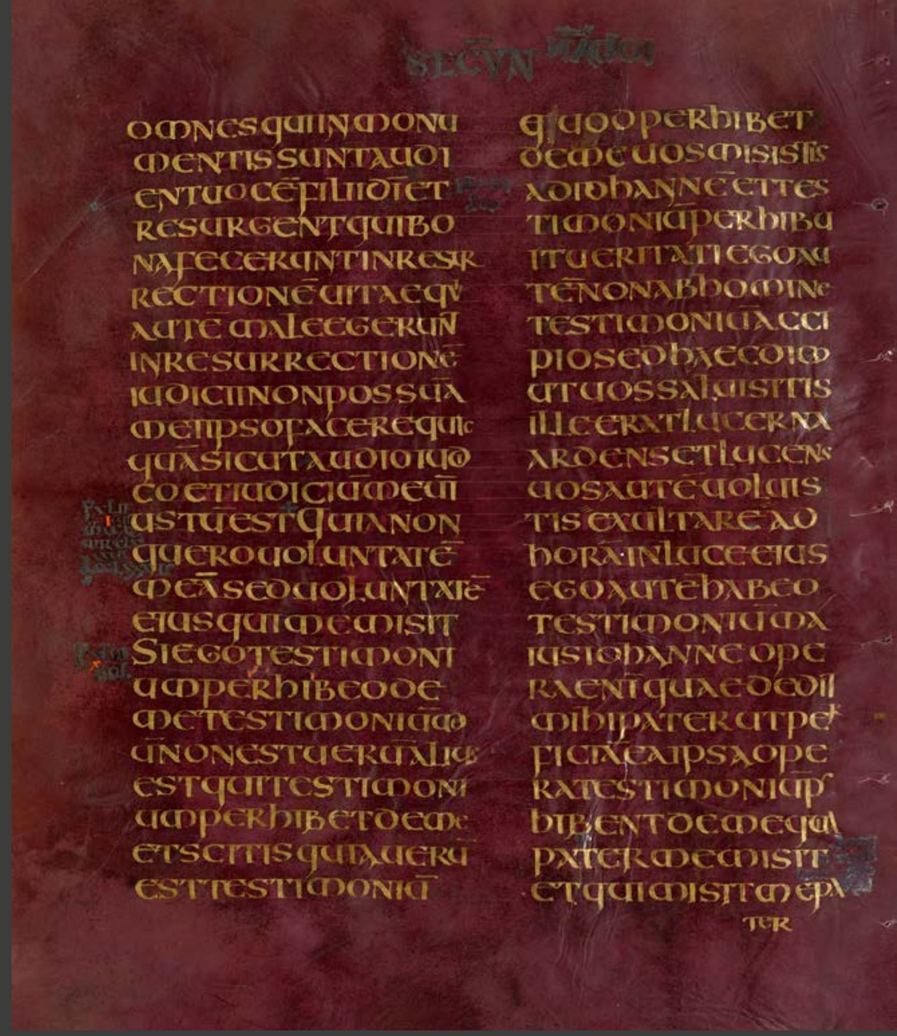


Figura 2. *Codex Aureus*. Southumbria, ca. 750.

No entanto, mesmo com o livro expandindo-se para temas muito mais amplos que a mensagem de Cristo, a associação entre exuberância visual e futilidade persistiria por muito tempo. Ainda persiste.

Seu poder de sedução fica evidente nas páginas que estampam o mais emblemático traço dos manuscritos iluminados, a capitular historiada, cuja origem remonta a um longo processo marcado pela sobreposição de elementos com constituição e funções distintas. Surge, de início, como simples marcação de texto: uma capitular é, por assim dizer, uma letra maior que as outras, destacada para facilitar o fluxo de leitura. Como esse corpo avantajado conferiu a ela o *status* de ponto focal da página, logo seu desenho passou a ser elaborado com crescente autonomia e complexidade, outorgando à capitular a tarefa adicional de responder pela ornamentação da página. Com tamanho protagonismo, não demorou muito para que a considerassem também o campo ideal para a inserção de imagens. E não é raro uma capitular historiada espalhar seus tentáculos por toda a área disponível, estruturando o *grid* por onde texto, ornamentos e imagens se acomodarão, muitas vezes embrenhados num amálgama tão complexo que torna quase impossível a missão de identificar qual é a letra representada por determinado desenho (Figuras 3 e 4).

Figura 3. *Gorleston Psalter*.
Inglaterra, 1310-1324.

Figura 4. *Livro de Horas*.
Utrecht, ca. 1460-1465.

O lugar-comum pinta os manuscritos medievais como obras individuais nascidas de solitários monges enfurnados em seus claustros. Textos, ornamentos e imagens, no entanto, não eram grafados por um só autor. Muitas vezes, até mesmo as diferentes etapas de uma única tarefa eram repartidas entre várias pessoas. É inegável, porém, que a realização de todo o processo com instrumentos e técnicas similares permitiu maior permeabilidade entre as linguagens e contribuiu para a obtenção de notável unidade formal. Por outro lado, com frequência se contrapõe à tamanha harmonia plástica a percepção de grande dissociação de conteúdo entre texto e imagem; a sensação da proliferação de seres e quadros “absurdos” despidos de qualquer conexão ou sentido. Afinal, nos acostumamos a considerar a inserção de uma imagem numa página de texto como elemento explicativo complementar ao conteúdo verbal (ou apenas como mera redundância, repetindo figurativamente o que já se encontra enunciado em palavras). Na Idade Média, contudo, real e imaginário não se distinguiam de forma clara, e cenas mesclavam livremente a paisagem observada ao simbólico representado – a separação, hoje considerada tão natural, ocorreria séculos adiante. Assim, ilustrações eram inseridas com funções adicionais à de fazer referência direta ao texto.

Tudo isso se transformaria a partir da impressão da bíblia de Gutenberg, realizada entre 1453 e 1455 em Mainz, considerada o marco fundador da impressão tipográfica no Ocidente. A grandeza atribuída ao feito, muitas vezes enaltecido como uma das maiores revoluções tecnológicas de todos os tempos, terminou por gerar a percepção de ele ter estabelecido uma ruptura imediata: num dia, velhos manuscritos medievais; noutro, prensas operando na pujante produção de livros impressos. Tal versão incrementa e dinamiza a narrativa da história, mas não corresponde à verdade: até o século XVI ainda se produzia uma quantidade considerável de manuscritos na Europa, fosse por limitações técnicas, fosse por hábito, tradição ou *status*.

Esse movimento de transformação mais lento e fragmentado também pode ser examinado na própria cara do livro impresso durante seus 50 anos iniciais, período conhecido como dos incunábulos, no qual a nova tecnologia se exibia triunfante nos aspectos econômicos e produtivos, mas tentava disfarçar a aparência: os primeiros volumes publicados esforçavam-se para se assemelhar aos velhos manuscritos, àquilo que o público estava acostumado a entender como “livro” (Figuras 5 e 6).

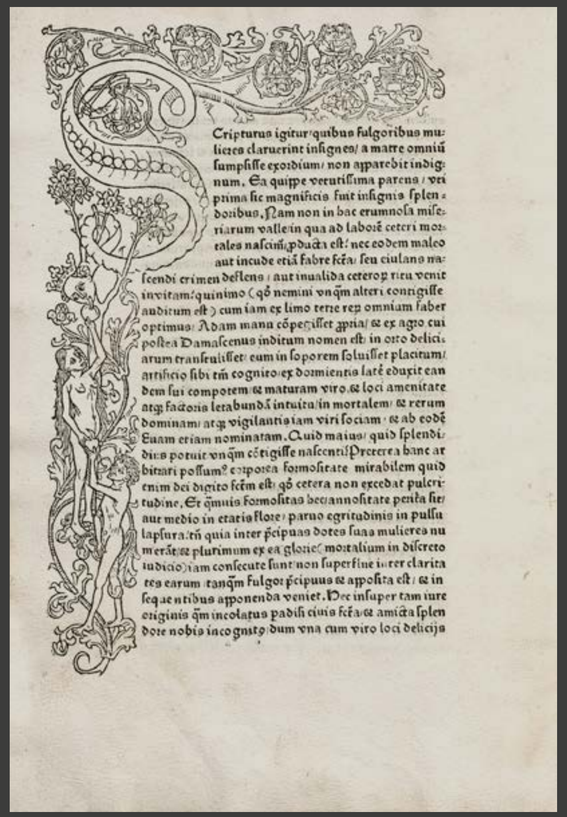


Figura 5. *De Claris Mulieribus*. Johann Zainer. Ulm, 1473.

Figura 6. *La Mer des Histoires*. França, 1491.

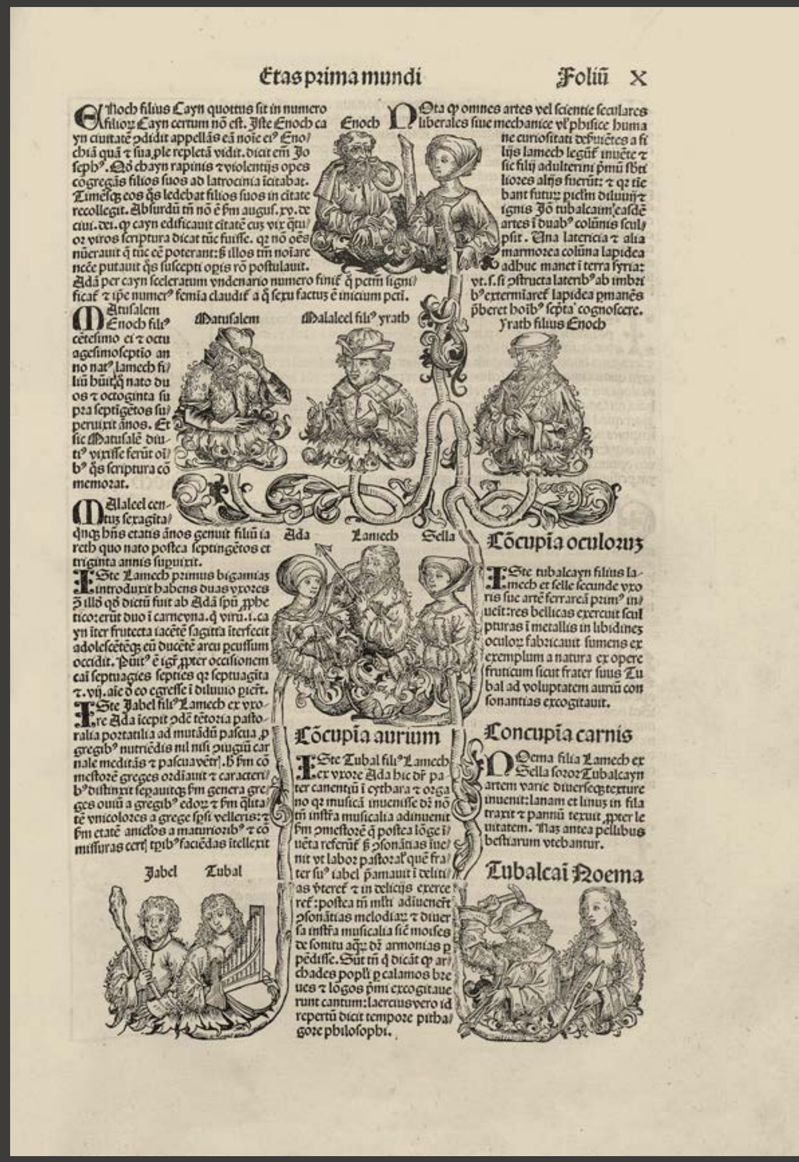
A bíblia de Gutenberg, por exemplo, foi impressa deixando muitas áreas em branco para serem completadas manualmente, resultando numa espécie de híbrido (Figura 7).

O impacto do novo sistema, porém, já se fazia sentir na delimitação de fronteiras rígidas separando texto e imagem. Enquanto as letras passaram a ser carimbadas com chumbo, a pintura seguiu feita à mão, mas longe do papel e das palavras. Não que os livros prescindissem de ilustrações, agora impressas por meio de matrizes de madeira. Os limites técnicos do recém-criado processo exigiam a impressão de gravuras e tipos separadamente, obedecendo a regras de montagem que eliminaram a fluidez entre as linguagens. Especula-se que a impressão xilográfica se desenvolveu no Ocidente para produzir cartas de baralho, e já no século anterior a Gutenberg ela era utilizada para imprimir tecidos e santinhos. Predecessores dos tipos móveis também são os livros conhecidos como *xylographica* ou *block books*, matrizes de madeira com todo o conteúdo de uma página – verbal e visual – entalhado em conjunto (Figura 8).

Figura 7. *Bíblia*. Johan Gutenberg. Mainz, ca. 1455.

Figura 8. Hans Sporer. *Biblia Pauperum*. Xylographica. Nuremberg, ca. 1471.

Figura 9. *Liber Chronicarium*. Anton Koberger. Nuremberg, 1493.



Assim, a real revolução disparada por Gutenberg não foi o uso de matrizes para se fazer várias cópias do mesmo original, mas o fato de essas matrizes, os tipos, terem sido elas mesmas facilmente replicáveis a partir de suas próprias matrizes, o que agilizou e barateou a produção numa proporção extraordinária. O processo também levou à substituição do pergaminho pelo papel como substrato dominante dos livros – há, aliás, quem afirme que o movimento se deu de forma inversa à versão corrente: foi a súbita expansão da produção de papel que estimulou a busca por tecnologias de reprodução mais eficientes que a cópia manuscrita para, assim, dar vazão à sua oferta excedente[1].

Sob ventos tão favoráveis rapidamente floresceu uma indústria que logo se tornaria bastante significativa. De início, o centro da impressão manteve-se na região Sul da Alemanha. Um dos mais poderosos editores do período, célebre por seu apuro tipográfico, foi Anton Koberger, baseado em Nuremberg. Sua grande obra é o *Liber Chronicarium*, de 1493, popularmente conhecido como *A Crônica de Nuremberg* (Figura 9).

1 Vale notar que tanto o papel quanto a impressão de livros já eram conhecidos no Oriente havia séculos; na China, livros eram impressos com blocos de madeira desde o século IX.

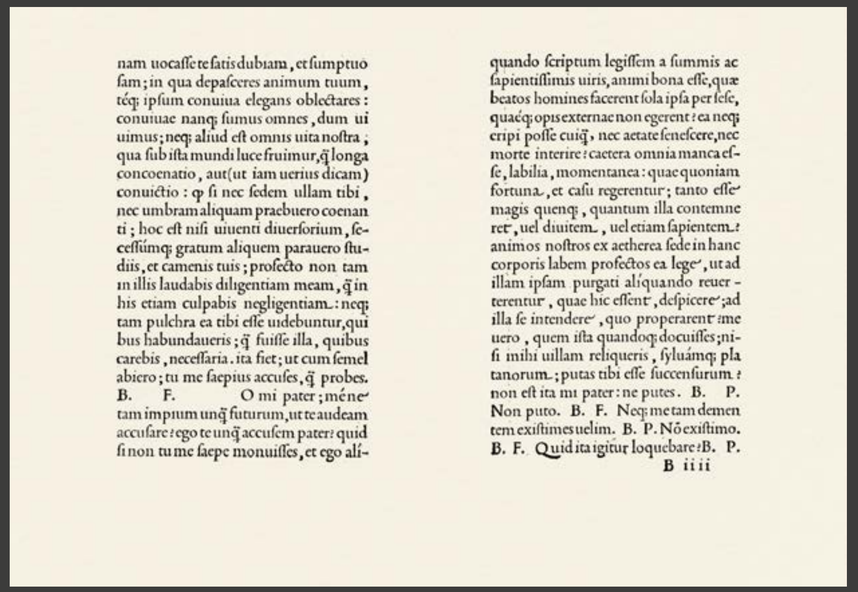
Assim, a real revolução disparada por Gutenberg não foi o uso de matrizes para se fazer várias cópias do mesmo original, mas o fato de essas matrizes, os tipos, terem sido elas mesmas facilmente replicáveis a partir de suas próprias matrizes, o que agilizou e barateou a produção numa proporção extraordinária.

A definição de editor no período, aliás, abarca algumas diferentes funções hoje exercidas por profissionais distintos: o editor cuidava da seleção e da preparação dos textos, mas também era o responsável por sua produção gráfica e, com frequência, pela venda direta ao público. Com isso, as decisões formais, econômicas e editoriais em torno da produção de um livro se viam consideravelmente imbricadas.

Em fins do século XV, o título de capital da imprensa se deslocou para Veneza. É de lá o mais ilustre personagem da produção de livros no Renascimento, Aldo Manuzio. Os frutos da prensa aldina são habitualmente considerados o marco zero da edição moderna, e algumas das inovações seminais para o caminho trilhado pelo livro a partir de então são atribuídas a seu fundador, como o desenvolvimento dos tipos itálicos, baseados na escrita cursiva, e a popularização do formato *in octavo*, termo cuja medida exata pode variar, mas que se aproxima de um formato A5 (15 x 21 cm), o padrão de livros de texto até hoje.

A imagem de iluminado visionário atribuída a Manuzio deriva do mesmo processo pelo qual nos acostumamos a reduzir todo o Renascimento a um período povoado por heroicos humanistas, dedicados exclusivamente à nobre missão de recuperar a cultura clássica soterrada pelas trevas medievais. Tal grau de unidimensionalidade, no entanto, só existe na ficção. Na má ficção. De fato, Aldo Manuzio se notabilizou pela erudição e pelo resgate de textos antigos, especialmente gregos, mas muitas das atitudes responsáveis por sua ascensão ao posto de grande difusor da leitura foram tomadas por razões empresariais bastante pragmáticas. O itálico, por exemplo, era por natureza mais condensado que o tipo romano. Ocupava menos espaço. Menos espaço, menos papel. Menos papel, menos custos. Também, ao contrário do que prega a mitologia do período, boa parte dos impressos produzidos por ele, como folhetos devocionais, manuais para confessores ou tratados sobre a moral cotidiana, miravam o fluxo de caixa, e não a elevação da alma humana. Era essa, aliás, a regra geral da atividade: apenas 5% dos impressos do século XV traziam obras de Cícero, Heráclito e companhia.

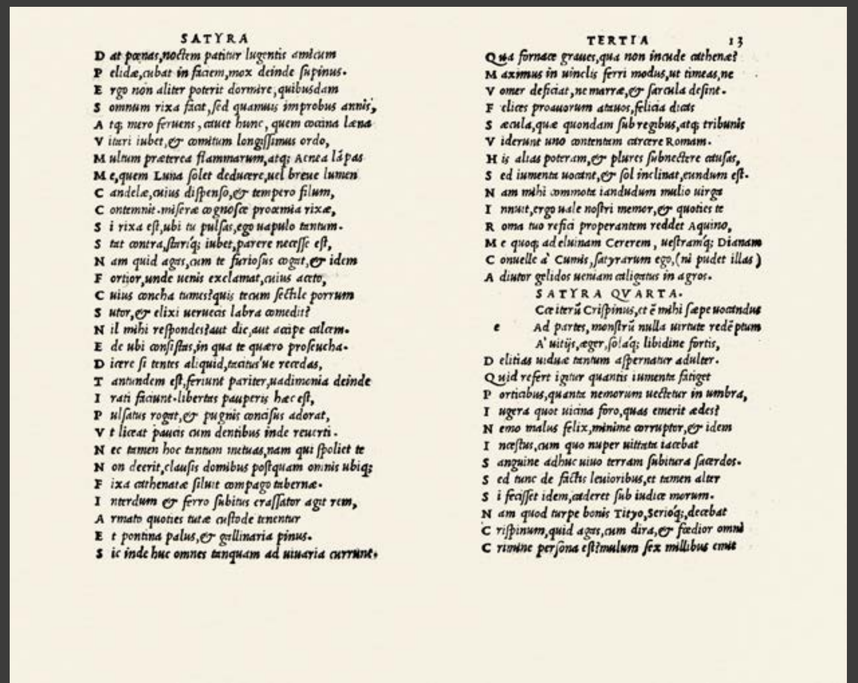
Os livros saídos da prensa aldina foram canonizados entre os mais belos livros já impressos. No entanto, ao examinarmos suas páginas, principalmente aquelas só de texto, não é raro o sentimento de decepção: parecem apenas livros “normais” (Figuras 10 e 11).



nam uocasse te satis dubiam, et sumptuo
sam; in qua depasceres animum tuum,
téq; ipsum conuiua elegans oblectares:
conuiuae nanq; sumus omnes, dum ui
uimus; neq; aliud est omnis uita nostra;
qua sub ista mundi luce fruimur, q̃ longa
concoenatio, aut (ut iam uerius dicam)
conuictio: ꝓ si nec sedem ullam tibi,
nec umbram aliquam praebuero coenan
ti; hoc est nisi uiuenti diuersorium, se-
cessúmq; gratum aliquem parauero stu-
diis, et camenis tuis; profecto non tam
in illis laudabis diligentiam meam, q̃ in
his etiam culpabis negligentiam: neq;
tam pulchra ea tibi esse uidebuntur, qui
bus habundaueris; q̃ fuisse illa, quibus
carebis, necessaria. ita fiet; ut cum semel
abiero; tu me saepius accuses, q̃ probes.
B. F. O mi pater; mené
tam impium unq̃ futurum, ut te audeam
accusare? ego te unq̃ accusem pater? quid
si non tu me saepe monuisses, et ego alí-

quando scriptum legissem a summis ac
sapientissimis uiris, animi bona esse, quæ
beatos homines facerent sola ipsa per sese,
quaéq; opis externae non egerent? ea neq;
eripi posse cuiq̃, nec aetate senescere, nec
morte interire? caetera omnia manca es-
se, labilia, momentanea: quae quoniam
fortunae, et casui regerentur; tanto esse
magis quenq;, quantum illa contemne
ret, uel diuitem, uel etiam sapientem?
animos nostros ex aetherea sede in hanc
corporis labem profectos ea lege, ut ad
illam ipsam purgati aliquando reuer-
terentur, quae hic essent, despicere; ad
illa se intendere, quo properarent? me
uero, quem ista quandoq; docuisses; ni-
si mihi uillam reliqueris, syluámq; pla
tanorum; putas tibi esse succensurum?
non est ita mi pater: ne putes. B. P.
Non puto. B. F. Neq; me tam demen
tem existimes uelim. B. P. Nõ existimo.
B. F. Quid ita igitur loquebare? B. P.
B iiii

Figura 10. *Aldo Manuzio – De Aetna Dialogus*. Veneza, 1495.



SATYRA

D at pœnas, noctem patitur lugentis amicum
P elidæ, cubat in facem, mox deinde supinus.
E go non aliter poterit dormire, quibusdam
S ommum rixa facit, sed quamuis improbus annis,
A tq; mero ferueus, attuet hunc, quem cœna Lænæ
V iuri iubet, & comitum longissimus ordo,
M ultum præterea flammarum, atq; Acnea lápas
M e, quem Luna solet deducere, uel breue lumen
C andelæ, cuius dispensó, & tempero filum,
C ontemnit. miseræ cognosce proœmia rixæ,
S i rixa est, ubi tu pulsas, ego uapulo tantum.
S tat contra, stariq; iubet, parere necesse est,
N am quid agas, cum te furiosus cogat, & idem
F ortior, unde uenis exclamat, cuius aceto,
C uius concha tumes? quis tecum sectile porrum
S utor, & elixi uerueces labra comedit?
N il mihi respondes? aut die, aut accipe calcem.
E de ubi consistas, in qua te quæro proseucha.
D icere si tentes aliquid, tectus'ne recedas,
T antundem est, feriunt pariter, nadimenia deinde
I rati faciunt. libertas pauperis hæc est,
P ulsatus rogat, & pugnis concissus adorat,
V t liceat paucis cum dentibus inde reuerti.
N ec tamen hoc tantum metuas, nam qui spoliet te
N on deerit, clausis domibus postquam omnis ubiq;
F ixa cithenatæ siluit compagó tabernæ.
I nterdum & ferro subitus crassator agit rem,
A rmato quoties tutæ custode tenentur
E t pontina palus, & gallinaria pinus.
S ic inde huc omnes tanquam ad uiuaria currunt,

TERTIA 13

Q ua fornacæ graues, qua non incude cathenæ?
M aximus in uinclis ferri modus, ut timeas, ne
V omer deficiat, ne marræ, & sarcula desint.
F elices proauorum atauos, felicia dicis
S æcula, quæ quondam sub regibus, atq; tribunis
V iderunt uno contentum carere Romam.
H is alias poteram, & plures subnectere causas,
S ed iumenta uocant, & sol inclinat, eundum est.
N am mihi commota iandudum mulio virga
I nnuit, ergo uale nostri memor, & quoties te
R oma tuo refici properantem reddet Aquino,
M e quoq; ad eluinam Cererem, uestramq; Dianam
C onuelle a' Cumis, satyrarum ego, (ni pudet illas)
A diutor gelidos uenam caligantes in agros.

SATYRA QVARTA.

Cœ iterũ Crispinus, et ẽ mihi sæpe uocandus
e Ad partes, monstrũ nulla uirtute redẽptum
A' uitijs, æger, solaq; libidine fortis,
D elitias uiduæ tantum aspernatur adulter.
Q uid refert igitur quantis iumenta feriget
P orticibus, quante nemorum uectetur in umbra,
I ugera quot uicina foro, quas emerit ædes?
N emo malus felix, minime corruptor, & idem
I ncestus, cum quo nuper uitiatus iacebat
S anguine adhuc uiuo terram subitura sacerdos.
S ed tunc de factis leuioribus, et tamen alter
S i fecisset idem, cederet sub iudice morum.
N am quod turpe bonis Tityo, Serioq;, decebat
C rispinum, quid agas, cum dira, & fœdior omni
C rimine persona est? mulum sex millibus emit

Figura 11. *Aldo Manuzio – Iuvenalis, Persius*. Veneza, 1501.

Parecem mesmo. E talvez nesse ponto resida boa parte da origem de seus méritos, pois ali se estabeleceram as bases formais do livro tal qual o conhecemos; mais de meio milênio depois, ainda podemos folhear a obra com considerável familiaridade. Os princípios tipográficos fixados em Veneza, favorecendo o tipo romano, símbolo do Humanismo vigente, também se tornariam o esteio sobre o qual o texto impresso se assentaria pelos séculos seguintes, assim como se consolidaria, no período, a supremacia do alfabeto sobre imagens e ornamentos.

Dali para frente, numa decorrência natural da fixação desses estatutos técnico-formais, o livro sofreria uma inevitável comoditização enquanto mercadoria, passando a ser cada vez mais compreendido como sinônimo de seu conteúdo verbal. A título de demonstração, vale um exercício meio besta e questionável, mas nem por isso menos ilustrativo: se houver um exemplar de *Guerra e Paz* na sua estante, você afirmará, com segurança, *ter* o romance de Tolstói; mas achará absurdo quem exibir uma cópia fotográfica dos *Girassóis* e, por isso, declarar *ter* a tela de Van Gogh, apesar de, em essência, ambos se configurarem como reproduções derivadas de um original.

Percepções hoje tão naturais como essa diferença de avaliação não brotaram por geração espontânea, mas se sedimentaram aos poucos por meio de longos e intrincados movimentos. No caso do livro, os reflexos desse processo seriam visíveis nas transformações sofridas por sua cadeia produtiva e, consequentemente, pelos próprios objetos impressos, que, uma vez inseridos no galopante sistema capitalista, passaram a jogar seguindo a regra primordial do jogo: produtividade. Inovações tecnológicas resultavam no aumento da velocidade de impressão, em substratos mais baratos, na crescente divisão dos ofícios. Com a adoção de padrões de qualidade "flexíveis", reduziam-se os preços unitários para atingir um mercado consumidor maior e, claro, engordar o faturamento. Nada diferente do modo como outros tipos de bens de consumo foram aprimorados, em sua dimensão de produtos comercializáveis, durante a consolidação do capitalismo no Ocidente.

Desse modo, apesar de não ser tão difícil apontar alguns avanços formais – notadamente a implementação das elaboradas gravuras em cobre ao final do século XVI e sua posterior substituição pela xilogravura de topo, tão refinada quanto e mais duradoura; ou o desenvolvimento de sofisticados alfabetos como aqueles criados pelo italiano Giambattista Bodoni no século XVIII –, bem como a presença de imagens assinadas por artistas renomados (basta citar a prolífica produção de Rubens para a célebre casa Plantin), as dimensões visuais e materiais do livro viram-se relegadas a papéis coadjuvantes (paratextos, caso prefira o jargão), e obras que exploraram seu protagonismo narrativo foram, quando muito, pontuais[2].

2 O até hoje fértil segmento das chamadas edições de luxo será desconsiderado, apesar de assentado sobre a forma do objeto. Afinal, a valorização de seus aspectos visuais se dá por meio de critérios, acima de tudo, monetários – fato que, aliás, muito contribuiu para associarmos requinte gráfico com futilidade.

Isso só mudaria no final do século XIX, quando, assim como ocorreu com todos os demais segmentos da indústria europeia, a velocidade das transformações no sistema de produção editorial aumentou exponencialmente como fruto da chamada Segunda Revolução Industrial. Porém, se as fábricas elevaram os dividendos a patamares inimagináveis, também provocaram efeitos colaterais da mesma ordem de grandeza. Não foi coincidência, portanto, o surgimento de diversas reações aos aspectos mais sombrios da industrialização, como as *private presses*. Oriundo da Inglaterra, o movimento estava inserido naquilo que se convencionou chamar de *Arts and Crafts*, um agrupamento que se deu mais por bases ideológicas do que formais e cuja principal bandeira defendia o trabalho como fruto direto da mão humana.

Se declaradamente um retorno às raízes artesanais da produção impressa, a aparente nostalgia das *private presses* era enganosa: o uso de tintas edênicas para pintar o passado mirava o presente como seu verdadeiro alvo e a feiura dos objetos produzidos pelo sistema fabril servia de metáfora para as repugnantes condições envolvidas em sua manufatura. Logo, a busca das *private presses* por aquilo que denominavam "O Belo Livro" trazia como principal fundamento a confecção de publicações cuja perfeição visual refletisse toda a harmonia – e toda a humanidade – inerente a seu processo de elaboração (Figuras 12 e 13).

Figura 12. *William Morris – Kelmscott Press. Maud – A Monodrama*. Hammersmith, 1893.

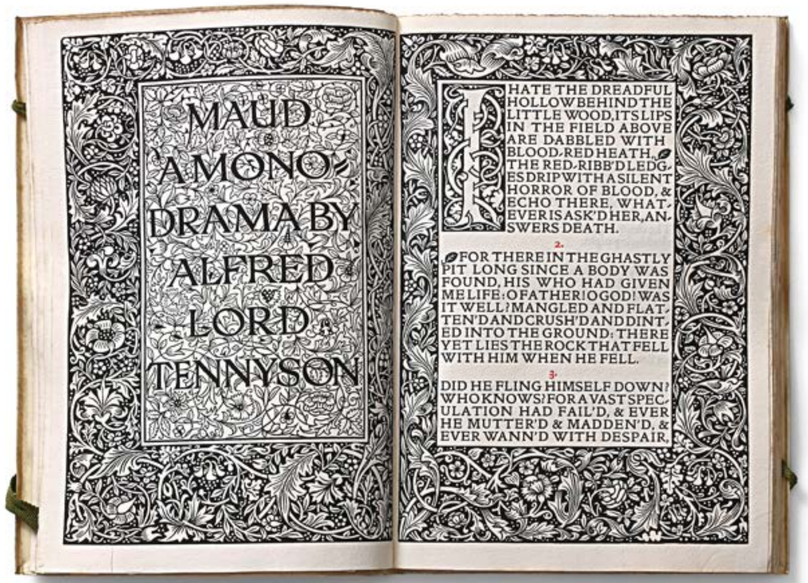
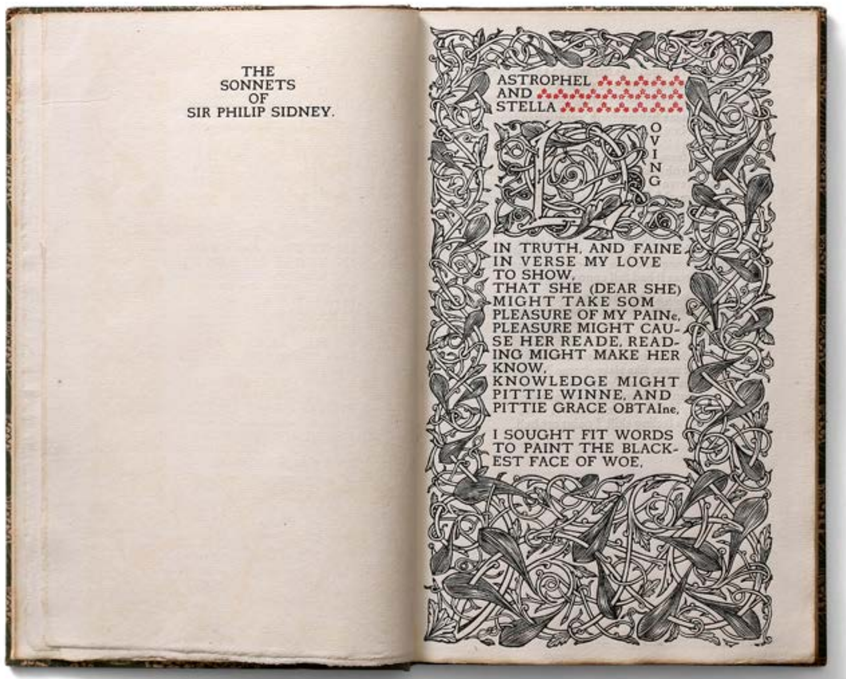


Figura 13. *Charles Ricketts – Vale Press. The Sonnets of Sir Philip Sidney*. Londres, 1898.



Uma *private press* era, em essência, uma iniciativa individual que resgatava o acúmulo de funções típico dos tempos de Koberger e Manuzio: edição, design, impressão e distribuição, tudo a cargo de uma só pessoa. Dessa vez, porém, isso não ocorria por se constituir no *modus operandi* natural das empreitadas comerciais do período, mas como uma escolha consciente.

As *private presses* resgatavam o livro como objeto e retiravam dos responsáveis pelo conteúdo textual o monopólio de uso da palavra "autor", sendo centrais numa série de manifestações que exploraram a multidimensionalidade do território livro dali em diante. Os exemplares produzidos conforme seus moldes gerariam desdobramentos perceptíveis nas muitas maneiras de se explorar as possibilidades gráficas do livro que ocorreram durante todo o século XX – de caprichados livros de artista a malcomportados fanzines –, bem como nas diversas iniciativas que seguem revigorando o livro impresso neste século XXI.

Mas isso são outras histórias, outros livros.

O livro como objeto gráfico

Claudio Rocha

Resumo
Este artigo percorre a trajetória do livro no Ocidente, destacando aspectos técnicos, estéticos e culturais. Não segue, porém, uma linha evolutiva no tempo. Ao invés disso, concentra-se em detalhes significativos, cruzando e contextualizando referências. Enfatiza o período da fabricação do livro contemplado na mostra *A palavra impressa, 1492-1671: livros raros da Biblioteca Ema Klabin*, que apresentou um recorte fascinante da história do livro no Ocidente.

Palavras-chave

manuscritos

livros raros

incunábulos

tipografia

ornamentos

encadernação

Claudio Rocha é tipógrafo, designer gráfico e editor. É bacharel em Comunicações e Artes pela Universidade Anhembi Morumbi. Publicou os livros *Novo Projeto tipográfico* (2012) e *A letra impressa* (2013), entre outros. Foi sócio da Oficina Tipográfica São Paulo (OTSP) e co-editor da revista *Tupigrafia*.

1 Borges, 2011.

Além de ser fonte de conhecimento, o livro manuscrito na Idade Média e os incunábulos no Renascimento também conferiam *status* e prestígio. Era comum nobres e membros do alto clero serem representados em pinturas ou esculturas com um livro nas mãos. Nesse período, o livro adquiriu enorme valor simbólico como repositório de um saber elevado, acessível a poucos.

Ao permitir o registro e a reprodução do pensamento, o livro contribuiu de maneira decisiva para a transformação da sociedade. O escritor argentino Jorge Luiz Borges nos lembra que "O homem inventou instrumentos como extensão do corpo – a espada e o arado como extensão do braço, o telescópio como extensão do olho, o telefone como extensão da voz e o livro como extensão da memória e da imaginação"[1].

Nesse sentido, podemos incluir a invenção do alfabeto e da escrita como um dos elementos propulsores fundamentais na evolução das sociedades, ao permitir o acesso a uma vasta herança cultural.

O aspecto físico do livro está relacionado aos recursos gráficos utilizados em sua produção em diferentes momentos históricos. Desde o início, esses recursos ajudaram a definir as condições ergonômicas necessárias para a realização da leitura. Assim, além de garantir a eficiência técnica como produto cultural, a elaboração do livro considerava também o que podemos chamar de eficiência estética, alinhada com o espírito de cada época – o *zeitgeist* –, que se manifesta paralelamente em diversas manifestações culturais e artísticas, como a pintura, a escultura, a arquitetura, entre outras.

Nuno Gonçalves. *Painéis de São Vicente de Fora*. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1470 ca. Sailko. Disponível na Wikimedia Commons.

Eduardo Comesaña. *Jorge Luis Borges*. 1969. Disponível na Wikimedia Commons.

2 Satué, 2005.

Assim, além de garantir a eficiência técnica como produto cultural, a elaboração do livro considerava também o que podemos chamar de eficiência estética, alinhada com o espírito de cada época – o zeitgeist –, que se manifesta paralelamente em diversas manifestações culturais e artísticas, como a pintura, a escultura, a arquitetura, entre outras.

Em 1501, o tipógrafo e editor de Veneza Aldo Manuzio, ou "Aldus Manutius" em latim, começou a publicar uma série de autores clássicos, que fizeram parte de uma silenciosa revolução gráfica. A obra do espanhol Enric Satué *Aldo Manuzio – Editor, Tipógrafo, Livreiro*, publicada pela Ateliê Editorial na coleção *Artes do Livro*, compõe uma visão panorâmica do design de livros a partir da produção desse editor e empreendedor veneziano. Na apresentação, Satué diz o seguinte:

> De 1500 a 1515, Manuzio editou cerca de cento e cinquenta títulos, formou um catálogo invejável e inovou o modo de fazer livros. Entre suas invenções, destacam-se a letra cursiva, o formato de bolso, as coleções temáticas e a ideia de conselho editorial. Tudo isso rendeu a ele respeitabilidade como editor, tipógrafo e livreiro, e um lugar de destaque na história do livro.[2]

Um exemplar desses pequenos e elegantes livros portáteis – ou *ibelli portatiles*, como Manutius se referia aos livros publicados por sua casa editorial – faz parte do acervo da biblioteca da Casa Museu Ema Klabin. Trata-se da obra *Le terze rime*, de Dante Alighieri. Entre as inovações propostas pelo editor, podemos notar na lombada a presença de um ornamento em forma de folha, o chamado florão, que ficou conhecido justamente como *Aldine leaf* por ter sido introduzido por Aldus Manutius.

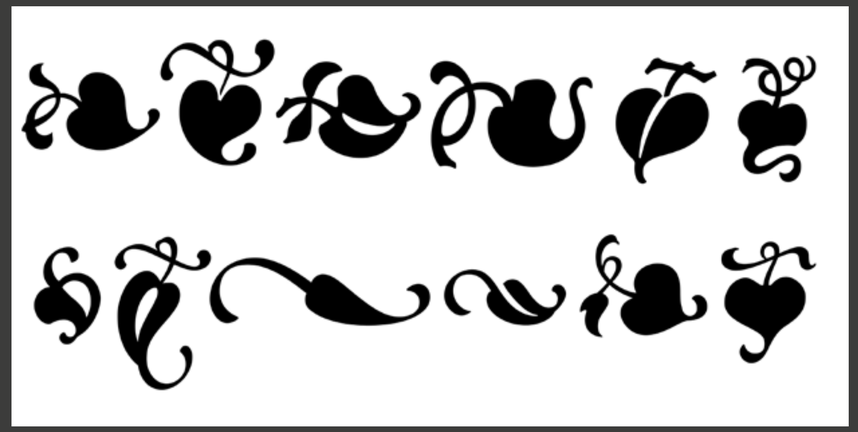
Dante Alighieri. *As Terceiras Rimas de Dante: o Inferno, o Purgatório, o Paraíso*. Veneza: Aldo Manuzio, 1502. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

O florão – “*fleuron*” em inglês – é o mais aristocrático dos ornamentos tipográficos. O estudioso de tipografia Stanley Morison, autor da fonte *Times New Roman*, aponta para as origens desse ornamento, encontrado nas encadernações de Aldus Manutius já em 1499. Durante os séculos, ele foi reinterpretado graficamente, mantendo sempre sua elegância formal.

Alinhada com esses aspectos gráficos, outra questão a ser considerada na história da produção editorial é ideia do *tipógrafo editor*. Devemos ter em mente que, nos primórdios da editoração, não havia fornecedores gráficos ou fontes tipográficas disponíveis, o que levava os editores a manterem sua própria oficina de impressão e a desenvolverem os tipos necessários para compor os textos das obras. Um dos pioneiros nisso foi justamente Aldus Manutius.

Essa condição permitiu que Manutius resolvesse uma questão problemática do livro produzido naquela época, cujas dimensões excessivas dificultavam o transporte e o manuseio. Interessado em um novo público – os estudantes universitários oriundos da burguesia enriquecida com o comércio e ávidos por cultura –, Manutius propôs um novo formato, muito menor (encadernado *in octavo*, com medidas aproximadas de 15,5 × 9 cm) e muito mais prático.

Entretanto, de nada adiantava reduzir o tamanho do livro se o texto ocupasse o mesmo espaço nas páginas, pois isso só aumentaria o número de páginas da edição. A solução veio com a adaptação das letras manuscritas utilizadas pelos chanceleres papais como modelo para a produção de um tipo mais estreito e ligeiramente inclinado. Suas formas condensadas proporcionaram uma sensível economia de espaço.

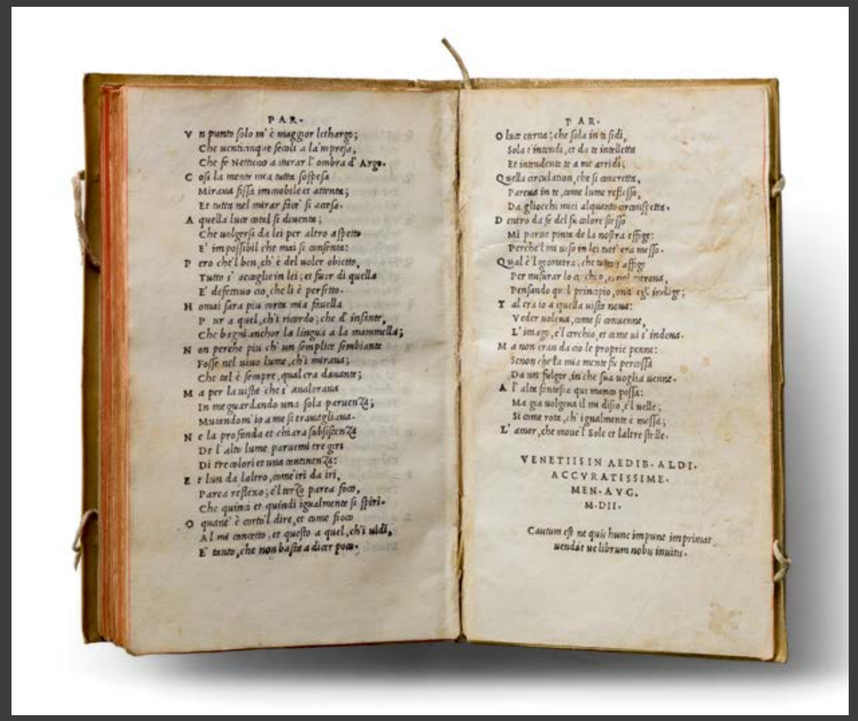


Variações do ornamento conhecido como florão. Acervo do autor.

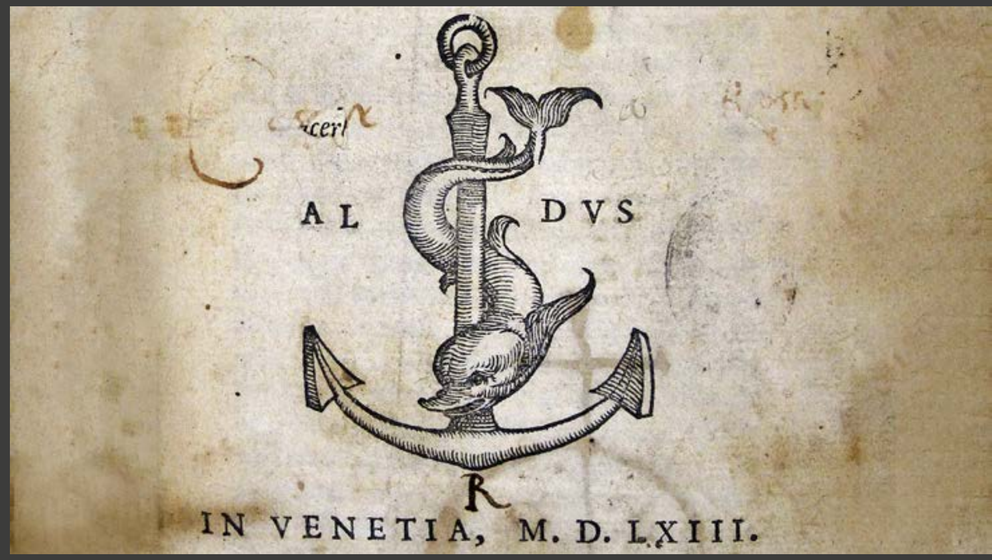
Comparação entre as formas do tipo itálico e do tipo romano, ambos produzidos por Manutius. Acervo do autor.

Nas pequenas páginas do livro de Dante é possível observar que, mesmo com o texto alinhado somente à esquerda, o volume de texto é significativo. Um detalhe interessante é que as iniciais maiúsculas não são italizadas. Elas pertencem a outro estilo de tipos, conhecido como romano, com proporções abertas e verticalizadas. Isso se deu porque apenas as letras minúsculas foram produzidas no tipo itálico.

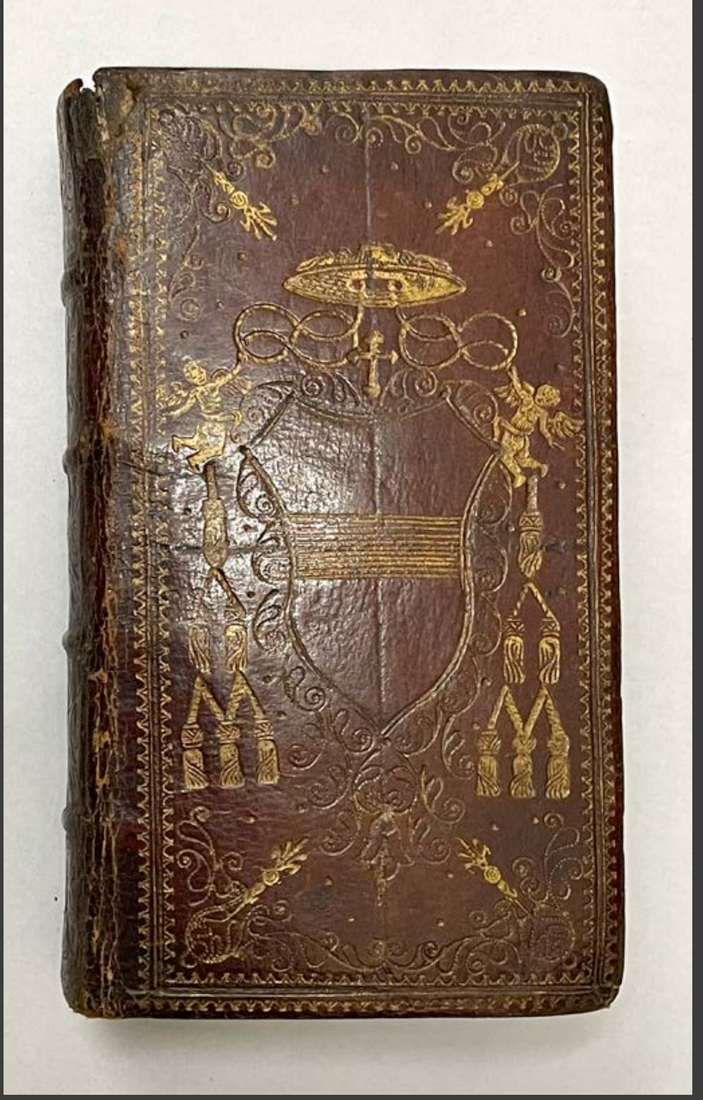
Outra marca registrada de Manutius é o símbolo de sua casa editorial, composto de um golfinho e de uma âncora. A imagem representa o lema “*festina lente*”, que em uma tradução livre do latim significa “corra devagar“ ou “se apresse lentamente”. A inspiração veio da imagem estampada em uma moeda romana que trouxe esse conceito filosófico de que os golfinhos são reconhecidos por sua velocidade e a âncora representa estabilidade. O símbolo era impresso com destaque nas páginas de rosto das obras editadas por Manutius.



Dante Alighieri. *As Terceiras Rimas de Dante: o Inferno, o Purgatório, o Paraíso*. Veneza: Aldo Manuzio, 1502. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.



Detalhe de página de rosto com o símbolo da casa editorial de Manutius. Acervo do autor.



Caius Sallustius Crispus. *Cum Veterum Historicum Fragmentis*. Amsterdã: Officina Elzeviriana, 1658. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin. Fotografia do acervo do autor.

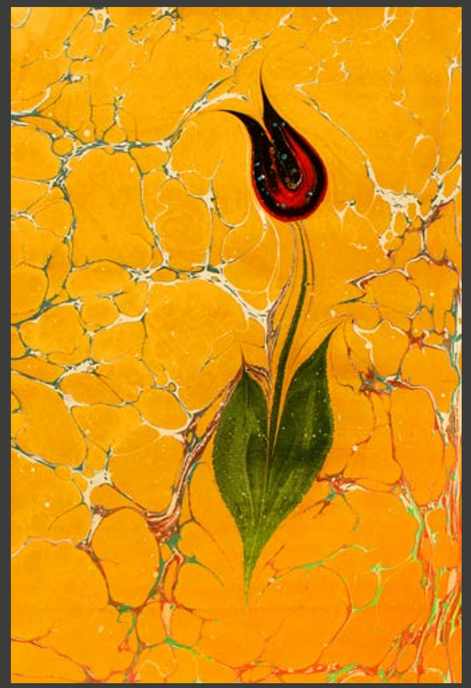
As capas do início da história do livro não apresentavam título ou faziam referência ao conteúdo. Essencialmente, o padrão estético das encadernações privilegiava aspectos ornamentais e decorativos.

As técnicas de encadernação empregadas nas edições modernas ainda preservam muito do caráter artesanal, mas se beneficiam significativamente da evolução da tecnologia gráfica. A utilização do papel marmorizado como efeito gráfico é uma das técnicas antigas que foram preservadas externamente, como revestimento em capas duras, ou internamente, como folhas de guarda, com a função de unir a capa e o miolo.

O efeito de marmorizado é resultado de um processo no qual tintas, pigmentos ou corantes são depositados sobre um meio aquoso, trabalhados artisticamente, gerando efeitos fluidos que são depois transferidos por contato para uma folha de papel. Os efeitos produzidos podem conter padrões abstratos ou figurativos.

A técnica conhecida como ebru, originária da Turquia, é um exemplo de marmorização artística com imagens figurativas. O termo “ebru” tem origem persa e significa “nuvem”. O tema mais frequente nesse estilo de marmorização é o dos florais, seguido de formações que se assemelham à plumagem do pavão e à forma do coração.

Lucanus. *La Pharsale de Lucain ou Les guerres civiles de Cesar & de Pompée. En vers françois par Mr. de Breboeuf*. Leiden: Chez Jean Elsevier, 1658. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin. Fotografia do acervo do autor.



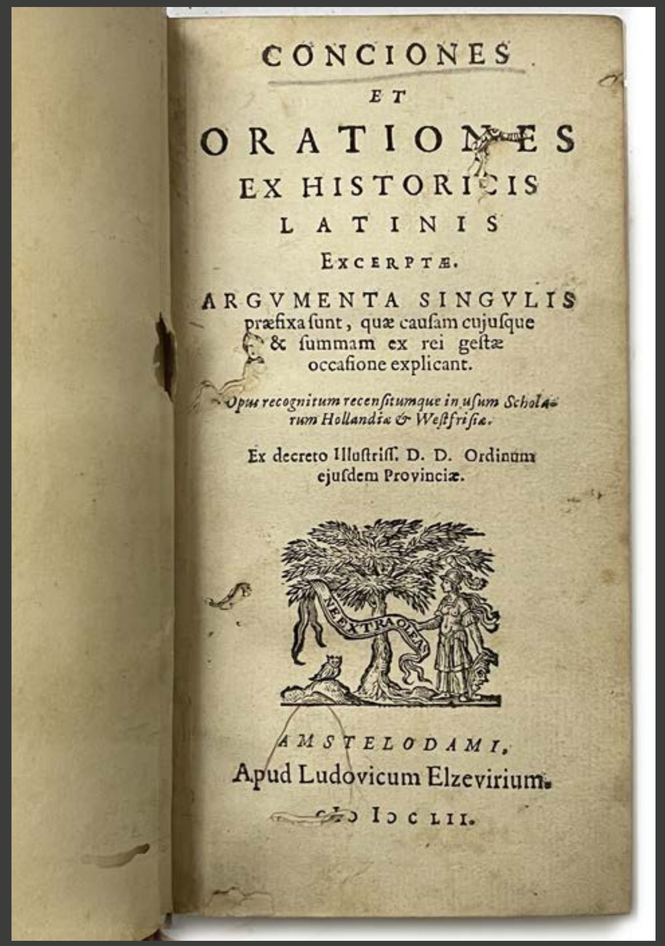
Exemplo de padrão floral na técnica de marmorização ebru, de autoria do artista Eumen. Disponível na Wikimedia Commons.

Marmorização, uma técnica clássica ainda em uso nas encadernações contemporâneas. Acervo do autor.

Outro elemento integrante da estrutura do livro que surgiu nesse período inicial é a página de rosto. Ela contém as informações essenciais da edição e originalmente funcionava como uma espécie de capa interna nas encadernações antigas, que costumavam ser apenas ornamentais. A página de rosto – em inglês "*title page*" – se manteve basicamente inalterada até hoje como página introdutória. Estruturalmente, apresenta textos com grande variação no tamanho e no estilo das letras. As vinhetas também são muito comuns nas páginas de rosto.

Os Países Baixos deram contribuições importantes para a cultura do livro. Entre elas, a casa editorial conhecida como Plantin-Moretus. Seu fundador foi Christoffel Plantin, no século XVI, na Antuérpia. Depois de sua morte, a editora prosseguiu com seu genro, Jan Moretus, e seus sucessores, até ser encerrada na segunda metade do século XIX.

A editora funcionava em um palacete enorme que, além da residência familiar, abrigava as oficinas gráficas, uma biblioteca consistente e a sala de revisão de provas, entre outros ambientes de trabalho. A propriedade com todo o acervo da editora, incluindo manuscritos, livros raros e uma enorme coleção de tipos e matrizes de xilogravura, foi vendida para a cidade de Antuérpia e transformada em um museu pouco tempo depois da aquisição.


CONCIONES
ET
ORATIONES
EX HISTORICIS
LATINIS
EXCERPTÆ.
ARGVMENTA SINGVLIS
præfixa ſunt, quæ cauſam cujuſque
& ſummam ex rei geſtæ
occaſione explicant.
Opus recognitum recenſitumque in uſum Scholarum Hollandiæ & Weſtfriſiæ.
Ex decreto Illuſtriſſ. D. D. Ordinum
ejuſdem Provinciæ.
NEC TRACTA
AMSTELODAMI,
Apud Ludovicum Elzevirium.
CIↃ IↃ C LII.

Lucanus. *La Pharsale de Lucain ou Les guerres civiles de Cesar & de Pompée. En vers françois par Mr. de Breboeuf.* Leiden: Chez Jean Elsevier, 1658. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin. Fotografia do acervo do autor.

Oficina tipográfica preservada no Museu Plantin-Moretus, na cidade de Antuérpia. Acervo do autor.

Fundição de tipos preservada no Museu Plantin-Moretus, na cidade de Antuérpia. Acervo do autor.

M. ANNÆI
LVCANI,
DE BELLO CIVILI,
VEL PHARSALIAE,
LIBRI X.
THEODORI PVLMANNI CRANEBVRGII OPERA EMENDATI.
AD CALPVRNIVM PISONEM
Poëmation, HADR. IVNII beneficio auctori redditum, & emendatum.
Cum
Varietatum lectionum libello: & rerum verborumq; memorabilium indice copioso.

ANTVERPIAE,
EX OFFICINA PLANTINIANA,
Apud Vidvam, & Ioannem Moretum.
M. D. XCII.

Página de rosto do livro *Lucanus, De bello civili.* Plantin, 1592. Disponível na Wikimedia Commons.

Emblema em detalhe na página de rosto do livro *Lucanus, De bello civili*. Plantin, 1592. Disponível na Wikimedia Commons.

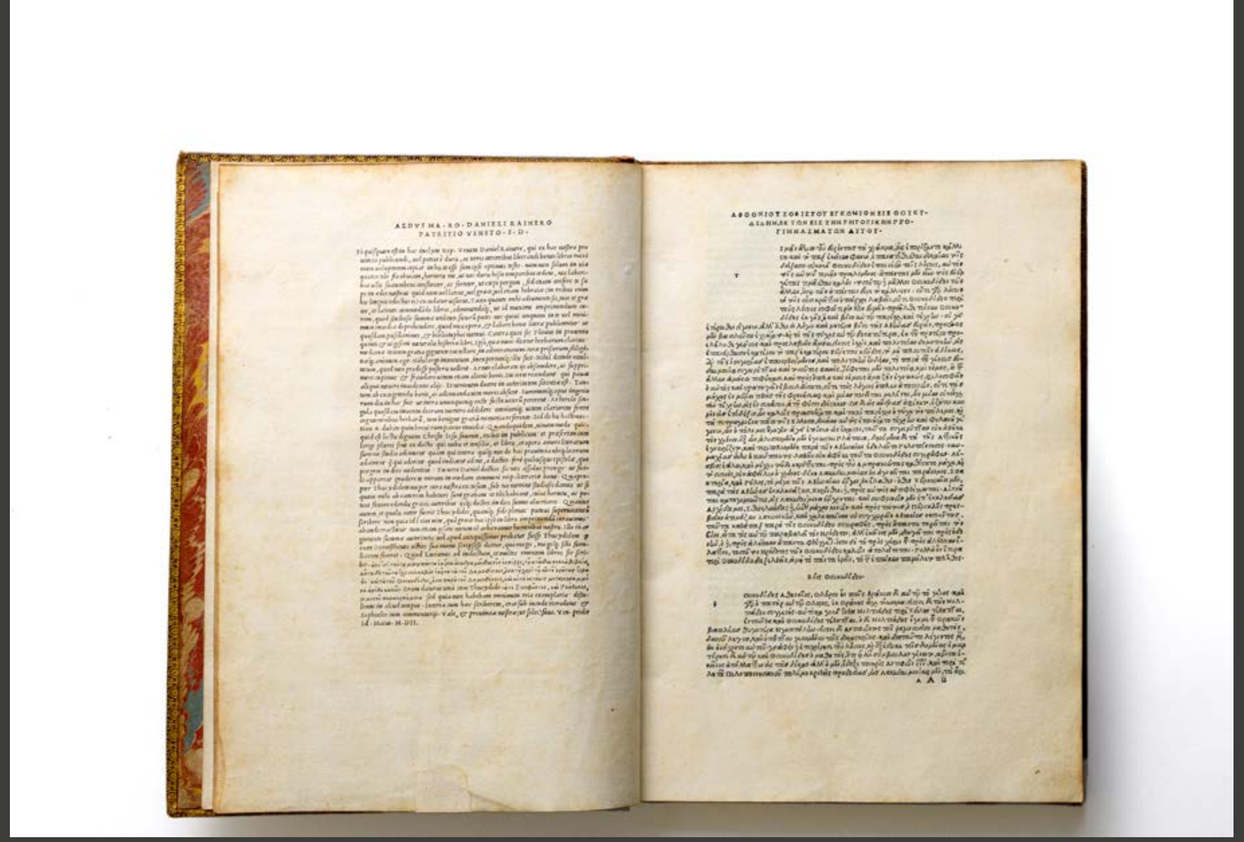
Retrato de Christoffel Plantin feito por Peter Paul Rubens, 1612-1616. Disponível na Wikimedia Commons.

A editora tinha uma sala dedicada à fundição de tipos, com equipamentos, punções e matrizes de tipos em diversos idiomas necessárias para repor os tipos desgastados durante o processo de impressão. Entre essas matrizes e punções, destaca-se a série produzida pelo francês Claude Garamond, que foi adquirida por Plantin diretamente da viúva de Garamond logo após a sua morte.

Na página de rosto dos livros editados pela Plantin-Moretus destaca-se o símbolo da editora, com o lema "*Labore et Constantia*". As palavras do lema são envolvidas pela imagem de um compasso sendo segurado por uma mão que se estende de algumas nuvens e chega a formar um círculo. O ponto fixo central do compasso representa a *determinação* e o ponto móvel que forma o círculo representa o *trabalho*. O compasso está presente em um retrato de Plantin encomendado ao pintor flamengo Peter Paul Rubens.

O símbolo teve várias versões – como também teve o símbolo da editora de Aldus Manutius. A tradução do lema é "*Trabalho e Perseverança*". Uma versão gravada por Peter Paul Rubens e o estudo preparatório encontram-se no acervo do Museu Plantin-Moretus.

Peter Paul Rubens, autorretrato, 1623.
Disponível na Wikimedia Commons.



Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*. Veneza: Aldo Manuzio, 1502. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

A colaboração com o famoso artista de tradição barroca foi longa e produtiva. Essa relação se iniciou com Balthasar Moretus, um dos principais humanistas de seu período. Neto do fundador Christoffel Plantin, Balthasar assumiu o comando após a morte de seu pai. Ele foi colega de Rubens nas aulas de latim e, unidos por um profundo interesse pela antiguidade e pelos clássicos, os dois colaboraram por cerca de 25 anos. As magníficas páginas de rosto criadas por Rubens representavam o conteúdo do livro por meio de alegorias complexas. Rubens também pintou várias obras para a coleção pessoal de seu amigo de longa data, incluindo um retrato do próprio Balthasar e diversos retratos de membros da família Moretus.

Naquele período, as editoras vendiam os livros em folhas abertas, sem encadernar. A encadernação era feita pelo comprador, de acordo com sua preferência. Isso incluía as capitulares e ornamentações nas aberturas de capítulo e nas margens da folha.

No exemplar do livro *A História da Guerra do Peloponeso*, editado por Manutius e disponível no acervo da biblioteca da Casa Museu Ema Klabin, pode-se notar que as capitulares não foram executadas, ficando aparente a letra impressa em corpo pequeno, como orientação para o artista.

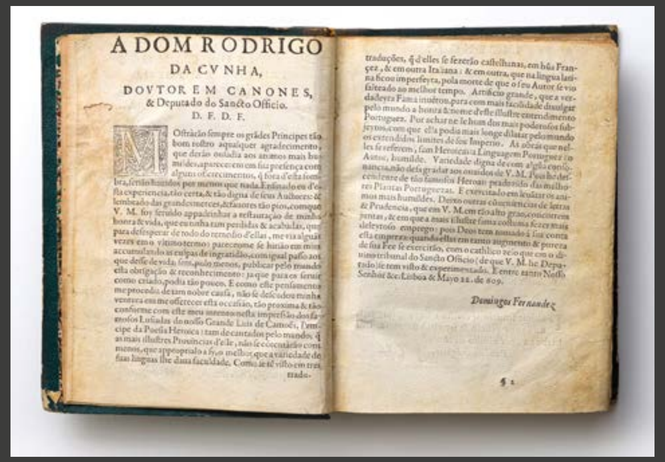
Gian Francesco Poggio Bracciolini. *A História Florentina (Le Historie Fiorentine)*. Florença: Bartolomeo di Francesco de´Libri, 1492. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

Em outro exemplar do acervo da biblioteca, editado em Florença por Bartolomeo de'Libri (cujo nome sugestivo é "Bartolomeu dos Livros"), pode-se observar que a capitular e os ornamentos são bastante elaborados.

Outro detalhe curioso diz respeito à montagem das folhas na impressão, orientada pela dobra em cadernos sucessivos e independentes. Na encadernação, esses cadernos são justapostos e, na montagem, deve-se prestar atenção para não alterar a sua ordem. Como não havia numeração nas páginas, um recurso utilizado era incluir no final de cada caderno a indicação da palavra que iniciaria o caderno seguinte. Dessa maneira, ficava garantida a montagem dos cadernos na sequência correta.

Desde o seu início, a produção de livros no ocidente foi feita com tipos móveis, em composição manual. Com a Revolução Industrial, na segunda metade do século XIX, aconteceu a mecanização da produção. Na área gráfica, o desenvolvimento foi impressionante, multiplicando as tiragens e reduzindo o tempo de produção.

Naquele período, as editoras vendiam os livros em folhas abertas, sem encadernar. A encadernação era feita pelo comprador, de acordo com sua preferência. Isso incluía as capitulares e ornamentações nas aberturas de capítulo e nas margens da folha.



Luís Vaz de Camões. *Os Lusíadas*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1609. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

Retábulo de Santo Agostinho, 1454-1469. Piero della Francesca. Disponível na Wikimedia Commons.

Uma invenção fundamental foi a linotipo, que agilizou substancialmente a composição de textos corridos, sem trazer grandes avanços, em termos de qualidade. Como reação à modernização da indústria gráfica e à consequente queda na qualidade final do produto livro, surgiu, no final do século XIX, o movimento das *private presses*, as editoras particulares, conduzidas por indivíduos ou pequenos grupos. Seus livros eram produzidos artesanalmente, com muita atenção nos processos, nos materiais envolvidos e, claro, na qualidade intelectual. Esse movimento surgiu na Inglaterra, mas se propagou pela Europa e pelos Estados Unidos, contribuindo para a valorização do livro como objeto artístico, e não apenas como veículo de informação.

Pode-se concluir que, em vários aspectos, a confecção do livro em seus primórdios determinou a estrutura do livro como objeto adaptado às condições ideais de leitura. Enriquecida por valores estéticos e particularidades técnicas, a história do livro e da tipografia colabora para manter vivo o fascínio que o livro exerce sobre nós!

Referências

BORGES, Jorge Luiz. O Livro. *In*: BORGES, Jorge Luiz. *Borges Oral*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico. Versão 4.0*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

ROCHA, Claudio. *Novo Projeto Tipográfico*. São Paulo: Edições Rosari, 2012.

ROCHA, Claudio. *A letra impressa*. São Paulo: Senai SP Editora, 2013.

SATUÉ, Enric. *Aldo Manuzio – Editor, Tipógrafo, Livreiro*. Tradução de Cláudio Giordano. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Desde quando há imagens de moda? A impressão e as "estampes de modes"

Lorenzo Merlino

Resumo
A exposição *A palavra impressa 1492-1671: livros raros da Biblioteca Ema Klabin*, ocorrida durante o segundo semestre de 2023, incentivou e possibilitou uma trajetória por algumas imagens impressas de moda – desde suas origens, nos primórdios da impressão, até o século XIX –, percorrendo selecionados exemplos nos excepcionais tomos pertencentes à instituição. Esses exemplos foram explanados em palestra *on-line* proferida em 31 de agosto do mesmo ano, a qual é abordada no artigo aqui desenvolvido.

Palavras-chave

moda

história da moda

Coleção Ema Klabin

traje

vestuário

impressão

Lorenzo Merlino é pós-graduado em História da Arte pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), mestre e doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi contemplado no primeiro semestre de 2021 com uma bolsa CAPES de doutorado-sanduíche na University of Brighton, Inglaterra. Com mais de 25 anos de experiência no mundo da moda, integrou por seis anos o São Paulo Fashion Week (SPFW). Foi indicado ao XIV Prêmio Carlos Gomes em 2011 por melhor figurino e escolhido como melhor figurinista de óperas do Brasil em 2015. Professor na FAAP, ministra também cursos e palestras no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), na Casa Museu Ema Klabin, na Superbacana+, na Unibes Cultural, no Senac e no Sesc. Desde 2016, é embaixador de Flandres para as Artes e a Moda no Brasil.

1 A primeira bíblia de Gutenberg foi impressa em algum momento entre 1452 e 1456 (Bedouelle, 1989). Entretanto, desde o final do século XIX, indícios em textos contratuais da época levantam a possibilidade de que Procopius Waldfoghel e Davin de Caderousse teriam trabalhado com impressão em Avignon em algum momento entre 1444 e 1446, quase uma década antes de Gutenberg (Requin, 1891).

2 Bouchot, 1902.

3 Lepape, 2013.

4 Boucher, 2012.

Os aspectos ligados à moda no contexto da coleção da Biblioteca Ema Klabin se evidenciaram em certa medida na exposição *A palavra impressa 1492-1671: livros raros da Biblioteca Ema Klabin*, apresentada pela casa museu durante o segundo semestre de 2023, mostra que selecionou alguns excepcionais exemplares dentre os milhares de volumes pertencentes à instituição.

A imagem impressa em papel antecede em várias décadas os primeiros textos publicados a partir da invenção da imprensa com tipos de metal no Ocidente, dentre eles notadamente a bíblia produzida pelo alemão Johannes Gutenberg em meados do século XV[1], pois, datado de ca. 1380, pode-se citar o *Bois Protat*, um fragmento de madeira gravado em ambos os lados, que é considerado o bloco em madeira gravado mais antigo do mundo ocidental. Apesar de inicialmente ter sido determinado que a prancha só poderia ter servido para a impressão sobre tecidos, dadas suas dimensões de 60 × 23 cm[2], estudos mais recentes sobre os formatos de papel do período indicam que ela pode ter sido usada para imprimir sobre grandes folhas[3].

De todo modo, a ligação com a moda se faz presente de forma inequívoca em qualquer das possibilidades, seja no suporte ou na representação, uma vez que a gravação datada do início do século XX de uma das faces do *Bois Protat* (Figura 1) mostra São Longuinho segurando a espada que vai transpassar o lado do corpo de Cristo, trajando uma elegante opalanda abotoada, vestimenta que esteve grandemente em voga entre 1360 e 1425, e dois centuriões logo atrás, o do centro usando um *haincelin*, uma versão mais curta da opalanda[4].

Figura 1. *Soldados armados durante a Crucificação*, autor desconhecido, gravação do início do século XX. Bibliothèque nationale de France.

Figura 2. *[Cristo na coluna chicoteado por dois algozes]*, autor desconhecido, 1420. Bibliothèque nationale de France.

5 Boucher, 2012.

6 Hind, 1963.

Uma das mais antigas xilogravuras – inicialmente um processo de impressão em tecidos antes de ser utilizado para impressão em papel – que chegou até os dias atuais se encontra no exemplar mantido na Biblioteca Nacional da França que mostra Cristo sendo açoitado por dois algozes (Figura 2). Novamente a questão de moda se faz presente, uma vez que ambos trajam ajustados gibões abotoados, surgidos já desde 1340 e bastante característicos, complementados por *chausses parties*, ou meias partidas[5], nome dado quando cada perna das meias era de uma cor diferente, em uma retratação que destaca essa inovação do vestuário na época.

A xilogravura foi amplamente utilizada a partir dos primórdios da impressão, sobretudo no que tange aos incunábulos xilográficos, ou *block-books* – termos que designam os pequenos livros impressos com textos e imagens produzidos na segunda metade do século XV –, de conteúdos quase sempre relacionados a temas religiosos e dirigidos a um público popular[6], gênero no qual se pode, portanto, incluir da Coleção Ema Klabin o livro de horas *Heures a lusage de Romme [...]*. Esse exemplar é datado do período e tem fartas e vivas ilustrações que, se não se ocupam de retratar as modas contemporâneas, estas com apenas alguns exemplos localizados, nos fornecem um vislumbre das vestimentas habituais de certo modo alegóricas retratadas em cenas religiosas do final da Idade Média (Figuras 3, 4 e 5).

Figuras 3, 4 e 5. Livros de Hora, uso de Roma *(Heures à l'usage de Rome tout au long sans rien requerir)*. Paris: Gilles Hardouyn, 1509. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

7 Boucher, 2012.

Um pouco mais tardio, igualmente pertencente à coleção da casa museu, destaca-se um incunábulo publicado em 1529 com o texto do popular poema medieval *Romance da Rosa*, no qual a presença de diversas gravuras funciona de certa forma como um registro do vestuário em voga no primeiro terço do século XVI. No caso da gravura que mostra o amante prestes a ser flechado pelo *dieu damours* (Figura 6), o traje do cavalheiro compõe-se de um volumoso *pourpoint tailladé* (gibão talhado, ou golpeado) de amplo decote canoa sobre uma fina *chemise* (camisa) e uma longa *chamarre* (samara) recobrindo o conjunto, o todo encimado por uma *barrette* (barrete) larga, plana e arredondada com aba talhada, peças bastante próximas das usadas pelo aristocrata genovês Lorenzo Cybo em seu retrato por Parmigianino (Figura 7), todas vestimentas coetâneas do período que verá na Europa a gradativa substituição das modas italianas pela influência espanhola[7].

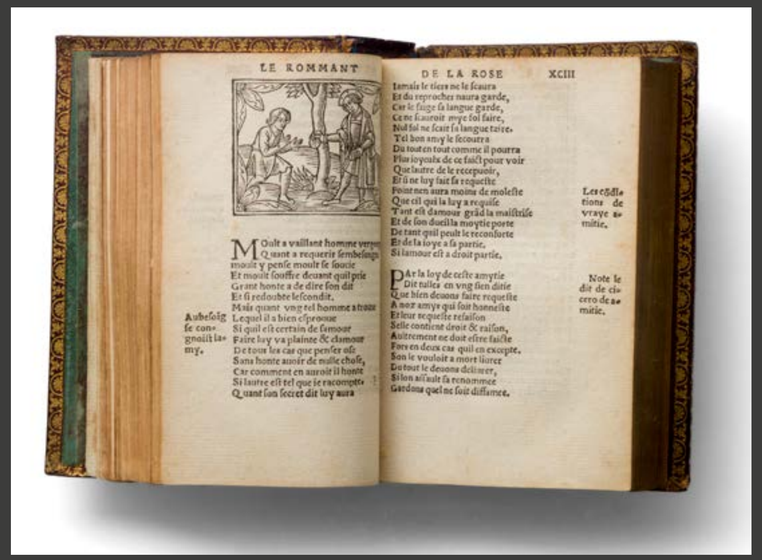


Figura 6. Guillaume de Lorris e Jean de Meung. *O Romance da Rosa*. Paris: Pierre Vidoué para Galliot du Pré, 1529. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

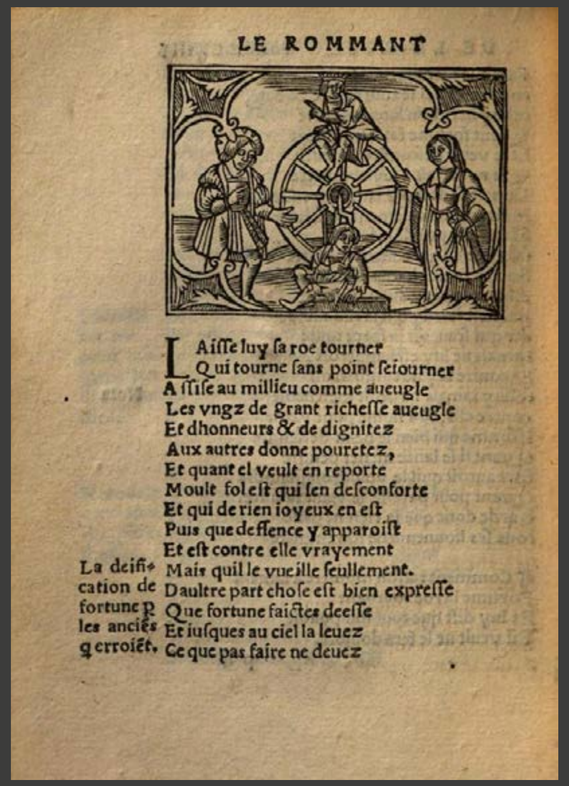
Figura 7. *Retrato de Lorenzo Cybo*, Girolamo Francesco Maria Mazzola, dito Parmigianino, ca. 1523/1524. Statens Museum for Kunst, Copenhague, Dinamarca.

8 Boucher, 2012.

9 Estima-se que durante todo o século XIV a produção de manuscritos no Ocidente não passou de 2,75 milhões de exemplares, passando, na segunda metade da centúria seguinte, para extraordinários 12,5 milhões, no âmbito dos incunábulos, e para quase 220 milhões de exemplares somente no século XVI (Buringh; Zanden, 2009).

Já no caso da gravura que trata de uma alegoria da Fortuna (Figura 8), o adorno que usa na cabeça a dama à direita, apropriadamente denominado *coiffe française*, ou *French hood*, dada sua origem, consistia em um toucado arredondado, enrijecido por um *arcelet* em arame e finalizado com um véu que recobria os cabelos, acompanhando o vestido fendido à frente de decote quadrangular – característico das modas francesas do início do século XVI[8] –, este decorado com uma longa corrente folgadamente amarrada à cintura e pendendo frontalmente até o chão. Trata-se de uma composição "vestimentar" que se assemelha sobremaneira às vestes de luto usadas pela aristocrata francesa Diane de Poitiers, a célebre amante de Henrique II, viúva em 1531, em seu retrato hoje em depósito no Museu do Renascimento em Écouen (Figura 9).

A colossal expansão na produção de livros a partir dos séculos XV e XVI[9] vai, de óbvia maneira, contribuir marcadamente para o aumento da circulação das imagens em geral e das de "moda" em especial, uma vez que o novo suporte passa então a possibilitar a repetição praticamente infinda dessas estampas e gravuras.


LE ROMMANT

LAisse luy sa roe tourner
Qui tourne sans point seiourner
Assise au millieu comme aueugle
Les vngz de grant richesse aueugle
Et dhonneurs & de dignitez
Aux autres donne pouretez,
Et quant el veult en reporte
Moult fol est qui sen desconforte
Et qui de rien ioyeux en est
Puis que deffence y apparoist
Et est contre elle vrayement
Mais quil le vueille seullement.
Dautre part chose est bien expresse
Que fortune faictes deesse
Et iusques au ciel la leuez
Ce que pas faire ne deuez

La deification de fortune p les anciẽs q̃ erroiẽt.

Figura 8. Guillaume de Lorris e Jean de Meung. *O Romance da Rosa.* Paris: Pierre Vidoué para Galliot du Pré, 1529. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

Figura 9. *Diane de Poitiers, dama de Brézé e duquesa de Valentinois*, autor desc. segundo Janet Clouet, século XVI. Musée national des châteaux de Versailles, França.

Desde a publicação do incunábulo *Registrum [...] libri cronicarum [...]* – obra do historiador alemão Hartmann Schedel editada pela primeira vez em 1493 e popularmente conhecida como a Crônica de Nuremberg, por conta da localidade onde foi lançada –, pequenas vinhetas retratando tipos e personagens passaram a ser incluídas em compêndios enciclopédicos como esse[10]. No decorrer do Quinhentos, diversas publicações que envolviam relatos geográficos descritivos e também etnográficos compreendiam gravuras que retratavam vestimentas, muitas vezes de personagens não europeus, como nas duas narrativas do explorador germânico Balthasar Springer, lançadas em 1508 e em 1509, com gravuras respectivamente por Hans Burgkmair, o Velho, e Wolf Traut, ou na *Cosmographia* do matemático e geógrafo alemão Sebastian Münster, publicada inicialmente em 1544 com contribuição de diversos gravuristas diferentes e reimpressa cerca de 40 vezes até meados do século XVII, ou ainda na *Historia de gentibus septentrionalibus*, do religioso e cartógrafo sueco Olaus Magnus (Olof Månsson), publicada em Roma em 1555 com 22 volumes.

10 Entre outros textos do mesmo tipo com algumas gravuras inseridas, podem-se citar o *Hortus sanitatis*, do alemão Jacob Meydenbach (fl. 1491-1495) e publicado em 1491, e o *Margarita Philiosophica*, do também alemão Gregor Reisch (ca. 1467/1470-1525), este publicado em 1503.

[...] produzidas como gravuras independentes e em diversas versões em diferentes colorizações (Figura 10), o que indica de modo inequívoco uma considerável circulação dessa imagem.

A biblioteca da Casa Museu Ema Klabin tem em sua coleção um exemplar de 1619 do relato *Histoire de la Navigation de Iean Hvgves de Linschot Hollandois , Aux Indes Orientales [...]*, publicado originalmente em 1596 em sua língua natal pelo comerciante, viajante e escritor neerlandês Jan Huygen van Linschoten, no qual, das 41 gravuras que acompanham o tomo, excetuando os frontispícios de cada um dos dois volumes, 28 delas nos mostram trajes e vestimentas típicas em cenas compostas em sua maioria como registros etnográficos de povos distantes. Entre elas, pode-se destacar a que retrata *A conduta e o hábito tanto dos cidadãos quanto dos soldados portugueses no leste do Oriente, quando aparecem em público*, publicada não somente nas diversas edições do texto em outras línguas, mas também produzidas como gravuras independentes e em diversas versões em diferentes colorizações[11] (Figura 10), o que indica de modo inequívoco uma considerável circulação dessa imagem.

11 A saber: Gestus et habitus tam civium que militum Lusitanorum in oriente argentium, cum publicum prodeunt./Contenancijen en habyten der Portugeesers so burgers als Soldaten in oost Indien als se op die straten comen., gravura publicada em Iohn Huighen van Linschoten his Discours of Voyages into ye Easte & West Indies. Devided into Foure Bookes, [Joannes van Doetecum, o Velho], [1598]. Disponível em coleção privada.
Gestus et habitus tam civium que militum Lusitanorum in oriente argentium, cum publicum prodeunt./Contenancijen en habyten der Portugeesers so burgers als Soldaten in oost Indien als se op die straten comen., gravura publicada em Itinerario, Voyage ofte Schipvaert / van Jan Huyghen van Linschoten naer Oost ofte Portugaels Indien inhoudende een cozte [...], Joannes van Doetecum, o Velho, 1596. Disponível na KB [Koninklijke Bibliotheek], nationale bibliotheek, Haia.
Gestus et habitus tam civium que militum Lusitanorum in oriente argentium, cum publicum prodeunt./Contenancijen en habyten der Portugeesers so burgers als Soldaten in oost Indien als se op die straten comen., gravura por Albertus Henrici e Cornelius Nicolai segundo Joannes van Doetecum, o Velho, 1599. Disponível na The Kerry Stokes Collection, Perth.

12 O capote podia ser tanto uma “especie [sic] de manto, que cobre os homens do pescoço até ao calcanhar, ou curto, de fralda larga, com cabeção [à época um tipo de capuz, sendo a parte que fica ao redor do pescoço virada para trás]”, ao contrário de seu significado moderno, que só permite a acepção de uma peça de comprimento longo (Bluteau; Silva, 1789, p. 231).

13 Diego y González; Salmerón, 1915.

14 Bernis, 2001; Oudin, 1660.

15 “Significa também uma espécie de calções ou calzas , que se usava antigamente , muito amplas e enrugadas , à maneira dos foles , de onde tomaram o nome. (Significa tambien [sic] una especie de calzónes [sic] ò [sic] calzas , que se usaban en lo antiguo , mui huecas y arrugadas , à [sic] manera de fuelles , de donde tomaron el nombre.).” (Diccionario de la Lengua Castellana, 1726-1739, p. 774).

16 Vieyra, 1773.

17 “[...] no trajo [sic] antigo , era peça de adornar o pescoço de varias [sic] feições , enrocado , desfiado , d’abanos [sic] , à Balona , &c. nos retratos antigos até o del-Rei D. Sebastião se vem os taes [sic] manteos.” (Bluteau; Silva, 1789, p. 55). O termo *rufo*, originado do *ruff* inglês, não era registrado na língua portuguesa até o final do século XIX, constando com esse significado somente a partir do *Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza*, redigido pelo frei Domingos Vieira (1775-1857) e publicado postumamente entre 1871 e 1874.

18 Bernis, 2001, p. 42.

19 Diego y González; Salmerón, 1915.

20 Curvelo, 2012.

Como o longo título descritivo enfatiza, o principal aspecto que dela se denota são as marcadas diferenças entre os portugueses “colonizadores”, naquele momento súditos da União Ibérica, evidenciadas justamente pelos seus trajes compostos de importantes capas, sendo a mais longa, à esquerda, provavelmente um *capote*[12], a central, um *ferreruelo*[13] e a mais curta, à direita, um *bohemio*[14], todas cobrindo gibões abotoados e calções amplos e compridos denominados *follados* em espanhol[15] e *bombachas* ou *safoens* ([*sic*]) em português[16], estes conjuntos adornados por rufos, os característicos acessórios de golas chamados no português do período de *manteos*[17], e com os oficiais ao centro e à esquerda levando à cabeça *sombreros de camino*[18], enquanto o da direita, uma *gorra*[19]. Já os habitantes locais são mostrados em evidente posicionamento de servitude, descalços, e trazendo consigo para-sóis, a fim de proteger os lusitanos. Curiosamente, a cena toda de certa forma remete a uma produção absolutamente contemporânea, mas em contrapartida realizada justamente por um desses povos visitados pelos portugueses (no caso, os japoneses), em particular a do tipo encontrada em alguns biombos *nanban*, sobretudo a que consta no exemplar pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, atribuído a Kanō Domi, conhecido como Pedro Kano Gennosuke após sua conversão ao cristianismo[20], e datado de ca. 1593/1600 (Figura 11).

Figura 10. Jan Huygen van Linschoten. *Historie de la navigation de lean Hugues de Linschot Hollandois, aux Indes Orientales. Contenant diverses descriptions des lieux iusques à presente découverts par les Portugais...* Amsterdã: Jean Evertsz Cloppenburch, 1619. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

21 Imagens desses dois mapas se encontram disponíveis, respectivamente, em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inferioris_Germaniae_Provinciarum_Nova_Descriptio_1604_Blaeu.jpg e https://artisanmaps.com/products-page/world/nova-universi-terrarum-orbis-mappa-ex-optimis-quibusque-geographicis-by-judoco-hondio/.

22 Koeman, 1970.

Do mesmo modo, alguns dos primeiros atlas e compêndios cartográficos publicados a partir do final do século XVI, quase todos de origem flamenga, têm em alguma medida pequenas ilustrações em vinhetas que acompanhavam seus mapas e que se configuravam como registro das vestimentas e dos hábitos dos diversos países e regiões cartografados. Apesar do primeiro, o *Theatrum Orbis Terrarum*, publicado em 1570 pelo cartógrafo Abraham Ortelius, não ter imagens de vestimentas, o atlas lançado em 1635 com o mesmo título pelos também cartógrafos Willem e Joan Blaeu, pai e filho – que haviam adquirido vários dos mapas de Ortelius de seus descendentes –, inaugura de certo modo essa "tradição", algo que o patriarca já realizava desde a publicação de dois de seus primeiros mapas, o *Inferioris Germaniae Provinciarum Nova Descriptio*, de 1604, e o *Nova universi terrarum orbis mappa*, de 1605[21]. A biblioteca da Casa Museu Ema Klabin tem um exemplar da segunda edição em francês do *Theatrum Orbis Terrarum*, de 1649, publicada originalmente também em 1635 como *Le Theatre du monde Ou Nouvel Atlas Contenant Les Chartes et Descriptions De tous les Païs de la terre*, títulos que se configuram como versões "iniciais" preparatórias para o seminal *Atlas Maior* dos Blaeu, lançado originalmente em latim em 1662 com 11 volumes e contendo 594 mapas, o maior e mais caro livro publicado no século XVII[22].

Figura 11. Detalhe de um biombo *nanban* em engradado de madeira revestido de papel, folha de ouro, pintura policromada a têmpera, seda, laca e cobre dourado, atribuído a Kanō Domi [Pedro Kano Gennosuke], ca.1593/1600. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

Em particular, destaca-se nesse tomo dos Blaeu o mapa *Europa recens descripta*, originalmente publicado em 1617 pelo patriarca da dinastia de cartógrafos[23], no qual a pequena série de dez vinhetas com casais de várias localidades europeias nos fornece um interessante documento comparativo das modas características do início do século XVII no centro do Ocidente (Figura 12).

Pode-se comparar, por exemplo, a vinheta *Angli* (Figura 13) com duas pinturas contemporâneas inglesas (Figuras 14 e 15), realizadas por autores desconhecidos, nas quais diversos elementos característicos do vestuário britânico destacam-se: nos dois personagens masculinos, os amplos e pregueados calções à época denominados *venetians*, usados sobre as *hoses* (meias) e finalizados nos joelhos por *garters* (jarreteiras)[24], e as golas do tipo *falling-band*, originadas no degolo da camisa e viradas sobre a gola dos gibões[25], que substituirão os rufos no decorrer do primeiro terço do Seiscentos. Já para as duas damas, o aspecto de relevância se encontra, além de seus volumosos *ruffs*, no chapéu denominado *capotain*[26], *copotain* ou ainda *sugar-loaf hat*, de copa alta e cônica e aba plana e redonda[27], o tipo de toucado que um pouco posteriormente se tornou conhecido, de modo paradigmático, como o *pilgrim hat*, dada sua utilização pelos puritanos ingleses e sua posterior associação com aqueles que se instalaram na colônia de Plymouth a partir de 1620 após a conturbada viagem pelo lendário veleiro Mayflower[28], em um dos assentamentos permanentes que formarão as Treze Colônias.

Figura 12. Willem Blaeu e Jan Blaeu. O Teatro do Mundo *(Le Theatre du Monde ou Nouvel Atlas)*. Amsterdã: Jan Blaeu, 1649. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

23 Imagens desse mapa em preto e branco e colorido se encontram, respectivamente, em https://www.raremaps.com/gallery/image-purchase/57383 e https://www.bridgemanimages.com/en-US/noartistknown/q-404-europa-recens-descripta-europe-1617-by-willem-blaeu-d-1638/nomedium/asset/57636.

24 Cunnington; Cunnington, 1954; Yarwood, 1978.

25 Cunnington; Cunnington, 1954; Yarwood, 1978.

26 Frick, 2021.

27 Cunnington; Cunnington, 1954.

28 Rex, 2016.

Figura 13. *Willem Blaeu e Jan Blaeu.* O Teatro do Mundo *(Le Theatre du Monde ou Nouvel Atlas)*. Amsterdã: Jan Blaeu, 1649. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

Figura 14. *Retrato de um cavalheiro desconhecido* [provav. da família Willoughby], escola inglesa, ca. 1615. National Maritime Museum, Londres, Inglaterra.

Figura 15. *Retrato de uma dama em um vestido preto, com um corpete [...]*, círculo de Robert Peake, o Velho, ca. 1592. Coleção privada.

29 Pastoureau, 2008.

30 Kramers; Haeringen, 1979. Alguns registros visuais flamengos, com breves explicações, estão disponíveis em https://historiek.net/kleding-in-de-zestiende-eeuw-ii-voor-de-man/134961.

31 Um raro exemplar de um *plooikraag à la confusion* contemporâneo da gravura de Blaeu pertencente à coleção do Rijksmuseum, com imagens e informações disponíveis em https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/30649--henriette-rahusen/plooikraag-a-la-confusion/objecten#/BK-NM-13112,0.

Já na vinheta *Belgi* (Figura 16), que mostra um casal neerlandês, conterrâneo, portanto, de Willem Blaeu, algumas características e elementos dos trajes representados evidenciam suas ocorrências regionais: primeiramente, a predominância do preto como tonalidade principal, cor inerente às províncias flamengas desde a dinastia dos Valois-Borgonha dos séculos XIV e XV[29], particularidade que vai perdurar por todo o século seguinte. Ao compararmos o personagem masculino da vinheta com o retrato do mercador Willem van Heythuysen por Frans Hals (Figura 17), nota-se em ambos a utilização de um *wambuis* (gibão) do tipo *plusfour* (que cobre os joelhos) e de um *pofbroek* (calções)[30] talhado, o todo finalizado por um *plooikraag*, ou *molensteenkraag*, ou *pijpkraag*, ou ainda *lubbenkraag* (rufo) do tipo *à la confusion* – aposto que assinalava quando as pregas desse acessório não eram regulares[31].

Figura 16. *Willem Blaeu e Jan Blaeu. O Teatro do Mundo (Le Theatre du Monde ou Nouvel Atlas)*. Amsterdã: Jan Blaeu, 1649. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin.

Figura 17. *Willem van Heythuysen*, Frans Hals, ca. 1625. Alte Pinakothek, Munique, Alemanha.

Já para os trajes femininos da pintura, o detalhe da grande tela de Frans Snyders (Figura 18) – Jan Wildens colaborou aqui apenas como autor do entorno –, que mostra uma dama escolhendo pêssegos oferecidos por uma vendedora de frutas, aqueles provavelmente do tipo *pesches couleur d'or*[32], a parte frontal do *fardegalijn* "ricamente efeitada e bordada", como era inerente à moda flamenga do período[33], destaca-se particularmente. Mas é sobretudo o toucado e o véu que portam a *belga femina* que se mostram incomuns e peculiares: trata-se da *houpette* e do *huick*, adornos de cabeça repetidamente representados por diversos artistas[34] – de Lucas van Valckenborch a Adriaen van de Venne, passando por Pieter Soutman, Crispijn van de Passe, o Jovem, e até Peter Paul Rubens, em um singelo desenho de sua jovem esposa Hélène Fourment[35] – e que caracterizavam à época, por exemplo, uma típica *Antuerpiensis Uxor*, como indica o título de uma gravura de autoria do boêmio Václav Hollar em seu *Theatrum Mulierum*, publicado em 1643[36].

A primeira publicação de um conjunto de gravuras produzidas especificamente como um relato iconográfico autônomo de vestimentas foi o *Habitus Nostræ Ætatis*, de 1556, reimpresso dois anos depois sob o título *Diversarum gentium nostræ ætatis habitus*, compilação produzida pelo italiano Enea Vico, seguida pelo *Recueil de la diversité des habits [...]*, de 1562, com mais de 120 desenhos do francês François Desprez, depois pelo *Imperii ac Sacerdotii Ornatus [...]*, de 1578, com cerca de 100 ilustrações do flamengo Abraham de Bruyn, e finalmente pelo *Habitus Variarum Orbis gentium [...]*, de 1581, com aproximadamente 70 gravuras do francês Jean-Jacques Boissard, entre diversas outras[37].

Figura 18. Detalhe de *Barraca de frutas*, Frans Snyders e Jan Wildens (paisagem), ca. 1618/1621. Museu de Estado do Hermitage, São Petersburgo, Russia.

32 Dalechamps, 1615.

33 Boucher, 2012.

34 Dada a dominação da região pelos espanhóis por quase todo o século XVI, há indícios de que o *huik* poderia ter uma origem espanhola (Cf. Du Mortier, 2014).

35 Esse desenho pertence à coleção do The Courtauld Institute of Art, com imagem disponível em https://courtauld.ac.uk/highlights/helena-fourment/.

36 Uma imagem dessa gravura se encontra disponível em https://hollar.library.utoronto.ca/islandora/object/hollar%3AHollar_k_1743.

37 Para uma lista cronológica completa desses "livros de costumes", ver Calza (2018). Estranhamente, nessa listagem Calza (2018) relaciona duas publicações produzidas pelo conselheiro imperial germânico Siegmund von Herberstein (1486-1566): *Rerum Moscoviticarum Commentarii*, originalmente de 1549 (e não de 1556), e *Gratae Posteritati [...]*, de 1560, nas quais as gravuras presentes, em pequeno número, não podem ser categorizadas como uma coleção de costumes, sendo algumas, na realidade, retratos de personagens específicos, como o próprio Herberstein. Essas imagens se encontram disponíveis, respectivamente, em https://books.google.com/books?id=3EPqIl-D6ZgC e https://books.google.com/books?id=skJRAAAAcAAJ.

Mas será somente no final do século XVIII, mais precisamente em 1770, que começará a ser publicada mensalmente a primeira revista feminina do Ocidente, a *The Lady's Magazine*, que apresentava artigos sobre ficção, poesia, moda, música, trabalhos manuais e fofoca social, seguramente o embrião das modernas revistas de moda.

A coleção da Biblioteca Ema Klabin, por meio da exposição realizada, pode revelar uma rica tapeçaria de imagens impressas que não apenas ilustram a evolução da moda, mas também contextualizam a diversidade cultural e social de cada época. A conexão entre moda e arte impressas, dos primeiros blocos de madeira às xilogravuras de cunho etnográfico, destaca as grandes transformações nos trajes e costumes europeus, e esse acervo nos oferece uma janela única para a compreensão das tendências e inovações das vestimentas ao longo dos séculos, refletindo a complexidade e a riqueza cultural de cada tempo e evidenciando as interseções entre arte, moda e sociedade.

Referências

BEDOUELLE, Guy. Le tournant de l'imprimerie. *In*: BEDOUELLE, Guy; ROUSSEL, Bernard (dir.). *Le temps des Réformes et la Bible*. Paris: Beauchesne, 1989. pp. 40-41. Disponível em: https://archive.org/details/letempsdesreform0000unse. Acesso em: 20 set. 2024.

BERNIS, Carmen. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madri: Ediciones El Viso, 2001. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/576615113/Carmen-Bernis-El-Traje-y-Los-Tipos-Sociales-en-El-Quijote. Acesso em: 20 set. 2024.

BLUTEAU, Raphael; SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. v. 1 e 2. Disponível em: https://books.google.co.uk/books?id=-4gVdAAAAcAAJ. e https://books.google.co.uk/books?id=4FkSAAAAIAAJ. Acesso em: 20 set. 2024.

BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BOUCHOT, Henri. *Un ancêtre de la gravure sur bois : étude sur un xylographe taillé en Bourgogne vers 1370*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1902. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503945w. Acesso em: 20 set. 2024.

BURINGH, Eltjo; ZANDEN, Jan Luiten van. Charting the "Rise of the West": Manuscripts and Printed Books in Europe, A long-term perspective from the sixth through eighteenth centuries. *The Journal of Economic History*, Cambridge, v. 69, n. 2, pp. 409-445, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/46544350. Acesso em: 20 set. 2024.

CALZA, Márlon Uliana. Livros de costume: entre a prensa, a geografia e a moda. *In*: GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; MARTINS, Bruno Guimarães; GONÇALVES, Márcio Souza (org.). *Edição: Agentes e objetos.* Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2018. pp. 344- 348. Disponível em: https://seloppgcomufmg.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Edicao-Selo-PPGCOM-UFMG.pdf. Acesso em: 20 set. 2024.

CUNNINGTON, Cecil Willett; CUNNINGTON, Phillis Emily. *Handbook of English Costume in the Sixteenth Century*. Londres: Faber and Faber Limited, 1954. Disponível em: https://archive.org/details/bwb_P8-AGU-642. Acesso em: 20 set. 2024.

CURVELO, Alexandra. The Disruptive Presence of the Namban-jin in Early Modern Japan. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, Leiden, v. 55, n. 2/3, pp. 581-602, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/2040793/CURVELO_Alexandra_The_disruptive_presence_of_the_namban_jin_in_Early_Modern_Japan_. Acesso em: 20 set. 2024.

DALECHAMPS, Jacques. *Histoire générale des plantes, contenant XVIII livres egalement departis en deux tomes : [...].* Lyon: Heritiers Guillaume Rouille, 1615. v. 1. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=tWMaIFN33LQC. Acesso em: 20 set. 2024.

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA: en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado Al Rey Nuestro Señor Don Phelipe V. (Que Dios Guarde) a cuyas reales expensas se hace esta obra. Compuesto por la Real Academia Española. Madri: En la Imprenta de Francisco del Hierro, Impressor de la Real Académia Españóla, 1726-1739. v. 3. Disponível em: https://books.google.com/books?hl=es&id=SC2WaRiQUOEC. Acesso em: 20 set. 2024.

DIEGO Y GONZÁLEZ, Juana Natividad de; SALMERÓN, África Léon. *Compendio de Indumentaria Española con un preliminar de la historia del traje y el mobiliarios en los principales pueblos de la Antigüedad*. Madri: Imprenta de San Francisco de Sales, 1915. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=4_p2DzjOQw4C. Acesso em: 20 set. 2024.

DU MORTIER, Bianca. En busca de los orígenes del Huik ¿tuvieron los españoles algo que ver con su introducción? *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, Neuchâtel, n. 1, pp. 64-74, 2014. Disponível em: https://www.artenuevorevista.com/index.php/arte-nuevo/article/view/5/172. Acesso em: 20 set. 2024.

FRICK, Carole Collier. Fashion and Adornment. *In*: SNOOK, Edith (ed.). *A Cultural History of Hair in the Renaissance*. Londres; Nova Iorque; Dublin: Bloomsbury Publishing, 2021. pp. 67- 68. Disponível em: https://books.google.com/books?id=CUMIEAAAQBAJ. Acesso em: 20 set. 2024.

HIND, Arthur M. *An introduction to a history of woodcut, with a detailed survey of work done in the fifteenth century*. Nova Iorque: Dover, 1963. v. 1. Disponível em: https://archive.org/details/introductiontohi0000hind. Acesso em: 20 set. 2024.

KOEMAN, Cornelis. *Joan Blaeu and his Grand Atlas*. Londres: George Philip & Son Limited, 1970. Disponível em: https://archive.org/details/joanblaeuhisgran0000koem. Acesso em: 20 set. 2024.

KRAMERS, Jacob ; HAERINGEN, Coenraad Bernardus van. *Kramers' geïllustreerd Nederlands woordenboek.* Amsterdam; Bruxelas: Elsevier, 1979. Disponível em: https://archive.org/details/kramersgeillustr0000kram. Acesso em: 20 set. 2024.

LEPAPE, Séverine. *Les origines de l'estampe en Europe du Nord 1400-1470 : avec la participation de Kathryn M. Rudy*. Paris e Nova Iorque: Louvre éditions e Le Passage, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/29781670/S%C3%A9verine_Lepape_Les_Origines_de_lEstampe_en_Europe_du_Nord_1400_1470_with_essays_by_Kathryn_M_Rudy_. Acesso em: 20 set. 2024.

OUDIN, César. *Le Trésor des Deux Langues espagnolle et françoise. Augmenté sur les Memoires de son Autheur. Outre Un Bon Nombre De Dictions Et de Phrases : Avec une seconde Partie toute nouvelle, beaucoup plus ample qu'auparavant. Le tout corrigé & reduit en meilleur ordre*. Paris: Augustin Courbe, 1660. Disponível em: https://books.google.fr/books?id=7AI-AAAAcAAJ. Acesso em: 20 set. 2024.

PASTOUREAU, Michel. *Noir : Histoire d'une couleur.* Paris: Éditions du Seuil, 2008.

REQUIN, Pierre-Henri. *Origines de l'imprimerie en France (Avignon, 1444).* Paris: Cercle de la Librairie, de l'Imprimerie, de la Papeterie, 1891.

REX, Cathy. *Anglo-American Women Writers and Representations of Indianness, 1629-1824.* Londres; Nova Iorque: Routledge, 2016. Disponível em: https://books.google.com/books?id=tsS1CwAAQBAJ. Acesso em: 20 set. 2024.

VIEYRA, Antonio. *A Dictionary of the Portuguese and English Languages, in Two Parts, Portuguese and English: and English and Portuguese. Wherein I. The Words are explained in their different Meanings, by Examples from the best Portuguese and English Writers. II. The Etymology of the Portuguese generally indicated from the Latin, Arabic, and other Languages. Throughout the Whole are interspersed A Great Number of Phrases and Proverbs*. Londres: J. Nourse, 1773. v. 1. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=EjdAAAAAYAAJ. Acesso em: 20 set. 2024.

YARWOOD, Doreen. *Encyclopedia of World Costume*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1978. Disponível em: https://archive.org/details/encyclopediaofwo0000yarw. Acesso em: 20 set. 2024.

Colher os frutos, continuar plantando: literatura de mulheres negras no Brasil

Maria Clara Martins Cavalcanti

Resumo
Rosa Egipcíaca, Auta de Souza, Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus são escritoras e intelectuais negras que têm tido seus nomes citados e suas biografias traçadas contemporaneamente. Esse parco "aparecimento" corrobora o que a crítica feminista vem denunciando há tempos: a massiva invisibilização da produção de conhecimento das mulheres, especialmente das mulheres negras e indígenas em nosso país. Este texto tem como intenção honrar aquelas que vieram antes, escritoras negras que abriram caminhos, ao passo que espera refletir sobre expressões de literatura de mulheres negras no decorrer do tempo, como aquela encontrada na antologia *Cadernos Negros* (1978-atual).

Palavras-chave

literatura

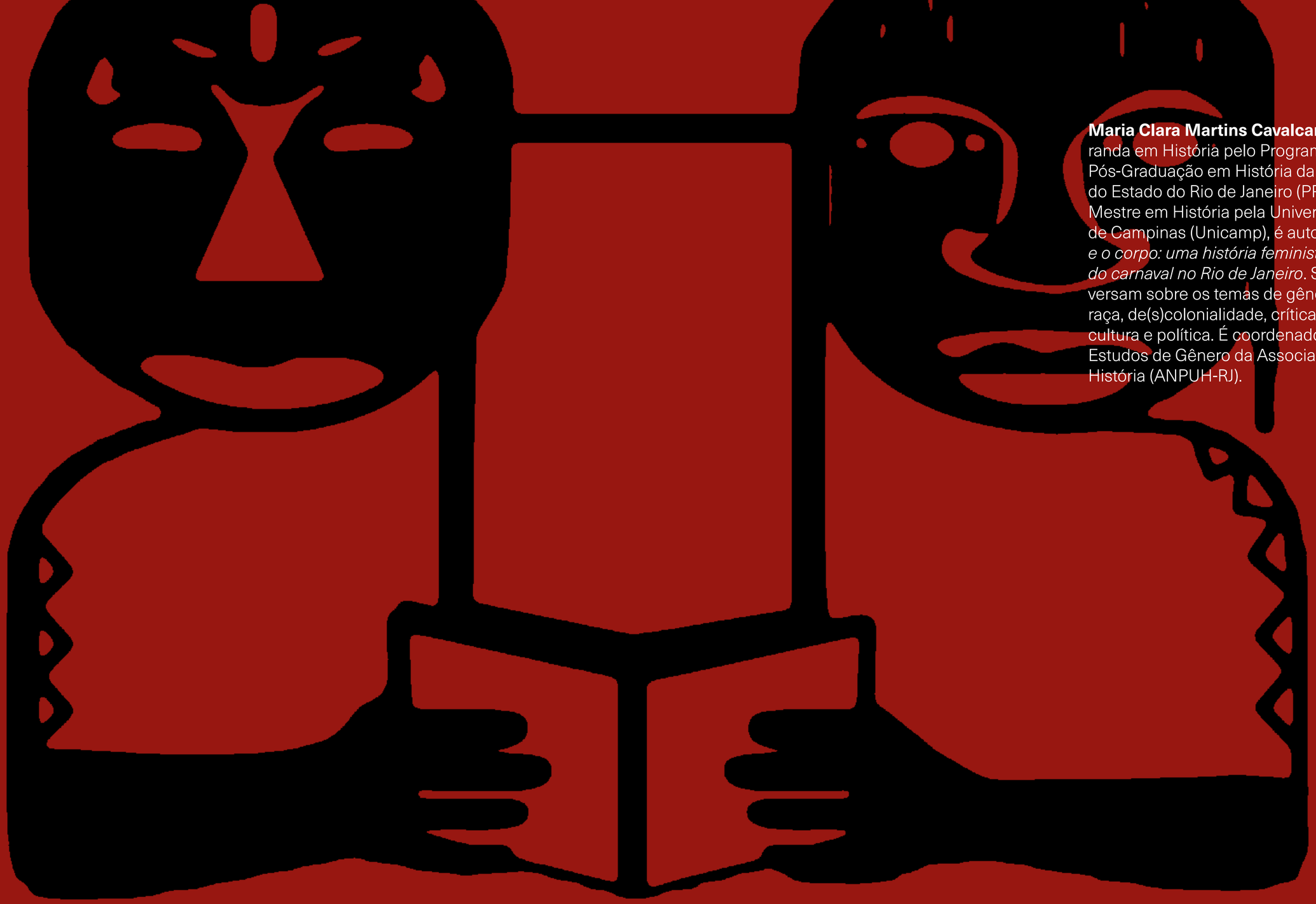
literatura de mulheres negras

gênero

feminismos

Cadernos Negros

raça



Maria Clara Martins Cavalcanti é doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGH-UERJ). Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é autora do livro *A cor e o corpo: uma história feminista do samba e do carnaval no Rio de Janeiro*. Suas pesquisas versam sobre os temas de gênero, feminismos, raça, de(s)colonialidade, crítica feminista, cultura e política. É coordenadora do GT de Estudos de Gênero da Associação Nacional de História (ANPUH-RJ).

Em 2002, Esmeralda Ribeiro – escritora com mais de 40 anos de carreira, articuladora e divulgadora da literatura negra no país – publicou um texto no livro *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios* com o título *A narrativa feminina publicada nos Cadernos Negros sai do quarto de despejo*. Nele, a escritora tece uma costura ensaística, formosa e poética entre as escritoras de *Cadernos Negros* e Carolina Maria de Jesus. A menção ao livro mais famoso de Carolina, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), quer marcar a importância da autora para o cenário da literatura de mulheres negras no Brasil, render-lhe homenagem. Nessa perspectiva, Esmeralda encerra o capítulo com um poema chamado *Bitita*:

> Quando escrevo com meu jeito de mulher
> negra com raízes africanas
> herdo de você a "ginga" mineira de tentar,
> tentar até conseguir que o universo conspire
> a meu favor
> e nos dê a plenitude de sermos reis e rainhas
> na terra da literatura brasileira.[1]

O eu lírico do poema afirma que sua escrita, como mulher negra, acontece "sob o olhar de Carolina", herança de sua "ginga" mineira e de sua teimosia em angariar espaços na literatura brasileira. O movimento proposto por Esmeralda, não só no poema, mas em todo o ensaio, é o de aproximar a escrita de Carolina, como precursora, da escrita de mulheres em *Cadernos Negros*, suas herdeiras. A narrativa feminina publicada nos *Cadernos Negros* sai do *Quarto de despejo*, de modo que Esmeralda afiança que as mulheres negras ativamente mobilizam em suas literaturas a saída de lá. Se o "quarto de despejo" é o "pior lugar que sobrou para nós negros e negras na sociedade", se "é como se disséssemos que estamos desalojadas do nosso próprio eu"[2], esse movimento de saída metaforizado por Esmeralda parece ser um reencontro, um exercício de *realojamento* em si.

> A utilização, no título desse trabalho, do nome do livro *Quarto de Despejo,* de Carolina Maria de Jesus, foi para analisar no trabalho dessas três escritoras o sentimento de exclusão da sociedade, seja a exclusão social ou, principalmente, a exclusão racial existente nesses textos. Bem, sabemos que não podemos comparar as lembranças de Carolina com os códigos usados pelas escritoras negras contemporâneas em relação à elaboração de seus contos. É o sentido figurado da palavra *Quarto de Despejo* o principal enfoque da minha análise. Lógico que o ato de escrever está interligado com os nossos valores, nossa vivência, nossa experiência individual e coletiva de ver o mundo.[3]

A antologia *Cadernos Negros* é uma iniciativa que começa em 1978, mobilizada pelos escritores Cuti e Hugo Ferreira, e tem publicado de forma quase ininterrupta e anualmente livros que reúnem escritoras(es) negras(os) de diferentes partes do país. Seu primeiro número reuniu oito assinaturas de poemas – duas delas de mulheres. Importantes escritoras(es) foram publicadas(os) pela primeira vez nos *Cadernos Negros*, como é o caso de Conceição Evaristo, Cristiane Sobral e Esmeralda Ribeiro. As publicações dos *Cadernos* deram-se sempre de forma autônoma, na maior parte do tempo organizadas pelo Grupo Quilombhoje, que tem Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa como seus coordenadores desde 1999[4].

1 Ribeiro, 2002, p. 233.

2 Ribeiro, 2002, p. 230.

3 Ribeiro, 2002, p. 229.

4 A história dos *Cadernos Negros* se entrecruza com a do Grupo Quilombhoje, fundado em 1980 por importantes nomes do movimento literário negro como Cuti – também fundador dos *Cadernos Negros* –, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina e Abelardo Rodrigues. O grupo contou também com a participação de escritoras mulheres como Esmeralda Ribeiro, que se aproximou dele em 1982. O Quilombhoje foi fundado durante as reuniões dos autores dos *Cadernos Negros* e tinha por objetivo discutir, aprofundar e disseminar a experiência afro-brasileira na literatura, além de, a partir de 1996, começar a editar e publicar as coletâneas (Correia, 2010).

Centenas de pessoas negras publicaram na antologia nos últimos anos, dentre elas escritoras como Catita, Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, Esmeralda Ribeiro, Lia Vieira, Mel Adún, Miriam Alves etc. Partindo da premissa estabelecida por Esmeralda Ribeiro – de que a literatura de mulheres negras é elaborada em sua ancestralidade e coletividade –, este texto quer refletir sobre a importância da escrita de mulheres negras no Brasil como espaço de exercício da intelectualidade e produção de conhecimento.

Rosa escreveu aquele que é considerado o primeiro livro escrito por uma mulher negra no Brasil, depois de uma história marcada pelo cativeiro, pela prostituição e, mais tarde, pela fé e pela crença em seus poderes sobrenaturais.

Em 2023, a escola de samba Unidos do Viradouro (Niterói-RJ) ganhou o título de vice-campeã do carnaval do Rio de Janeiro com um enredo sobre Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz (1719-1771), uma mulher negra que chegou ao Brasil a bordo de um navio negreiro e que viria a ser, segundo seu biógrafo Luiz Mott, a primeira escritora negra do Brasil:

> Foi não apenas a primeira africana no Brasil, de que temos notícia, a conhecer os segredos da leitura, como também provavelmente a primeira escritora negra de toda a história, pois chegou a reunir centenas de páginas manuscritas de um edificante livro: Sagrada Teologia do Amor de Deus, Luz Brilhante das Almas Peregrinas, lastimavelmente queimado às vésperas de sua detenção, mas do qual restaram algumas folhas originais. Rosa Egipcíaca é também excepcional por ter sido a única mulher de cor, ex-escrava e ex-prostituta, em todo o mundo cristão, a fundar um “convento de recolhidas”, o Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, cuja capela, reconstruída, existe ainda hoje no centro comercial do Rio de Janeiro”.[5]

Rosa escreveu aquele que é considerado o primeiro livro escrito por uma mulher negra no Brasil, depois de uma história marcada pelo cativeiro, pela prostituição e, mais tarde, pela fé e pela crença em seus poderes sobrenaturais. Beata em pleno período colonial brasileiro, foi denunciada ao Tribunal da Santa Inquisição de Lisboa em 1762 devido a sua forma particular de professar a fé católica. Aquilo que foi considerado

5 Mott, 1993, p. 8.

6 Oliveira; Lobo, 2012.

“bruxaria” e “heresia” pelo bispo que a denunciou se tratava de certos elementos da religiosidade afro-brasileira em sua prática religiosa. Rosa chegou a ser presa e levada a Lisboa, mas não se sabe ao certo a pena que sofreu[6].

Mais de um século se passou entre o livro de Rosa Egipcíaca e as escritas da maranhense Maria Firmina dos Reis (1822-1917) e da natalense Auta de Souza (1876-1901). Enquanto a primeira faleceu aos 95 anos de idade, pobre e cega, Auta faleceu jovem, aos 25 anos, de tuberculose. Maria Firmina dos Reis é considerada a primeira escritora negra a publicar um romance na América Latina – seu livro Úrsula (1859), texto com evidente caráter abolicionista. Além de seu romance de estreia, a autora escreveu a novela *Gupeva* (1861), o livro de poesias *Cantos à beira-mar* (1871), o conto *A escrava* (1887) e músicas como *Hino da libertação dos escravos* (1888). Já Auta de Souza se dedicou especialmente à poesia romântica. Frequentadora assídua de clubes de poesia, a escritora publicou em revistas regionais e jornais, assim como nos deixou dois manuscritos (*Dhálias* e *Horto*) e um livro de poemas publicado, *Horto* (1900), que contou com prefácio de Olavo Bilac.

Esmeralda Ribeiro.
Fotografia de Sheila Signário.

7 hooks, 2019.

Mais um salto no tempo nos leva a Carolina Maria de Jesus, escritora, compositora e cantora brasileira. Nascida em Minas Gerais, morou na favela do Canindé boa parte de sua vida. O Canindé é tema central de seu primeiro livro publicado em 1960, com o título de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Sua trajetória foi marcada por uma breve ascensão social, com sua mudança para o bairro de Santana (SP), descrita em seu livro *Casa de Alvenaria* (1961). Apesar do sucesso temporário e da diversidade de sua obra, Carolina termina sua vida no anonimato e na pobreza. Sua obra foi retomada pela crítica literária e acadêmica nos últimos anos, ganhando reedições e análises que a tornaram, postumamente, uma das escritoras negras mais lidas do país. Outros livros de sua autoria são *Pedaços da fome* (1963), *Diário de Bitita* (1986), *Meu estranho diário* (1996) e *Antologia Pessoal* (1996).

Além dessas escritoras, é possível mencionar também Esperança Garcia (1751-?), Antonieta de Barros (1901-1952) e Gilka Machado (1893-1980), mas ainda assim o número de mulheres negras conhecidas por sua literatura seria ínfimo perto da lista de escritores homens e brancos brasileiros. Saltos no tempo existem entre suas produções e escancaram tanto os entraves que atravessam a escrita de mulheres negras no Brasil quanto a invisibilização daquelas que escreveram. Como afirma bell hooks, certos “avanços” – como o fato de hoje termos mais pesquisas sobre elas e certa circulação de seus nomes – servem tanto para sublinhar a presença das mulheres negras na produção literária quanto para reiterar o quão ausentes são dentro do cânone literário[7]. Quantas outras intelectuais como essas existem e estão fora de nosso olhar?

É nesse sentido que suas trajetórias e seus textos servem para que elaboremos leituras sobre a história do Brasil, assim como da literatura brasileira. Em suas existências e intelectualidades, tão diversas e complexas, elas abriram caminhos para que hoje eu pudesse escrever este texto e ainda para que seja possível buscar, mapear e encontrar outras escritoras negras que, na contramão da ordem, da colonialidade, da misoginia e do poder, colhem frutos e continuam plantando, abrindo caminhos em meio a terrenos estorvadores.

Símbolo do Quilombhoje Literatura.

Mulheres escritoras em *Cadernos Negros*

Na ocasião da estreia dos *Cadernos*, em 1978, duas mulheres e seis homens assinam poesias. Assim como a antologia foi crescendo em número total de pessoas escritoras, também cresceu o número de mulheres, especialmente a partir da década de 2000. Entre 2006 e 2019, o número passou de 39 para 75 assinaturas de mulheres. Apesar do número inferior em relação aos escritores negros, ainda assim é importante afirmar que os *Cadernos Negros* são a antologia de maior relevância para a difusão da literatura de mulheres negras, não havendo nenhuma outra coletânea ou antologia que publicou tantas escritoras negras como ela[8].

A complexidade do cenário se dá, justamente, porque cada avanço no sentido do espaço conquistado por essas mulheres escancara ainda mais as desigualdades da estrutura existente. Essa estrutura, por mais que desmobilizada pela literatura de mulheres negras ao longo desses 45 anos, se faz presente, por exemplo, no grande número de escritoras que publicaram apenas uma ou duas vezes nos *Cadernos*, como são os casos de Angela Lopes Galvão (1978 e 1980) e Roseli da Cruz Nascimento (1986 e 1992).

A regularidade de escrita das mulheres negras nos *Cadernos* ficou por conta de nomes como Célia Pereira, Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, Esmeralda Ribeiro, Lia Vieira, Miriam Alves, Ruth Souza e Sônia Fátima Conceição. Muitas das escritoras da antologia eram professoras, militantes de movimentos negros ou jornalistas e tinham idades muito diversas, entre os 20 e os 60 anos. Algumas assinaturas em contos e poesias não assinaram outras obras, e não há referências sobre elas em buscas nos *sites* de literatura ou no catálogo unificado de bibliotecas de São Paulo, como no caso de Eliane Rodrigues da Silva, Eliete Gomes, Angela Lopes Galvão e Marta Monteiro André.

Se para algumas escritoras os *Cadernos* foram uma oportunidade única de publicação, para outras, significaram um espaço inaugural que abriu portas para uma trajetória consistente. Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Sônia Fátima da Conceição, Miriam Alves e Cristiane Sobral são os nomes de algumas das escritoras que publicam um texto seu, pela primeira vez, nos *Cadernos Negros*. Esse processo afiança a movimentação, mesmo que descontínua, e o tensionamento que essas escritoras provocam no contexto da literatura brasileira.

Seja pelas vias da literatura, como fizeram as escritoras dos Cadernos Negros, seja pelas vias acadêmicas, essas autoras produziram uma discursividade que contribui para a manifestação e o desenvolvimento de uma perspectiva feminista, antirracista e democrática.

8 Palmeira, 2010; Souza, 2017.

9 Evaristo, 2011.

10 hooks, 2019, p. 31.

Tornar a diferença racial uma noção central é uma das grandes contribuições dos feminismos negros para o tensionamento das formas de saber, de ser e de criar. As reivindicações feitas no plural, sob a consideração das questões relacionadas a classe, raça, nacionalidade etc., são fundamentais para a construção de reflexões quanto às representações produzidas sobre as mulheres, suas histórias, seus corpos e suas subjetividades. A incorporação dessas preocupações no campo da História tem ajudado a ampliar as possibilidades de alcance das vozes subalternas, contribuindo, ao mesmo tempo, para a formulação de novas práticas e saberes que, se não produzem novos papéis de gênero, pelo menos questionam os vigentes.

Na interpelação de narrativas históricas, literárias, sociológicas etc., que tradicionalmente subjugaram e obliteraram a participação das mulheres negras, as teóricas negras no Brasil, desde a década de 1970, vêm desconstruindo estereótipos a partir da insistente denúncia do mito da democracia racial, do racismo, do sexismo, da misoginia. Esse movimento pode ser observado na crítica de Lélia Gonzalez (1980) ao "racismo cordial" no pensamento de Caio Prado Jr.; na visão de Beatriz Nascimento (1976) sobre o caráter patriarcal e racista da sociedade brasileira que culmina na exploração do trabalho de mulheres negras; ou na denúncia do *dispositivo de racialidade* que governa as relações sociais e políticas no país, elaborada por Sueli Carneiro (2005). Seja pelas vias da literatura, como fizeram as escritoras dos *Cadernos Negros*, seja pelas vias acadêmicas, essas autoras produziram uma discursividade que contribui para a manifestação e o desenvolvimento de uma perspectiva feminista, antirracista e democrática.

É nesse sentido que, desde 1995, a escritora Conceição Evaristo vem usando o termo "escrevivência" para dar nome à escrita literária das mulheres negras que tem como tema suas experiências na sociedade brasileira. Uma escrita politicamente carregada de subjetividade, que faz uso da memória para expurgar a dor[9], aciona novos referenciais e constrói uma escrita com potência de vida. Essa escrita torna-se, portanto, um "ato de coragem – um ato de risco e ousadia"[10], de modo que essas autoras elaboram novos olhares sobre o passado, afastando-se das perspectivas hipersexualizadas ou da exploração imagética do seu sofrimento.

Em um mundo onde as opressões de raça e gênero fazem restar pouco tempo livre às mulheres negras, ser criativa e reelaborar sua própria existência a partir da literatura se torna um espaço importante: "sua criatividade é uma esfera de liberdade, uma esfera que a ajuda a lidar com a vida cotidiana e a transcendê-la"[11]. A poesia *Ressurgir das cinzas*, de Esmeralda Ribeiro, dá o tom dessas elaborações coletivas:

> [...]
> Sou guerreira como Luiza Mahin,
> Sou inteligente como Lélia Gonzáles,
> Sou entusiasta como Carolina Maria de Jesus,
> Sou contemporânea como Firmina dos Reis
> Sou herança de tantas outras ancestrais.
> [...][12]

Conclusão

Se ainda é surpreendente para muitas pessoas saber que, desde o período colonial no Brasil, existiram mulheres negras escritoras, como Rosa Maria Egipcíaca, Maria Firmina dos Reis ou Auta de Souza, cada vez mais pesquisas, antologias, projetos educacionais, enredos de escola de samba etc. trazem à tona suas obras e trajetórias. Como afiança Miriam Alves, dizer que a literatura de mulheres negras é inexpressiva é uma afirmativa falaciosa que busca justificar um processo de invisibilização[13].

Há uma tradição de escrita de mulheres negras no Brasil que se relaciona com formas ancestrais de dizer, de discursos elaborados no interior de famílias negras, que nem sempre seguiram, como nos lembra Calila Oliveira[14], a lógica ocidental. São narrativas que operam conhecimentos como ações, escritas que são possíveis, pois houve/há também toque de tambor, oralidade, banho de folhas e silêncio[15].

11 Collins, 2016, p. 112.

12 Ribeiro, 2004, p. 33.

13 Alves, 1987.

14 Oliveira, 2020.

15 Oliveira, 2020, p. 22.

Poemas de Esmeralda Ribeiro

Poesia de negro é...

Poesia de negro é axé, é axé
A poesia negra vem com a força do quilombo
(Ponto de roda de poemas)

escrever é a linha invisível
que divide a loucura da sanidade
quando escrevo
minha ancestralidade
está presente
o processo de criação
é uma flor que vai desabrochando
criar é desafiar a lei
da gravidade espacial e territorial
a poesia negra é uma dama-da-noite
seu perfume africano e envolvente
atinge as zonas proibidas
do nosso íntimo
literatura afro é como uma música de *rap*
que dialoga com seus pares
com seus aliados
às vezes versa
às vezes conta uma prosa
às vezes salva
os manos quase perdidos na estrada

Sem promessas

O mundo não me fez promessas.
Bem que o mundo poderia ter feito promessas
de me dar poderes para eu prender
minha juventude com as mãos e,
apesar da melanina,
ajudar a enganar os olhos dos outros.
Queria o corpo antes magro,
sem que a acumulação do tempo
me transformasse em outra pessoa.

Poderia revestir de couraça
a pele dos jovens negros,
assim, sob proteção, nenhuma bala
poderia lhes ferir.
Que chorássemos somente de emoção por algo
que tocasse os nossos corações.

Bem que o mundo poderia
ter me feito promessas
de garantir meu lugar de negra empoderada,
com poder no mundo tecnológico,
no mundo *business*,
para que a felicidade fosse um traje unissex e real,
vestindo-me ao natural.

O mundo não me fez promessas.
Por isso, às vezes, me recuso a atravessar a ponte,
porque minhas pernas agora são lentas
e, a cada dia contando os passos,
me recuso a atravessar a ponte.
Será que o que vejo de longe, embaçado,
realmente é o que vejo?

Temperatura do amor

Eu queria sol em nossa relação,
mas a chuva não passa,
não existe outra estação.
O temporal alagou os nossos sentimentos,
deixou meu cobertor de esperança
entre os ventos.

Èpàrèi, Iansã,
rainha das tempestades,
há sempre a esperança
de que amanhã na minha cama
faça sol
e nos inspire uma dança.

Èpàrèi, Oyá,
pro nosso amor voltar,
faça, rainha, um patuá.

Não há tempestade estável,
o tempo embaixo dos nossos lençóis
é puro vendaval.

Oyá, rainha da tempestade,
apesar de tudo,
traga axé e cumplicidade.

Deitaremos o nosso corpo de canela
na cama da imensa flor,
na eterna estação do amor.

Èpàrèi, Iansã
Èpàrèi, Oyá.

Referências

ALVES Miriam. Discurso Temerário. *In*: SILVA, Luis; ALVES, Miriam; XAVIER, Arnaldo (org.). *Criação Criola, Nu Elefante Branco*. São Paulo: Comissão Nacional do I Encontro de Poetas e Ficcionistas Negros Brasileiros, 1987.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 322 f. Tese (Doutorado em Filosofia da Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, pp. 99-127, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORREIA, Severino do Ramo. *Quilombhoje: um tambor expressando as vozes literárias negras*. 2010. 86 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *In*: SILVA, Denise Almeida; EVARISTO, Conceição (org.). *Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana*. Frederico Westphalen: URI, 2011. pp. 211-223.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. *Revista Isis Internacional*, Santiago, v. 9, pp. 133-141, 1988.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: Lélia Gonzalez*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. pp. 156-171.

hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

MOTT, Luiz. *Rosa Egipcíaca: uma santa africana no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1993.

OLIVEIRA, Calila das Mercês. *Movimentos e (re) mapeamentos de mulheres negras na literatura brasileira contemporânea*. 2020. 221 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

OLIVEIRA, Klébson; LOBO, Tânia. O nome dela era Rosa: epistolografia de uma ex-escrava no Brasil do século XVIII. *In*: LOBO, Tânia; CARNEIRO, Zenaide; SOLEDADE, Juliana; ALMEIDAM, Ariade; RIBEIRO, Silvana (org.). *Rosae: linguística histórica, história das línguas e outras histórias*. Salvador: EDUFBA, 2012. pp. 623-646.

PALMEIRA, Francineide Santos. *Vozes femininas nos Cadernos Negros: Representações de insurgência*. 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RIBEIRO, Esmeralda. A narrativa feminina publicada nos Cadernos Negros sai do Quarto de Despejo. *In*: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa. *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras e Estudos Literários, 2002. pp. 229-233.

RIBEIRO, Esmeralda. Ressurgir das cinzas. *In*: Quilombhoje (org.). *Cadernos Negros 27*. São Paulo: Quilombhoje, 2004.

SOUZA, Auta. *Dhálias*. 1893-1897. (Manuscrito).

SOUZA, Auta. *Horto*. 1898. (Manuscrito).

SOUZA, Florentina da Silva. Mulheres Negras Escritoras. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 20, pp. 19-39, 2017.

Escrevivências sobre intergeracionalidade, tradição e a continuidade das comunidades jongueiras

Alessandra Ribeiro Martins

Resumo

Esta breve escrevivência registra as sensações e reflexões que tive a partir da roda de conversa entre mim, a Dra. Claudia Alexandre, que mediou a mesa, e o pesquisador Renato Ihu realizada no dia 9 de dezembro de 2023, quando aconteceu o lançamento do 5º volume dos *Cadernos da Casa Museu Ema Klabin*, intitulado *Dicotomias*. Nesse dia, fomos convidados para uma conversa sobre o tema *Jongo passado e presente: memória, resistência e intergeracionalidade*. Eu e Renato temos muita relação com a comunidade Jongo do Tamandaré, que encerrou brilhantemente o evento colocando todos para jongar. Optei por traçar relatos de minhas lembranças desse encontro e de outros proporcionados por ele, rememorando, por exemplo, o Jongo do Sudeste, que em 2005 foi o primeiro Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, registrado com dimensão regional por abarcar quatro estados e comunidades espalhadas por São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Espírito Santo, com características rurais, urbanas e quilombolas, além de vasta pluralidade e subjetividades entre si. Resolvi percorrer dois caminhos nesta roda de jongo: pensar a transmissão dos saberes em diálogo com a intergeracionalidade e discutir a salvaguarda como meio para a sua continuidade.

Palavras-chave

jongo	detentores
intergeracionalidade	patrimônio imaterial
salvaguarda	jovens

Alessandra Ribeiro Martins é historiadora e doutora em urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), com a tese *Matriz Africana em Campinas: territórios, memórias e representação*. Mestre e liderança da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, é gestora cultural da Casa de Cultura Fazenda Roseira, mãe de santo umbandista e candomblecista, especialista em patrimônio imaterial e salvaguarda. Também é representante da sociedade civil no Conselho Consultivo do Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (Iphan), representante do Brasil em patrimônio imaterial no Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), entre outros.

Esse ponto destrava a mente, esse ponto não trava língua
É na Roda de Jongo que o mundo gira, é na Roda de Jongo que o mundo gira
Gira meu mundo
É na Roda de Jongo que o mundo gira, é na Roda de Jongo que o mundo gira
E se o tempo fechar, a nossa estrela ainda brilha
É na Roda de Jongo que o mundo gira, é na Roda de Jongo que o mundo gira

Ponto da Comunidade Jongo Dito Ribeiro

Há quase um ano tive a honra de compor uma mesa na Casa Museu Ema Klabin, na companhia e mediação da Dra. Claudia Alexandre, uma amiga e irmã de fé que tive a oportunidade de conhecer nesse mesmo local em outra atividade há alguns anos. Nossas ancestralidades nos uniram e nos encaminharam nesta vida para a espiritualidade e em nossas escolhas pelo mundo, permitindo que, mesmo quando estamos distantes e em fluxos de trabalhos diversos, eu sinta em meu coração que rezamos uma pela outra e desejamos coisas boas, realizações e grandes conquistas. Nossos trabalhos, mesmo que em áreas diferentes, complementam-se na luta antirracista, pelo respeito à diversidade e à liberdade religiosa e pelo direito de os nossos bens culturais serem preservados, salvaguardados e divulgados em todo o país.

Outra feliz surpresa foi estar ao lado do articulador e ativista Renato Ihu, um excelente e comprometido pesquisador, professor e principalmente curioso conhecedor dos batuques do tronco linguístico bantu no estado de São Paulo. A cultura bantu paulista é muito simbólica e presente nas manifestações de matriz africana, tanto que resultou em um lindo trabalho chamado *Ngoma Chamou! Batuques em Terreiros Paulistas*, da Editora Malê, no qual eu, Rosa Sales, mestra do Samba de Bumbo, e Antonio Filogenio Jr., do Batuque de Umbigada, fizemos reflexões e relatos de nossas trajetórias e pesquisas sobre essas manifestações em nossos territórios, resultando em um interessante registro que certamente renderá uma boa conversa em uma nova oportunidade.

Voltando ao Renato Ihu, esse encontro com ele me trouxe sentimentos de um tempo em que o jongo/caxambu para mim era tudo encantamento, metáforas musicais retratadas como memória cantada pela voz forte até hoje presente e cheia de tons e contrastes do memorável Daniel Reverendo, que, na época, me abriu os caminhos para o jongo e as comunidades jongueiras. Ele sempre dizia: “quer saber de jongo, vai nas comunidades jongueiras”.

Em uma dessas conversas, eu perguntei a ele sobre o significado do seu nome *Reverendo*, que, naquela época – fico entre risos só de recordar –, eu compreendia que era um título de jongo ou um grau, eu pensava que fosse um título de grande mestre jongueiro, um reverendo do jongo, um grande sábio, como um suprassumo do saber das metáforas jongueiras. Afinal, ele era um homem negro retinto e de voz forte que, quando cantava, encantava e jongava lindamente...só poderia ser um grande mestre.

1 Martins, 2008, p. 18.

Foi quando ele me explicou o contrário: seu codinome *Reverendo* não era relacionado à sua prática nas pesquisas sobre o jongo, como eu acreditava em minha ingenuidade de iniciante e encantada pela mística jongueira. Em meio a muitos risos, ele me explicou que era apenas um apelido relacionado à sua herança paterna, pois era filho de um pastor – ou seja, o filho do pastor recebeu o codinome *Reverendo*.

Doce lembrança. Daniel Reverendo sempre presente!

Renato Ihu trabalhou anos com Daniel Reverendo, sendo parte do grupo de pessoas que foram fundamentais para a difusão e a pesquisa sobre jongo, entre outras manifestações culturais de matriz africana no estado de São Paulo, ao compor a equipe de pesquisadores, negros e periféricos com suas *expertises* artísticas e musicais na Associação Cultural Cachuera, localizada no bairro Perdizes, próximo à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Ali realizaram vastas pesquisas no estado todo sobre os batuques e as manifestações, assim como os difundiram por meio de publicações, documentários e projetos com recursos de diversas fontes para difusão cultural.

Essas ações contribuíram para e deram maior visibilidade a grupos culturais que sofreram e ainda sofrem por não serem reconhecidos, como o caso da comunidade do Jongo do Tamandaré, em Guaratinguetá (SP). Eu me lembro de quando assisti ao documentário *Feiticeiros da Palavra*, lançado no ano de 2001, que começava com a cena de Tia Mazé falando de como acontecia o jongo no passado nas fazendas de café: ver aqueles corpos negros representando os escravizados caracterizados cantando jongo foi muito forte e expressivo; a narrativa apresentada pela linha do tempo passava pela festa, pela comunidade, pela articulação entre as gerações, pela inserção das mulheres e crianças na roda de jongo, enfim, foi realmente incrível. Boas lembranças.

Esse encontro memorável entre mim, Cláudia e Ihu, repleto de memórias e saudades, teve como apresentação cultural de encerramento, para reforçar a importância dessas memórias, uma roda de jongo com os mestres da comunidade jongueira mais antiga do estado de São Paulo, os conhecidos mestres cumbas da magia jongueira e os herdeiros do documentário *Feiticeiros da Palavra*, metaforizando os próprios Jongueiros do Tamandaré, de Guaratinguetá.

O jongo/caxambu, como é conhecido pela maioria das pessoas, é uma manifestação afrocultural negra que teve seus primeiros registros nas fazendas de café do Vale do Paraíba, sendo praticado atualmente por várias famílias negras e periféricas localizadas nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Espírito Santo.

No jongo, como em outras manifestações ligadas aos herdeiros dos povos escravizados do tronco linguístico bantu oriundos das regiões do Congo e da Angola, há quase sempre três tambores – como nos terreiros de candomblé, umbanda e em outras manifestações religiosas ou não –, sendo estes reconhecidos como o elo entre o céu e a terra, a continuidade e a ancestralidade da prática cultural.

Em um trabalho de pesquisa de 18 meses, Stein (1957) procurou entender questões centrais da história do desenvolvimento econômico brasileiro e de qual forma a lavoura de café havia alterado o modo de vida das pessoas daquela região. Seu estudo possibilitou um novo olhar para a compreensão de processos históricos mais amplos da mudança econômica e social no ciclo do café. Este estudo sobre Vassouras resultou num minucioso trabalho de fontes bibliográficas, arquivos e documentos, sendo o primeiro trabalho a utilizar o jogo como fonte de análise histórica, conforme a historiadora Silvia H. Lara. Neste livro, o jogo foi trabalhado em um de seus capítulos (capítulo VII – Padrões de Vida) que, com base em recolhimento de depoimentos de ex-escravos, analisa, em riqueza de detalhes, como os escravos e suas rotinas eram adequados pela agricultura do café. Neste contexto, os pontos de jongo receberam um espaço central e importante, já que os mesmos serviam como compasso rítmico do trabalho na lavoura.[1]

No jongo, como em outras manifestações ligadas aos herdeiros dos povos escravizados do tronco linguístico bantu oriundos das regiões do Congo e da Angola, há quase sempre três tambores – como nos terreiros de candomblé, umbanda e em outras manifestações religiosas ou não –, sendo estes reconhecidos como o elo entre o céu e a terra, a continuidade e a ancestralidade da prática cultural. O primeiro a ser saudado/cumprimentado ao adentrar a roda de jongo é quem, ao iniciar seus toques, autoriza o início da dança.

Os tambus simbolizam os pretos-velhos jongueiros que dançaram jongo no passado e expressam a bênção para a continuidade do jongo no presente, representado pelos seus descendentes. São tocados de formas variadas de acordo com cada comunidade e território, de modo que seus toques são os marcadores da identidade de cada comunidade jongueira.

Em algumas comunidades, os tambus são batizados e/ou recebem nomes específicos. Quase sempre são confeccionados em madeira escavada ou barricas de vinho, cobertos por couro de boi ou bezerro, alcançando a afinação por meio da amarração de cordas ou do aquecimento no fogo, quando pregados.

O tambu com tom mais grave costuma fazer a frase principal do toque da comunidade repetidamente, sendo este o que dá o compasso e o passo da dança; o outro tambor é o mais agudo, o candongueiro, que tem papel principal e é o responsável pela condução da roda. É ele que acelera ou acalma o compasso, sendo, na maioria das comunidades, tocado pelos mais velhos e/ou mais experientes nos toques; o terceiro é o tambu médio grave, que é o tambu brincante.

Na Comunidade Jongo Dito Ribeiro, em Campinas (SP), os tambores são chamados de trovão (grave), candongueiro (agudo) e viajante (médio), sendo este último o único que pode fazer repiques durante o toque. Os tambus são responsáveis pela animação da roda de jongo e só param de tocar quando interrompidos para a troca dos pontos – como são chamadas as músicas cantadas na roda; para serem parados, os jongueiros usam como código Cachuera ou Machado.

Acervo Casa Museu Ema Klabin.

Existem muitas falas sobre os termos usados para pausar os pontos e os tambus. Cachoeira, a queda potente de uma água corrente, em associação com o ponto cantado durante a roda sem cessar, ou o Machado que corta, recortando um ponto para ser continuado por outro ponto. Contudo, o fato é que sem falar Cachuera, termo mais utilizado em São Paulo, ou Machado, mais usado nos demais estados jongueiros, o tambu não para de tocar, e os pontos não podem ser alternados sem essa metáfora de pausa, sendo cantados repetidamente por diversas vezes.

Tudo que é cantado na roda de jongo é uma mensagem, mesmo que aparentemente fale sobre futilidades, sendo esse o encantamento dessa manifestação cultural. O que aguça os jongueiros e as jongueiras é papear na roda de jongo e se provocar metaforicamente, disputando seus saberes ponto a ponto.

Os pontos de jongo são tudo aquilo que é cantado na roda de jongo. Eles são os guardiões da magia, dos saberes, das memórias e do grau de conhecimento e experiência de cada jongueiro na comunidade. Compreender os pontos metafóricos e respondê-los é o que legitima se o praticante tem mais ou menos conhecimento na comunidade.

Ninguém faz jongo sozinho, sendo esta uma manifestação que só se realiza no conjunto de seus elementos: o toque, a dança e os pontos como fundamentos. No passado, dizia-se que se um jongueiro visitante cantasse um ponto que não fosse desatado ou respondido pelo dono da casa, o que cantou primeiro poderia levar os tambus daquela comunidade embora, como se isso fosse uma vitória e ao mesmo tempo uma desmoralização do jongueiro que não soube responder. Na atualidade, as comunidades são irmãs e essa demanda se dá na brincadeira, porém, jongueiro que é jongueiro é sempre atento ao que se canta, ao que se escuta e ao que se responde dentro da roda de jongo.

A dança sempre acontece no meio da roda e em círculo, com um casal no meio que se alterna trocando de lugares homens entre homens e mulheres entre mulheres, podendo ter como código dessa troca de lugares um pequeno falar de sapeca iaiá e sapeca ioiô.

Há alguns anos, a questão de gênero tem sido um debate presente nas comunidades jongueiras e, por isso, cada comunidade tem lidado com ela de uma forma. Na Comunidade Jongo Dito Ribeiro, desde que o mestre Dudu, o mais velho, permitiu que uma mulher que se identificava com o gênero masculino, mesmo tendo um corpo feminino, dançasse de calça comprida como ioiô, temos entendido que se, no dia a dia, a pessoa é iaiá, dança como iaiá e veste saia, ou o inverso e usa calça (para outras vertentes ainda não tivemos nenhuma experiência), estamos abertos ao aprendizado de acordo com a situação, sem nenhuma opinião pré-concebida ou formada. Para nós, a abertura para o aprendizado oferecido a cada roda de jongo é fundamental.

O mesmo aconteceu com a inserção de saudação aos orixás nos pontos de jongo em substituição aos santos católicos: foi sendo compreendido por algumas comunidades, como na Dito Ribeiro, que no passado a louvação aos santos católicos era majoritária por conta dos impactos da obrigatoriedade e imposição da conversão ao catolicismo e pela própria devoção dos descendentes dos escravizados, como no caso da reflexão sobre no Brasil termos a padroeira nacional simbolizada por uma santa negra e mãe representada por Nossa Senhora Aparecida e ao mesmo São Benedito enquanto padroeiro de muitas manifestações de batuques paulistas. Com o crescimento de adeptos dessas manifestações e dos batuques ditos pretos nas religiões de matrizes africanas, esse processo tem tido reflexos, ampliando os debates sobre a liberdade religiosa, o empoderamento e o letramento racial e a inserção da pauta religiosa (não somente a católica) como direito e defesa de nosso patrimônio e sincretismo cultural simbólico, bem como o aumento de adeptos em festas como São Jorge, Festa de Iemanjá, entre outras.

Em 2005, o Jongo do Sudeste foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, e, com a inserção nessa política de patrimônio, seus praticantes passaram a ser reconhecidos como seus detentores, tendo como um dos pilares a salvaguarda para a continuidade do patrimônio imaterial e a transmissão dos saberes para as futuras gerações, além da elaboração de um plano de salvaguarda em âmbito nacional para o Jongo do Sudeste e da meta do plano estadual e municipal para as comunidades em suas cidades.

Alessandra Ribeiro Martins. Acervo Casa Museu Ema Klabin.

Essa transmissão de saberes nas comunidades jongueiras na maioria das vezes se dá na relação intergeracional a partir do passar de conhecimento sobre os toques, os pontos e as danças, assim como pela abertura atual para as novidades que os mais jovens trazem motivados por ferramentas tecnológicas, redes sociais, globalização e mesmo pela ousadia da experiências, pela leveza e pela simplicidade nas relações, o que possibilita outras formas de fazer as coisas antigas com novos ares e novas roupagens.

Nossas festas não são mais divulgadas como antigamente e nosso público não é mais o mesmo. Tudo muda muito rápido o tempo todo. Um exemplo disso se deu no Arraial Afro Julino do Jongo Dito Ribeiro de 2023, quando, entre as apresentações do palco principal, bem após a roda de jongo tão esperada, tivemos uma apresentação de uma cantora pop que se apresentou com roupas bastante sensuais, principalmente se comparadas com as nossas tradicionais de jongo com saias longas, batas e calças compridas embaixo das saias.

Quando olhei para o palco e vi a transparência e a sensualidade da roupa, em contraste com a fogueira e a magia da roda de jongo que acabávamos de fazer, pensei que nossas matriarcas teriam um piripaque naquela hora. Olhei imediatamente para elas e, para a minha surpresa, quem tratou a situação com mais normalidade foram as mais velhas, que pediram cadeiras, sentaram-se, aplaudiram o show e ainda fizeram comentários sorridentes sobre o fato de a roupa da cantora ser parecida com a roupa que a cantora Iza havia usado em um determinado programa na semana anterior.

Isso significa que a mídia expõe nossos mais velhos a um cotidiano de que, por vezes, a nossa rotina corrida nos afasta. Eu pouco assisto à TV e nem sei que programa apresenta quem, o que, onde e em qual horário, mas as nossas mais velhas aposentadas que acompanham a programação estão vendo e normalizando junto à juventude o tempo do tempo presente.

Outro momento curioso de transmissão de saberes e a intergeracionalidade foi durante a pandemia, quando fomos convidados pelo projeto Festa dos Batuques Paulista a fazermos uma interação com a Mc Tha e gravamos um funk com jongo. A juventude jongueira que participou já conhecia todas as músicas dela e foi uma experiência incrível, eu fiquei fã. Desse encontro, além da participação de alguns de nossos jovens em shows depois da pandemia e em algumas faixas do CD dela, a experiência me deixou mais aberta a escutar os mais jovens e menos incomodada em fazer as coisas de formas diferentes das que eu já estava acostumada, o que me faz pensar sobre o que de fato cabe no tradicional para manter uma tradição. E com certeza aprendi que experimentar sempre cabe.

Por meio da transmissão de saberes, da intergeracionalidade e da oralidade, muitas comunidades tradicionais possibilitaram que muitas histórias, memórias e suas heranças de matriz africana fossem transmitidas e mantidas no diálogo entre o passado e o presente, o novo e o velho e as várias diferenças que se complementam, em especial, em um contexto social contraditório que tende a seduzir os jovens para longe de suas origens culturais.

Para além da transmissão de saberes, a salvaguarda refere-se a direitos. Mas como vamos implementar direitos para aqueles grupos que historicamente estão renegados às migalhas de nossa sociedade? A política de patrimônio imaterial trouxe esse desconforto para a pauta quando elaboramos, pelo Decreto n. 3.551/2000, caminhos de pensar um patrimônio que enfatiza o valor humano, e não o do objeto.

A prioridade está no detentor. Porém, para ser detentor de algo, é preciso estabelecer a política cultural também como um direito, mas, na prática, sabemos que no Brasil a cultura ainda é um privilégio. E viver de cultura, sobretudo jongueira, é um sonho em construção para a maioria das comunidades de jongo do Sudeste.

As desigualdades socioeconômicas como herança da população negra fazem com que os impactos do racismo ainda reverberem, tornando um desafio que essa transmissão de saberes que se dá de forma orgânica nas comunidades geração após geração também se torne sustentável para que haja estabilidade para a manutenção dos jovens aprendizes como profissionais e trabalhadores formais de seus coletivos, dos quais são herdeiros.

É fundamental que sejam criados compromissos, parcerias e caminhos com órgãos estruturados que reconhecem a importância dessas manifestações e práticas para a facilitação do fortalecimento desses jovens, principalmente na inclusão de bolsas em seus projetos, custeadas pelos respectivos órgãos e executadas nas próprias comunidades sob suas coordenações e aprimoramentos.

Os conhecimentos técnicos que fortalecem as instituições autônomas precisam chegar de fato à comunidade, em parceria com a comunidade e para a comunidade. Para ter os jovens trabalhando com ações que auxiliem na manutenção da renda e da sustentabilidade das próprias comunidades, é fundamental e necessária a formação continuada e articulada desses saberes culturais junto aos saberes de gestão, de empreendedorismo, de administração e de prestação de contas, e isso pode ser feito por meio de minicursos, oficinas, palestras e outros mecanismos que atendam às comunidades envolvidas.

Por meio da transmissão de saberes, da intergeracionalidade e da oralidade, muitas comunidades tradicionais possibilitaram que muitas histórias, memórias e suas heranças de matriz africana fossem transmitidas e mantidas no diálogo entre o passado e o presente, o novo e o velho e as várias diferenças que se complementam, em especial, em um contexto social contraditório que tende a seduzir os jovens para longe de suas origens culturais.

Eu me lembro que, na época que o Programa de Ação Cultural (ProAC), que ainda se chamava PAC aqui no estado de São Paulo – sendo este até hoje um exemplo no Brasil inteiro de transferência de recurso mais facilitada, apesar de difícil pela concorrência –, havia um movimento das Redes das Culturas Populares, conduzido pelo Marcelo Manzatti, que organizava lideranças e/ou representantes de grupos culturais populares para escreverem com assessoria técnica monitorada, em um final de semana, o edital de Culturas Populares. Isso foi fantástico, pois, na época, eu realmente não entendia o que o edital queria dizer, eu não sabia ler nem escrever o que era pedido. O apoio da leitura coletiva, com especialistas nos tirando dúvidas, nos auxiliando a colocar no papel as nossas ideias, nos formando de fato, era demais.

Era um gesto de fé, de incentivo e de motivação. Saíamos dali não apenas com um projeto escrito e aptos a concorrer a um edital, mas também com a certeza de que tínhamos capacidade de apresentar ideais como qualquer outra pessoa. Eu nem acadêmica era ainda naquele momento. Aquilo foi inspirador para mim, me senti capaz e hoje faço isso com outros grupos e comunidades. Eu os auxilio a escrever e a colocar suas ideias no papel e também lhes digo que isso é importante e que são capazes.

Percebo que, na atualidade, por falta de ações como essa, o jongo tem sofrido para manter seus jovens na transição da juventude para vida adulta, o que se agrava pelo pós-pandemia, pois tem sido muito difícil viver de cultura em nosso país. Na nossa comunidade, isso tem sido possível de modo embrionário, pequeno, pontual, mas permanente, porque, além do jongo, conseguimos reunir outros saberes para a captação de recursos, bem como os editais, formações, palestras, roteiros pedagógicos, oficinas e o maior desafio das comunidades: somos pessoas jurídicas, representadas pela Associação do Jongo Dito Ribeiro desde 2006, e quase todos nós somos também Microempreendedores Individuais (MEIs) para termos as nossas garantias de jongueiras(os) que trabalham na nossa comunidade e casa de cultura. Esse de fato é um grande diferencial para a maioria das comunidades jongueiras.

A burocracia é um abismo entre a cultura nas comunidades e a cultura. Como contratar uma apresentação artística de uma comunidade jongueira e remunerá-la de forma justa se ela não tiver uma nota fiscal? E por que a necessidade de uma nota fiscal para uma apresentação artística de uma comunidade jongueira indiscutível e comprovadamente tradicional?

Esse é um dos desafios que a maioria das comunidades vivencia em seu cotidiano e que se torna um impeditivo da manutenção e da capacidade de se tornar autônoma, sustentável e com a presença permanente de seus jovens. Como manter a pessoa jurídica em funcionamento para emitir notas fiscais sem a garantia de trabalhos permanentes que sustentem essa pessoa jurídica e as pessoas humanas que fazem esse processo?

Como manter de fato um diálogo fluido entre o real e o desejado, quando a beleza da manifestação do jongo, da alegria da roda, dos corpos dançantes e dos pontos animadamente cantados está em sua maioria de detentores pretos, que guardam em seus corpos também memórias reais e concretas de muitos de jovens que, por falta de oportunidades de se manterem e sobreviverem de sua própria prática cultural, são absorvidos pelo mercado de trabalho quase sempre precarizado.

Enfim, são muitas as perguntas que não se calam, as respostas que almejam retornos e os sonhos que ainda querem ser alcançados. O tempo passou e a conversa estava tão animada que, se deixasse, as lembranças e pautas seguiriam animadamente, mas a comunidade de Tamandaré estava à espera para se apresentar e era hora de seguir a conversa não com a cabeça, mas com os nossos corpos embalados pelos tambus.

Cachuera!

Referências

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (org.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007.

MARTINS, Alessandra Ribeiro. *Comunidades e Instituições: O Jongo, sua História e suas Representações no sudoeste do Brasil no Século XXI*. 2008. Monografia (Graduação em História) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2008.

MARTINS, Alessandra Ribeiro. *Matriz Africana em Campinas: territórios, memórias e representação*. 2017. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2017.

MARTINS, Alessandra Ribeiro. *Jongo e Ancestralidade: salvaguarda e preservação sob o olhar dos detentores*. Campinas: Associação do Jongo Dito Ribeiro, 2021.

As polacas: uma temática atual

Beatriz Kushnir

Resumo

Este texto é uma versão resumida da minha dissertação de mestrado, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF) em 1994 e publicada pela editora Imago em agosto de 1996 com o título *Baile de Máscaras: mulheres judias e prostituição – as polacas e suas associações de ajuda mútua*. Aqui, me dedico especificamente ao conteúdo do capítulo 3 – *A Irmandade da Caridade* –, no qual analisei a sociedade de ajuda mútua fundada por uma parcela de mulheres e homens judeus na cidade do Rio de Janeiro. Em comum, esse grupo tinha a particularidade de possuir a mesma identidade religiosa e de exercer suas atividades junto ao comércio da prostituição estrangeira nessa cidade, principalmente nas zonas de baixo meretrício, como o Mangue e a Lapa. Durante a pesquisa, outras quatro sociedades semelhantes foram encontradas (de São Paulo, Santos, Buenos Aires e Nova York). É certamente fundamental destacar que a análise que desenvolvo aqui inova na abordagem por se debruçar sobre um grupo marginalizado, visto sempre por sua ótica pública, já que a prostituição se localizava nas ruas, de modo a buscar uma reflexão sobre seus mundos privados. Ao estudar suas sociedades filantrópicas e socializantes, apresento outra faceta.

Palavras-chave

prostituição

polacas

sociabilidade

imigração

Beatriz Kushnir é doutora em História Social do Trabalho pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi diretora do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro de 2005 a 2020. É pesquisadora vinculada ao INCT Proprietas e professora do Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos (PPGARQ) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Entre as obras de sua autoria está *Baile de Máscaras: mulheres judias e prostituição – as polacas e suas associações de ajuda mútua*.

1 Bristow, 1982.

“Polaca” foi a designação atribuída no Brasil às mulheres judias oriundas da Europa Oriental em meados do século XIX que, nas zonas pobres de prostituição – o chamado baixo meretrício –, exerciam a “má vida”. O vínculo entre homens e mulheres desse grupo étnico desempenhando atividades de prostituição e cafetinagem já ocorria no Leste Europeu, onde, segundo Bristow[1], a maior parte dos bordéis era controlada por eles. O censo de 1889 listou no Império Russo 289 licenças para prostíbulos, das quais 203 (ou 70%) pertenciam a judeus. No mesmo ano, das 36 autorizações para o exercício da prostituição na cidade de Kherson, um porto do Mar Negro, 30 pertenciam a mulheres e homens judeus.

A transferência dessa atividade para as Américas acompanha mais uma das inúmeras crises econômicas no Velho Continente e o grande fluxo migratório decorrente dela. Cidades que contavam com maior número de homens que de mulheres entre seus habitantes se tornavam um campo fértil para a prostituição.

A miséria e as perseguições aos judeus também obrigaram a migração desse grupo. Dessa forma, aportava na América o imigrante trabalhador que exerceria atividades no universo urbano, assim como todas as pessoas desse grupo étnico que já não tinham esperanças de trabalho e de uma vida melhor na Europa Oriental.

As polacas eram moças pobres, sem instrução – mesmo em iídiche, que falavam e escreviam de forma rudimentar – ou profissionalização para o mundo fabril, vindas de uma comunidade na qual não se podia negligenciar o peso do dote no ato do casamento, o que excluía qualquer mulher desprovida deste da possibilidade de ascensão econômica por meio do matrimônio. A importância das núpcias entre os membros da religião judaica criou a figura dos agenciadores de casamentos: homens ou mulheres que contatavam os rapazes judeus solteiros nas Américas, mandando-lhes fotos das pretendentes e fechando o “negócio” – ou seja, acertando o casamento. Muitas vezes, o “tráfico de escravas brancas” aparece associado a essa corretagem. Ao meu juízo, a visão de um “tráfico” coligado à comunidade judaica é uma ação antissemita que quer imputar a esse grupo étnico um ato ilícito de caráter mundial e baseado em máfias.

A existência de polacas no Brasil era e é um tabu para uma parcela da comunidade judaica. Contrastando com esse silêncio, alguns romances e memórias abordaram o tema a partir da ficção.

A pobreza das famílias impedia que a sina de seus membros fosse acompanhada de perto, por isso não havia controle sobre os casamentos. Algumas vezes, ao chegarem aos seus destinos, algumas das jovens até podiam enfrentar a dura realidade de terem sido enganadas. Mas essa ilusão aconteceu a bem poucas. A partir daí, a ausência de instrução e o despreparo para o mundo do trabalho as faziam participar do possível, o que já conheciam nos seus universos de origem.

Demônios, fantasmas, sigilos e segredos rondavam e rondam as tentativas de investigação do tema. A existência de polacas no Brasil era e é um tabu para uma parcela da comunidade judaica. Contrastando com esse silêncio, alguns romances e memórias abordaram o tema a partir da ficção. No Brasil, a primeira novela escrita por um autor brasileiro de origem judaica foi publicada nos anos 1970. *O ciclo das águas*, de Moacyr Scliar, era considerado pelo autor sua primeira obra ficcional. Ao tornar-se pioneiro na abordagem dessa temática dentro da comunidade judaica no país, Scliar rompeu com o interdito, e o romance ganhou importância não pelo misto de ficção e realidade contido na história. Para o autor, violar o embargo inscrito na menção à existência das polacas equivaleria à difícil tarefa de exorcizar demônios, "mas [isso] deve ser feito, e o primeiro passo é, como o sabiam os exorcizadores, chamar os demônios pelo nome"[2].

As rugas que a menção a essas mulheres produzia nos rostos daqueles interpelados a seu respeito as transformaram, simultaneamente, em mulheres poderosas e vítimas que o tempo deveria calar. O vencedor do prêmio Nobel de Literatura Issac Bashevis Singer – que revelou ao mundo o cotidiano dos judeus da Europa Oriental – só se debruçou na questão em seu último livro, *Escória*, e não deixou de punir seu personagem. Ao narrar sua trajetória e identificá-lo como um "cáften"[3], condena-o à prisão – algo que não era nem a regra nem a exceção.

O mercado da prostituição deslocava mulheres – enganadas ou não – dos pequenos vilarejos e de cidades como Odessa, Lodz e Varsóvia para Xangai, Nova York, Buenos Aires, Montevidéu, Córdoba, Santiago, Rio de Janeiro, Santos ou São Paulo por uma rota de tortuosos. Elas atuavam no baixo meretrício, sendo instaladas no Mangue e na Lapa, no Rio de Janeiro; no Bom Retiro, em São Paulo; e em La Boca, em Buenos Aires.

O deslocamento dessas mulheres para atuar na prostituição foi alvo da preocupação de governos e de entidades filantrópicas, que começam a agir quase cinco décadas depois do seu início. Estes instituem congressos internacionais de repressão ao tráfico, atuações em portos para avisar as moças dos perigos que sofriam, a ação dos delegados de polícia combatendo o cafetismo – cuja condenação, no Brasil, para os estrangeiros significava a expulsão do país. Os combates governamentais e filantrópicas, contudo, não operavam na raiz da questão: a pobreza e o despreparo dessas mulheres para o complexo universo do trabalho.

2 Scliar, 1985, p. 102.

3 É interessante notar que a palavra "cáften" tem uma de suas origens possíveis nas "caftas" (longos casacos pretos) usadas pelos judeus na Europa Oriental.

Há diversas narrativas dessas tentativas salvacionistas. Havia a crença de que elas nunca sabiam seu real destino. A vida difícil dos vários lados da comunidade judaica e a ausência de mecanismos dessa parcela oficial para oferecer uma alternativa melhor parecem não ter conseguido frear o fluxo de mulheres judias que se dirigiram para a prostituição. Alertar não era o suficiente para acabar com o problema.

Marginalizado em sua dupla condição de imigrante e fora da lei – já que o cafetismo era crime e a prostituição era coibida –, como um determinado grupo viabilizaria mecanismos de autoproteção? Sua resposta foi a fundação de associações de ajuda mútua – por muitos identificadas de forma preconceituosa e xenófoba como verdadeiras redes mafiosas – em todas as cidades para onde migraram. Essas associações mantinham cemitérios e sinagogas próprias, permitindo romper com a exclusão religiosa, já que essas pessoas não podiam frequentar os espaços oficiais da comunidade judaica nas cidades em que conviviam.

Segundo os preceitos judaicos, suicidas e prostitutas devem ser enterrados junto aos muros dos cemitérios – reforçando a exclusão que lhes era imposta. Por isso, a fundação e a manutenção de locais para os mortos foi uma questão importante. Essas sociedades de auxílio eram instituídas exatamente para retirá-los – homens e mulheres – desse lugar de *párias*.

Percebidos sempre como transgressores sem caráter, essa separação demarcava polaridades – positiva e negativa – dentro do grupo judeu nas cidades. A divisão é compreensível vindo de imigrantes que fugiam de perseguições religiosas e queriam a todo custo construir uma imagem positiva na nova pátria. Mas em um ponto esses dois lados da comunidade judaica se encontravam: a dura condição de estrangeiro lhes era comum. Eram vítimas sociais da miséria e dos processos migratórios que buscavam erguer mecanismos de sobrevivência e de construção de uma identidade social positiva.

***

Por isso, a tarefa de compreender a história de excluídos centrando-a nos traços deixados pelos próprios grupos (e não pelo discurso de terceiros) é árdua.

Um desses cemitérios fica no subúrbio carioca de Inhaúma, mais precisamente ao pé do morro da favela do Rato Molhado, situado em um terreno adquirido em fevereiro de 1912 e inaugurado em agosto de 1916. Lá estão enterrados 797 corpos, entre homens, mulheres e crianças. O que diferencia esse cemitério da maior parte dos outros é o fato de que, mais que em outras necrópoles de judeus, uma "regra moral" impõe sazonalmente ao local silêncio e isolamento simplesmente porque lá estão enterradas as polacas – situação sobre a qual uma parcela da comunidade judaica carioca prefere proferir respostas vagas e caras feias, além de sentenciar que é "melhor deixar isso para lá".

A materialidade dos fatos, felizmente, impede o abandono dessas histórias. Estes aparecem claramente no *Diário Oficial* de 13/11/1906, que traz a reprodução da Assembleia ocorrida dez dias antes e que divulgava a existência da "Associação Beneficente Funerária e Religiosa Israelita [...] com sua sede à rua Luiz de Camões n° 68, sobrado"[4], cujos fins eram:

> [...] fundar uma sinagoga nesta Capital e nela praticar e observar todas as prescrições, cerimônias e atos da religião israelita; manter uma escola primária, gratuita, para educação e o ensino moral e intelectual de crianças de ambos os sexos desprotegidas e da religião israelita; socorrer as suas associadas, quando enfermas; [...] fazerem às suas associadas que vierem a falecer nesta Capital os seus funerais, [...] segundo determina a religião israelita [...].[5]

Esse é um registro da trajetória desse grupo duplamente marginalizado. Algo intrincado e raro, pois é comum que sua condição faça com que seu passado seja "alterado" nas narrativas de descendentes, pouco à vontade com suas origens ou mesmo sem possibilidades de preservar seus trajetos. Por isso, a tarefa de compreender a história de excluídos centrando-a nos traços deixados pelos próprios grupos (e não pelo discurso de terceiros) é árdua. O trecho acima, portanto, é bastante emblemático, trazendo as diretrizes que regeram por mais de seis décadas uma peculiar sociedade civil com sede na cidade do Rio de Janeiro.

A Associação Beneficente Funerária e Religiosa Israelita (ABFRI) foi instituída em 10/10/1906 e registrada por sua 1ª Secretária, Mathilde Huberger, junto ao 1º Registro Especial de Títulos e Documentos. Era uma ação filantrópica, socializadora e autoprotetora de mulheres e também de homens – como se notará mais tarde – que participaram do comércio e da prática da prostituição estrangeira no baixo meretrício da cidade e que tinham um elo em comum absolutamente essencial: o fato de serem todos judeus.

4 Brasil, 1906, p. 6124 ("Sociedades Anônimas" e extrato dos estatutos).
5 Brasil, 1906, p. 6124 ("Sociedades Anônimas" e extrato dos estatutos).

Lasar Segall. Desenho original do álbum *Mangue*,1925-1928. Acervo do Museu Lasar Segall-Ibram/Ministério da Cultura.

Além da ABFRI, são conhecidas quatro sociedades de ajuda mútua fundadas por mulheres e homens judeus envolvidos com a prostituição: a Sociedade Feminina Religiosa e Beneficente Israelita (SFRBI), fundada em São Paulo em 1924; a Sociedade Beneficente e Religiosa Israelita de Santos, fundada em 1930 na cidade de Santos; a Sociedade de Ajuda Mútua Zwi Migdal, fundada em Buenos Aires em 1906; e a The New York Independent Benevolant Association (IBA), fundada em 1896 na ilha de Manhattan.

A análise dos 62 anos de existência da sociedade carioca e dos 44 anos da entidade paulistana permite que se compreendam os diferentes caminhos que trouxeram mulheres e homens judeus em seus processos migratórios. Semelhantes a quaisquer outros grupos imigrantes, as polacas e seus amigos e/ou maridos também constroem uma vida comunitária. Não é possível se restringir à ideia de uma rede de tráfico e de homens que roubam mulheres e as enganam. É necessária a incorporação do conjunto de relações que cada grupo estabeleceu entre si, visando construir uma rede de associações com base na solidariedade entre os que têm uma condição social marginalizada.

A trajetória da ABFRI foi longa. Foi fundada em 1906, mas é preciso ressaltar que este ano não pode ser considerado como o da chegada de polacas ao Rio ou mesmo ao Brasil. A data de 1867 é a mais frequentemente citada para os primeiros registros dessas mulheres no país. Por mais que a cidade do Rio, devido ao porto, fosse um ponto de desembarque, nem todas ficavam por aqui. Levando-se em conta essa datação, quando a ABFRI foi instituída, essa comunidade organizada de maneira informal já habitava a cidade por quase quatro décadas.

Para ser membro da ABFRI, requeria-se professar a religião judaica; a apresentação feita por um sócio antigo e em pleno gozo de seus direitos, ou seja, quite com suas mensalidades; não ser inválido e estar em perfeita saúde, já que o caráter assistencialista da entidade necessitava primeiro o auxílio dos sócios, antes que estes precisassem do socorro da entidade. Caso contrário, a acumulação de recursos seria impossível.

Os sócios eram majoritariamente femininos e a ABFRI foi dirigida exclusivamente por mulheres até dezembro de 1914, quando se realizou uma reorganização da entidade, que definiu um novo estatuto. Apesar de as alterações da sociedade serem contemporâneas da legislação que orientou a existência de sociedades civis no país, não há indícios que liguem as modificações executadas pela ABFRI à nova lei, mas esta certamente obrigou uma restruturação das entidades de mesmo fim de um modo geral.

É necessária a incorporação do conjunto de relações que cada grupo estabeleceu entre si, visando construir uma rede de associações com base na solidariedade entre os que têm uma condição social marginalizada.

6 Estatuto da ABFRI de 1915 (Capítulo VIII, Parágrafo 6).
7 Estatuto da ABFRI de 1915 (Capítulo VIII, Parágrafo 6).

Dentre as transformações executadas, há a divisão da entidade em duas alas: uma administrativa e outra assistencialista. A primeira pertencia à parte masculina e a segunda era dirigida pelas mulheres e seria composta de "[...] uma Presidente, uma Vice-Presidente e uma Secretária da extinta sociedade, além de 8 superioras de atos fúnebres"[6]. As funções femininas, nesse momento, resumiam-se a realizar enterros e socorros hospitalares das sócias, pois "[...] serão concedidos os mesmos favores aos sócios do sexo masculino, caso este [seja] resolvido pela diretoria da Associação sem a intervenção das diretoras dos auxílios do sexo feminino"[7].

A partir desse novo quadro da associação, coloca-se uma questão intrigante: seriam os homens participantes da sociedade os cáftens das associadas e se reproduziria no interior da ABFRI a violenta relação que regula as atitudes entre as prostitutas e seus exploradores? Ao certo, jamais se saberá. Mas os registros em suas Atas nos dão pistas. A ABFRI deve ser encarada como uma entidade composta de homens e mulheres casados entre si ou não e que reproduzem no seu interior as regras sociais vigentes, pelas quais o homem era o "cabeça" do casal. O próprio Registro de Óbitos da ABFRI comprova a existência de muitos casais no corpo social da entidade, como também ocorreu na sociedade paulista.

Dos 1030 nomes encontrados tanto no Livro de Registro das mensalidades como no Livro de Registro dos Óbitos ocorridos nos mais de 60 anos da ABFRI, apenas 19% eram do sexo masculino. De fato, a chegada de mulheres sempre foi maior que a de homens, e muitas vinham casadas ou se casavam aqui, com judeus ou não, ou estabeleciam relações informais.

A atuação dessas sociedades de ajuda mútua era diversificada: compravam terrenos para construção de cemitérios, mantinham serviços religiosos em dias sagrados e auxiliavam os membros doentes e idosos. Há algumas diferenças entre a de SP e a do Rio, como a maneira particular que cada grupo encontrou para se adaptar a suas especificidades internas nas cidades onde existiram. A entidade paulista foi, desde sua criação, uma sociedade feminina marcada pela competição, disputa por liderança e fôlego para construir e vivenciar uma vida comunitária. A carioca, dirigida ora por homens, ora por mulheres, pode ser percebida como uma irmandade centralizada em poucas figuras que tentou sempre superar crises, dando a impressão de um eterno recomeço para levar a cabo os seus objetivos.

A ideia de “irmandade” nesse grupo aparece primeiro quando as mulheres que cuidavam da assistência social se autointitulam as irmãs do “Chesed shell emes” – ou da “Caridade de Verdade” –, aquelas que não buscam recompensa. Depois, quando a Primeira Irmã Superiora falece, em 1932, essa noção de irmandade está na lápide de Fanny Zusman, naquele que é o primeiro cemitério judeu da cidade. No verso da lápide há a denominação da Irmandade e a apresentação de toda a relação de cargos e nomes da sua gestão. As quatro Irmãs Superioras foram Fanny Zusman, Amália Schkolnik, Angelina Schaffran e Rebecca Freedman.

Entretanto, se existe esse movimento de dentro do grupo para fora, existe também a ação que a sociedade maior, o espaço da cidade, exerceu dentro do grupo. Um exemplo encontra-se nos processos de adaptação das associações quando a “tolerância” à prostituição diminui, causando a migração de polacas paulistas para o Rio nos anos 1950. A perseguição policial, que desarticulou totalmente a sociedade existente em Buenos Aires na década de 1930, com a expulsão e a imigração de seus membros, foi testada, sem êxito, no Rio e em São Paulo. O início do fim dessas sociedades no Brasil se deu durante a Segunda Grande Guerra, quando de imigrantes passamos a ter refugiados de guerra. Sem a chegada de novas polacas, o grupo existirá até a morte da última, provavelmente Rebecca Freedman, aos 103 anos, em 1986.

Nesse diálogo entre o grupo e o mundo exterior, outros aspectos importantes a serem destacados são o papel e a estrutura da comunidade judaica em cada cidade onde coexistiu com as polacas. Em São Paulo, a comunidade permitiu, por um lado, que elas fossem amparadas no lar dos velhos, e não permitiu, por outro, a manutenção de suas identidades quando do translado dos corpos do Cemitério Israelita de Santana/Chora Menino para o Cemitério Israelita do Butantã. No início da década de 1970, após a desestruturação física da entidade paulista, com a velhice de seus membros, o cemitério da sociedade, em Santana (SP), foi desapropriado pela prefeitura, dado o seu estado de abandono. Os corpos não reclamados por parentes foram removidos para o cemitério israelita da cidade e encontravam-se ali em um local separado e em quatro fileiras de lápides de cimento sem identificação. Só em 27/02/2000 a Sociedade Cemitério Israelita Chevra Kadish, de São Paulo, recolocou os nomes nas lápides vindas de Santana/Chora Menino, em uma cerimônia que contou com a presença e a reza do Rabino Soibel. Tal iniciativa se deu a partir da publicação de minha pesquisa. No Rio, entidades da comunidade auxiliaram uns poucos sócios e sócias da ABFRI em seu hospital. Essas instituições cuidaram de maneira muito discreta e, desde a pandemia de Covid-19, em 2020, abandonaram o Cemitério Israelita de Inhaúma.

Reelaboraram suas histórias, construindo-as e reconstruindo-as mediante as necessidades do seu presente, e dessa forma se engajaram em uma herança comum. Compreendendo que fé não tem dono, exerceram no cotidiano a união entre ideia e ação.

Outro exemplo da atuação dessas entidades aparece no caso de quatro polacas cariocas que faleceram no Hospital Colônia Juliano Moreira – centro psiquiátrico mantido pelo Ministério da Saúde no Rio –, das quais estavam ali três por depressão e uma por reincidência de sífilis (que tem como uma das consequências possíveis incidir sobre o sistema nervoso central). Todas elas passaram antes pela Colônia Gustavo Riedel – atualmente Hospital Psiquiátrico Pedro II – e foram encaminhadas para a Juliano Moreira por suas condições de indigência. O boletim de internação de uma delas relata as constantes visitas de suas amigas, como também as imagens que cercam o mundo da prostituição. A enfermeira responsável pelo boletim anotou que "esta doente tem amigas Polacas que já têm envidado esforços para retirá-la, com o fim de, segundo informes, cafetinizá-la. O médico psiquiatra e o Diretor da Colônia opuseram-se firmemente a tal retirada"[8].

8 Ficha consultada no Arquivo da Colônia Juliano Moreira em 1992. O arquivo da instituição não estava organizado e, portanto, o documento não tem notação.

Enfrentando a distância entre a fantasia e a realidade, quando mortas e sem que houvesse qualquer observação sobre a existência de parentes em suas fichas, essas quatro mulheres foram sepultadas no cemitério de sua associação. Duas delas, que faleceram depois de 1954, tinham registro de matrícula na ABFRI e, de alguma forma, tiveram sua contribuição mensal paga à entidade até as vésperas de seus óbitos. Essa é a prova de que conseguiram romper com a condição de estrangeiras e de indigentes, estabelecendo laços duradouros no tempo.

Desde os anos 1920, a associação ocupava a parte superior de um sobrado na Praça da República, nº 54, onde também se localiza a sinagoga. Em 1939, o endereço da ABFRI era a rua General Câmara, nº 337 (sobrado). Nas reformas da Avenida Presidente Vargas, que demoliram vários prédios, entre eles os da rua General Câmara, a associação se desloca para a sede própria, em 1942, na rua Afonso Cavalcanti, nº 171, no tênue limite que separava a Praça Onze – uma das concentrações da comunidade judaica na cidade – e a zona do Mangue – o baixo meretrício. A sinagoga era uma sala com capacidade para, aproximadamente, 120 pessoas que tinha cadeiras de jacarandá e todo o conforto para seus sócios, além de toda a indumentária necessária para a realização dos ritos judaicos.

Após 62 anos de existência, a ABFRI se exaure. As rendas já não cobrem as despesas e as mensalidades já não conseguem ser pagas pelos associados. Profundamente preocupado com a ritualização, seu contador me contou que:

> *Não é nem dizer que [a sociedade] morreu. [...]. Porque sempre há o momento de [se dizer]: "Ah, então acabou. Vamos embora, entrega, paga a quem está devendo". Não teve nada disso. Ela foi perdendo condição [...]. A última arrecadação foi de Cr$ 12,00. Então não havia sentido de fazer [mais] aquela reunião. [...]. Não teve última reunião. [...]. Quando tiver dinheiro, faz-se outra reunião. [...]. Não houve um agrupamento para dizer [que] encerrou. Não houve nada disso.*[9]

A reformulação do passado coletivo, por meio da recuperação e da manutenção de costumes e tradições, possibilitou aos sócios uma existência fora dos limites da condição marginal. Reelaboraram suas histórias, construindo-as e reconstruindo-as mediante as necessidades do seu presente, e dessa forma se engajaram em uma herança comum. Compreendendo que fé não tem dono, exerceram no cotidiano a união entre ideia e ação. Na maioria dos casos, morreram muito pobres, mas deram às suas vidas o sentido positivo presente na busca constante de dignidade.

Nesse sentido, a atual relação das entidades representativas da coletividade judaica carioca com o Cemitério Israelita de Inhaúma choca a muitos. O espaço foi tombado provisoriamente, conforme o rito, em 2007 pelo então prefeito César Maia e em definitivo em 2010. Esse ato legal impede alterações sem aprovação governamental e ratifica o espaço como um sítio arqueológico. Não permitir novos enterramentos, ao que parece, desestimulou parcelas da continuidade com o cuidado ao cemitério, lamentavelmente. No judaísmo, ao nos referirmos a alguém falecido, é costume acrescentar a expressão "de abençoada memória". Assim, torço para que o ato de rememorar as polacas na atualidade contribua para conseguirmos reverenciá-las e lembrar delas com o cuidado merecido à sua necrópole no Rio, como a instituição judaica de São Paulo faz tão bem.

E isso é possível, já que a alegação da ausência de recursos pode ser sanada, por exemplo, com a seguinte proposta: Rebecca Freedman está enterrada no Cemitério Israelita do Cajú, no Rio, um cemitério já bastante ocupado e, portanto, disputado para novos enterramentos. Certamente, se pudesse ter escolhido, Becca desejaria estar com os seus no Cemitério Israelita de Inhaúma. Assim, transfiramos a "última Irmã Superiora" para Inhaúma e vendamos aquele espaço no Cajú. A partir dos recursos amealhados, façamos um fundo para mantermos o "Cemitério das Polacas". Como se nota, solução há. Basta vontade!

9 No processo de pesquisa, localizei o último contador da ABFRI. Atendendo ao seu pedido, o identifiquei como "Sr. O.". Tais declarações me foram fornecidas em entrevista no dia 04/05/1993.

Referências

ABREU, Mauricio. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplanrio; Zahar, 1987.

ADLER, Laure. *Os Bordéis Franceses, 1830/1930*. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1990.

AUGRAS, Monique. *O que é tabu*. São Paulo: Brasilense, 1989.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Perreira Passo – um a Hausmann Tropical. As transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes; Departamento Geral de Documentação e informação Cultural, 1990.

BRASIL. Reprodução da Assembleia de 03 de novembro de 1906. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1906.

BRISTOW, Edward. *Prostitution and Prejudice. The Jewish Fight Against White Stavery, 1879-1939*. Cambridge: Oxford University Press, 1982.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma Sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição na cidade do Rio de Janeiro, 1845 a 1890*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ESTEVES, Martha. *Meninas Perdidas – os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1989.

FELDMAN, Sarah. *Segregações espaciais urbanas – a territorialização da prostituição feminina em São Paulo*. 1989. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

FELLER, Aiala; WORCMAN, Karen (coord.). *Heranças e Lembranças: imigrantes judeus no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: ARI; CIE; MIS, 1991.

GASPAR, Maria Dulce. *Garotas de programa. Prostituição em Copacabana e identidade social*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GLICKMAN, Nora. *The Image of the Jew in Brazilian and Argentinian Literature*. 1977. Ph.D – New York University, New York, 1977.

GLICKMAN, Nora. The Jewish White Slave Trade in Latin American Writings. *American JewishArchives*, XXXIV, pp. 176-189, 1982.

GLICKMAN, Nora. *La Trata de Blancas*. Buenos Aires: Editorial Pardes, 1984.

GUY, Donaa. Lower-Class Families, Women and the Law in Nineteenth-Century Argentina. *Jounal of Family History*, v. 10, n. 3, 1985.

GUY, Donaa. White Slavery, Public Health and Socialist Position on Legalized Prostitution in Argentina, 19131913. *Latin American Research Review*, v. 23, n. 3, 1988.

GUY, Donaa. *Sex & Danger in Buenos Aires – prostitution Family and nation in Argentina*. [*S. l.*]: University of Nebraska Press; Lincoln & London, 1991.

KUSHNIR, Beatriz. *Baile de Máscaras: mulheres judias e prostituição – as polacas e suas associações de ajuda mútua*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KUSHNIR, Beatriz. As polacas do Brasil: um exercício de solidariedade e sociabilidade. *In*: LEWIN, Helena (org.). *Judaísmo: memória e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997. pp. 137-144.

KUSHNIR, Beatriz. The Polacas Cariocas: Jewish Women Prostitutes and their Mutual Aid Associations. *In*: Asociación Israelí de Investigadores del Judaísmo Latinoamericano (org.). *Twelfth World Congress os Jewish Studies*. Jerusalem: The Hebrew University, 2001. pp. 89-113.

KUSHNIR, Beatriz. Zonas de solidariedade. *Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 2, pp. 16-20, 2007.

KUSHNIR, Beatriz. Foi necessário salvaguardar: o processo de tombamento do Cemitério Israelita de Inhaúma. *In*: LEWIN, Helena (org.). *Judaísmo e Globalização: Espaços e Temporalidades – Programa de Estudos Judaicos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2010. pp. 520-525.

LEITE, Juçara. *A República do Mangue: Controle Policial e Prostituição no Rio de Janeiro (1954-1974)*. 1993. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1993.

LEITE, Miriam Moreira (org.). *A Condição Feminina no Rio de Janeiro – Século XIX: antologia e texto de viajantes estrangeiros*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

LESSER, Jeff. *Pawns of the powerful: jewish immigration to Brazil, 1904-1945*. 1989. Ph.D – New York University, New York, 1989.

LESSER, Jeff. Jewish Colonization in Rio Grande do Sul, 1904-1925. *Estudos CEDHAL*, São Paulo, n. 6, pp. 1-95, 1991.

LESSER, Jeff. *O Brasil e a Questão Judaica – imigração, diplomacia e preconceito*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

RAGO, Margareth. Nos Bastidores da Imigração: o Tráfico das Escravas Brancas. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n. 18, 1989.

RAGO, Margareth. *Os Prazeres da Noite – prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.

RIO, João. As Sinagogas. *In*: RIO, João (org.). *As Religiões do Rio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. pp. 169-73.

SCLIAR, Moacyr. *O ciclo das águas*. 5. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

SCLIAR, Moacyr. *A Condição Judaica: das tábuas da lei à mesa da cozinha*. 2. ed. Porto Alegre: L7PM, 1985.

SINGER, Isaac Bashevis. *Escória*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1991.

SOARES, Luiz Carlos. *Rameiras, ilhoas, Polacas... A prostituição no Rio de Janeiro do Século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1992.

SOIHET, Raquel. *Vivência e formas de violência: mulheres de classes subalternas no Rio de Janeiro (1880-1920)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Scriptorium: *o advento das notações musicais*

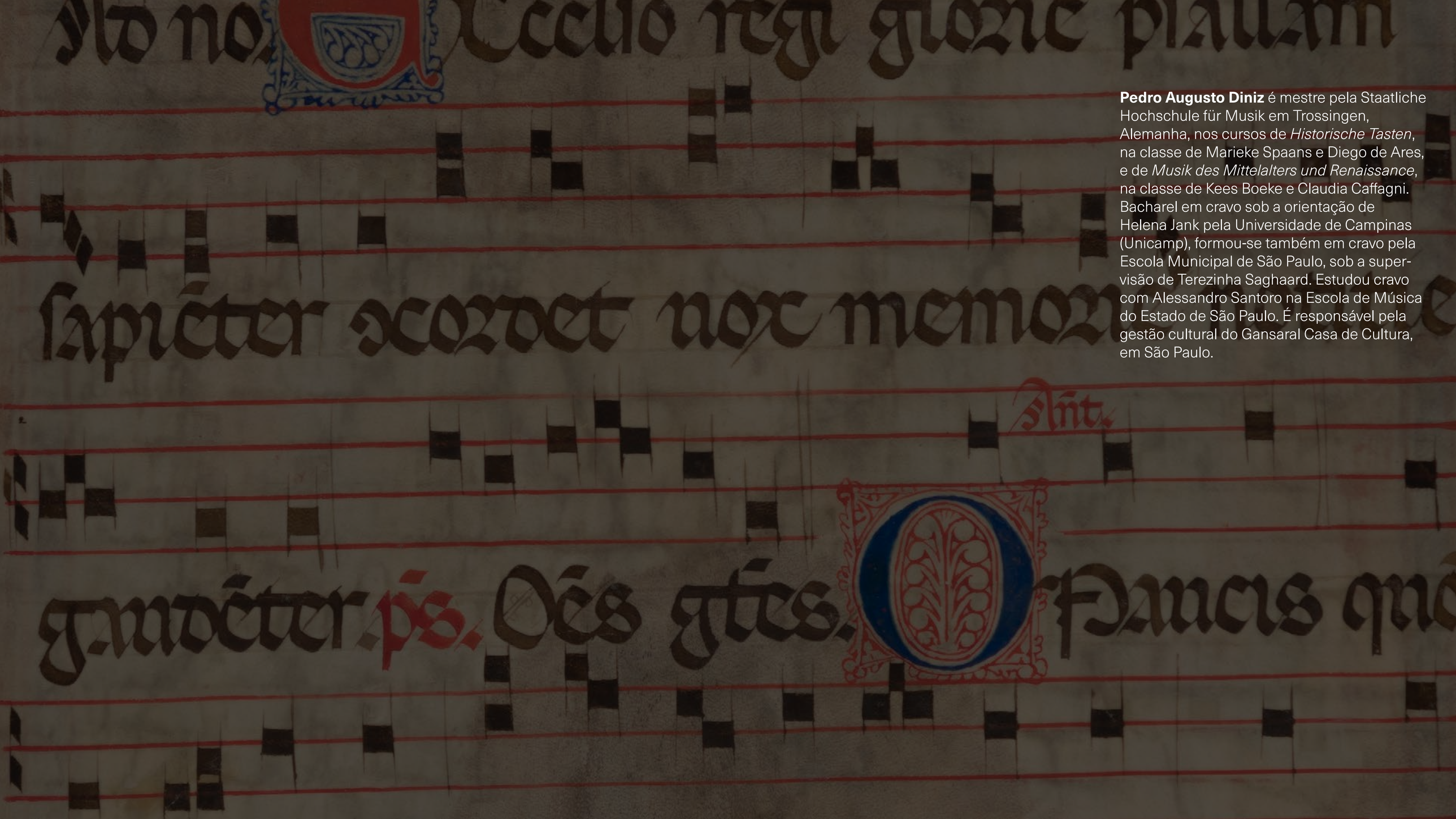
Pedro Augusto Diniz

Resumo

O corpo musical de monodias cristãs foi sistematizado concretamente na segunda metade do século IX. O repertório foi composto a partir de uma gama de cantos regionais à medida que, em vista da unificação religiosa e política, a liturgia e o canto se impunham por todo o Império. A palavra "neuma" é derivada do grego com significado de "gesto", e no contexto musicológico exprime os caracteres empregados para transcrever a música monódica da Idade Média cristã a partir do século VIII. A caligrafia neumática de São Galo pertence à notação musical usual, portanto deve ter sido uma fonte que se destinava ao uso e ao canto prático, em contraste com a notação por letras, que era utilizada para aulas e escritos teóricos. Este texto é uma breve reflexão sobre a gênese da notação musical na Europa Ocidental e seu desdobramento nos sistemas de notação empregados atualmente. O *scriptorium*, nesse contexto, fora o local onde os monges escribas copiaram os manuscritos e, portanto, desenvolveram o sistema de notação neumático.

Palavras-chave

cantochão
polifonia
canto gregoriano
sistema de notação
oralidade
Escola de Notre-Dame
neumas



Pedro Augusto Diniz é mestre pela Staatliche Hochschule für Musik em Trossingen, Alemanha, nos cursos de *Historische Tasten*, na classe de Marieke Spaans e Diego de Ares, e de *Musik des Mittelalters und Renaissance*, na classe de Kees Boeke e Claudia Caffagni. Bacharel em cravo sob a orientação de Helena Jank pela Universidade de Campinas (Unicamp), formou-se também em cravo pela Escola Municipal de São Paulo, sob a supervisão de Terezinha Saghaard. Estudou cravo com Alessandro Santoro na Escola de Música do Estado de São Paulo. É responsável pela gestão cultural do Gansaral Casa de Cultura, em São Paulo.

1 Compositor belga, ca. 1397-1474.

Escrever sobre música com cerca de mil anos de idade é uma tarefa árida, com poucas chances de precisão. Um passado tão distante é nebuloso e deixa inúmeros hiatos para dúvida. Todavia, quem ousa se enveredar pela cultura medieval apoia-se naquilo que ainda temos de concreto: a iconografia, os manuscritos e a arquitetura. No campo da História Geral, entende-se o apogeu medieval entre aproximadamente 1000 e 1300 d.C., e na Música podemos assumir o mesmo período como um cume artístico que lança sombra sobre as gerações seguintes até o tempo de Guillaume Dufay[1].

Tradicionalmente, a primeira fase da música medieval é vista ascender no repertório parisiense do final do século XII. Vários fatores contribuem para essa ideia: a quantidade de manuscritos parisienses, a difusão do estilo no continente, o nascimento do moteto – o gênero dominante naquele momento –, a existência de uma literatura teórica e musical consistente embasando o repertório e a estatura de Paris como principal centro cultural e intelectual da época, representado na Catedral de Notre-Dame em par com sua irmã gêmea, a Universidade de Paris.

Para mergulhar no advento das notações do Ocidente medieval, faz-se necessária uma breve nota sobre a importância da oralidade e da memória na prática e na transmissão do saber musical, além dos motivos que levaram o homem culto a transcrever os cantos em pergaminhos. Foi no cenário bélico da Europa, em seu lento processo de cristianização, em aproximadamente 775 d.C., que floresceram as primeiras grafias musicais: a escrita neumática da Abadia de São Galo (Abtei St. Gallen, atualmente na Suíça). Os musicólogos concordam que o desenvolvimento da escrita musical, precisamente nesse momento de difusão dos ritos cristãos pelo largo território do Império Carolíngio, foi de suma importância para a eficácia e a reprodução das melodias gregorianas, fortalecendo o processo de unificação almejado. Vale registrar que antes desse período se cantava e ensinava música exclusivamente por meio da memória, e que o cantochão era praticado e passado a cada geração com zelo ritualístico em sua permanência precisa. As melodias a que me refiro aqui foram consideradas sagradas, e sua deformação significaria, no mínimo, a perda de sua sacralidade – o canto litúrgico fora um tipo de oração.

Para mergulhar no advento das notações do Ocidente medieval, faz-se necessária uma breve nota sobre a importância da oralidade e da memória na prática e na transmissão do saber musical, além dos motivos que levaram o homem culto a transcrever os cantos em pergaminhos.

2 Antifonário de Hartker, da Abadia de São Galo. Cod. Sang. 390, figura 1, página 13.

Há uma conhecida lenda que permeia a relação de São Gregório Magno com o repertório gregoriano: ele teria recebido do Espírito Santo em forma de pomba a inspiração para compor as melodias. Essa lenda está ilustrada em uma iluminura do Antifonário de Hartker[2], da Abadia de São Galo, na qual vemos um escriba sentado à frente do Papa Gregório, paramentado e posicionado em sua cátedra, escrevendo as melodias cantadas por ele. No ombro direito do Papa há a pomba do Espírito Santo com o bico bem próximo ao seu ouvido, sugerindo melodias. Em suma, o primeiro impulso para escrever/transcrever melodias se deu com o objetivo de unificar e difundir o rito cristão, obtendo êxito nesse quesito. Entretanto, ainda se cantaria de memória por um longo período, de modo que o ato de escrever música por extenso não representou um divisor de águas na prática musical, como poderíamos inocentemente imaginar, mesmo porque essa nova grafia dependeria do conhecimento prévio das melodias para sua decodificação, como veremos abaixo.

O corpo musical de monodias cristãs foi sistematizado de fato tão tardiamente quanto a segunda metade do século IX. O repertório foi composto a partir de uma gama de cantos regionais à medida que, por imposição de Carlos Magno (à época imperador do Sacro Império Romano), dada a unificação religiosa e política, a liturgia e o canto se impunham por todo o Império. Assim, o coral gregoriano se formou a partir dos cantos galicano, moçarábico (Espanha), aquilense, beneventano, ambrosiano (Milão) e celta (Irlanda), e ainda do canto oriundo do rito do Patriarcado de Aquileia e do canto romano antigo. Os primeiros grandes

Antifonário de Hartker, da Abadia de São Galo. Cod. Sang. 390, figura 1, página 13.

Um intérprete não seria capaz de decodificar os símbolos, por exemplo, caso não conhecesse o canto de memória, e essa notação antes servira como um auxílio mnemônico de um canto previamente aprendido e internalizado, e ainda provavelmente como uma ferramenta no ensino e na difusão desses cantos.

teóricos que escreveram a respeito da prática musical na liturgia cristã datam do século IX: Aurelianus Reomensis[3], Regino Prumiensis[4] e Hucbaldus[5]. Esse repertório foi acrescido de novas composições por pelo menos mais 400 anos até o final do século XIII, por meio da grande produção de sequências, tropas, hinos e cantos para o Próprio de novas festas do calendário litúrgico católico.

A palavra "neuma" é derivada do grego com significado de "gesto", e em contexto musicológico exprime os caracteres empregados para transcrever a música monódica da Idade Média cristã a partir do século VIII, com ênfase nos cantos gregorianos. A caligrafia neumática de São Galo pertence à notação musical usual, portanto deve ter sido uma fonte que se destinava ao uso e ao canto prático, em contraste com a notação por letras, que era utilizada para aulas e escritos teóricos. Os neumas de São Galo provavelmente surgiram dos símbolos gramaticais da escrita grega contidos nos estudos acerca da Prosódia Geral. A Prosódia se refere à doutrina das características vocais dos sons linguísticos, que consistem no movimento vocal melódico e na mudança de tom ao enfatizar uma sílaba em detrimento de outra, na aspiração adicional dos sons e nas diferentes durações da sílaba individual.

Nesse contexto, destaco quatro grupos de símbolos: 1. *Tónoi* são símbolos que lidam com a altura do som, conectados, portanto, diretamente à componente melódica do canto; na grafia neumática, tornaram-se *virga* (acento agudo), *gravis* e *tractulus* (acentos graves), neumas unitários que posteriormente formarão figuras mais complexos. 2. *Chrónoi* são símbolos que se ocupam da duração do som. 3. *Pnéumata* são símbolos que lidam com a respiração; 4. *Pathé* são os símbolos que designam outros componentes interpretativos do canto – a grafia para encurtamento de sílaba se torna a *apostropha*; a grafia para a reiteração de sílaba se torna o *trigon*; e a grafia interrogativa se torna o *quilisma*.

Da fusão e do desenvolvimento desses símbolos surgiram as formas de neumas compostos básicos *clivis*, *pés*, *torculus* e *porrectus*, e cada neuma pode carregar diversas qualidades em sua forma, além da própria curva melódica: figuras liquescentes (fenômeno vocal que resulta de uma articulação silábica complexa, impondo aos órgãos vocais uma posição transitória que diminui e sufoca parte do som), episemas (que traduzem ligeiro alargamento expressivo do som) e a utilização de diversas letras para apontar qualidades interpretativas com canto, como *c* para *celeriter* (indicando um movimento mais rápido) e *g*. para *guturalis* (indicando uma colocação mais baixa no canto).

A fim de refletir sobre a importância da compreensão dos sistemas de notação musical do passado, cito um trecho escrito por Eugéne Cardine em sua Semiologia Gregoriana[6]:

3 Ou Aurelian of Réôme (ca. 850), autor de *Musica Disciplina*.

4 Ou Regino de Prüm, Regino von Prüm, abade de Prüm (ca. 890), autor de *Epistola de Harmonica Institutione*.

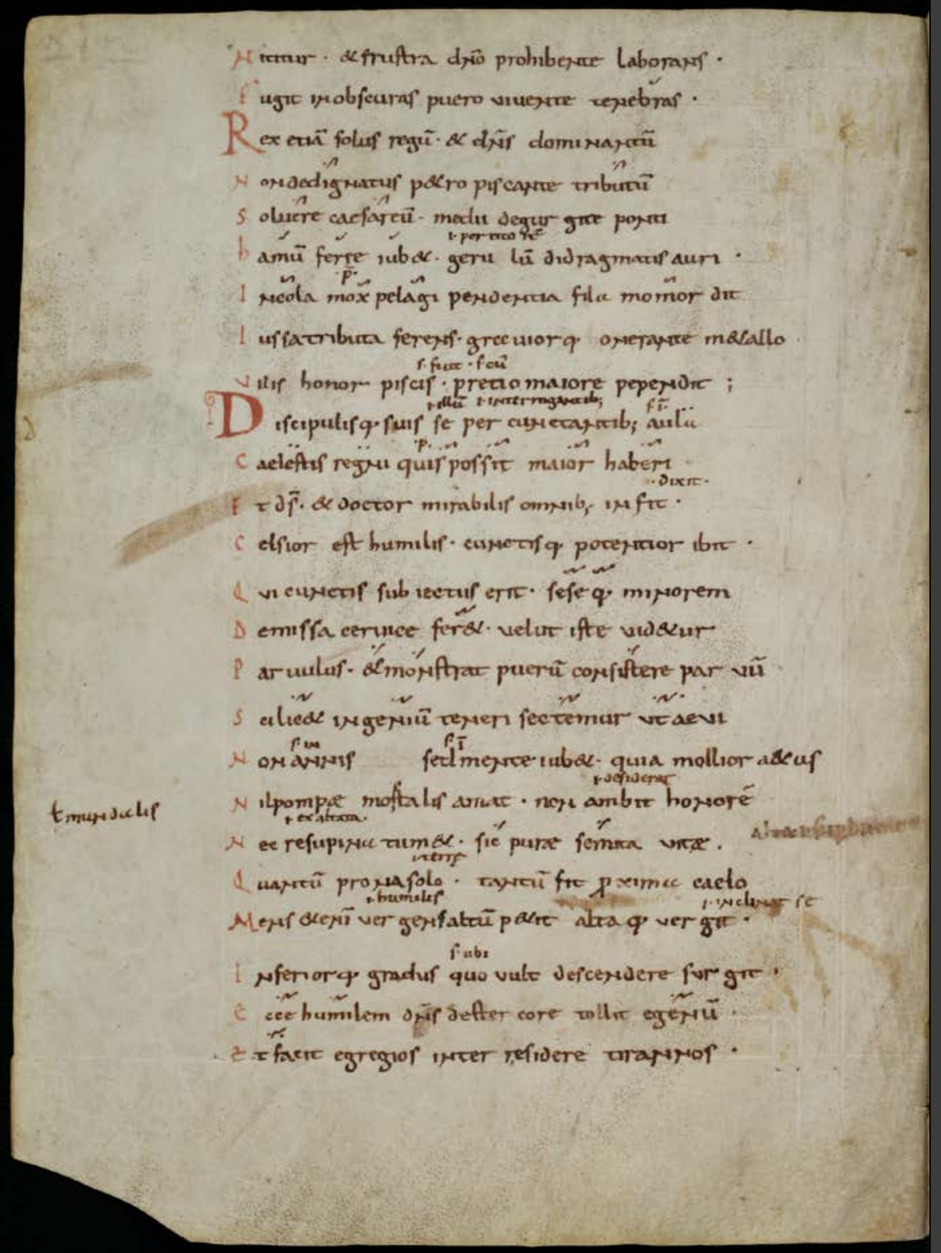
5 Ou Hucbaldo de Santo Amando, Hucbaldus Sancti Amandi, Hugbaldus, Ucbaldo, Hubaldus (ca. 850), autor de *De Harmonica Institutione*.

6 Cardine, 1989, p. 105.

A paleografia estuda os antigos manuscritos com o objetivo de reencontrar a interpretação mais coerente, localizá-la e datá-la. Este termo está relacionado sobretudo com fontes gregas e latinas. Mas podemos por analogia falar de paleografia musical, que defino da seguinte maneira: o estudo de antigos sistemas de notação musical empregados para traduzir a música para o sentido visual. Desta maneira, seu objeto é a leitura das antigas fontes musicais, para permitir sua compreensão e a reconstrução dos sons. Em um sentido preciso, a paleografia musical se ocupa atualmente com o estudo das grafias, com suas formas, histórias, seu rastro geográfico.

A escrita neumática do século VIII é dita adiastemática por não indicar a altura dos sons: como sua grafia não faz uso de linhas de pauta como suporte para os neumas, não indica com precisão a altura dos sons e os intervalos melódicos, designando-se "notação adiastemática" ou "*in campo aperto*". Nesse ponto, há quem se pergunte: o que então indica de fato a notação neumática adiastemática? Os neumas carregam em si uma grande quantidade de informações interpretativas do canto, e a grafia é realmente cuidadosa e detalhada, guardando informações preciosas para quem souber decodificá-los. Um intérprete não seria capaz de decodificar os símbolos, por exemplo, caso não conhecesse o canto de memória, e essa notação antes servira como um auxílio mnemônico de um canto previamente aprendido e internalizado, e ainda provavelmente como uma ferramenta no ensino e na difusão desses cantos.

Aqui vale uma reflexão: se estamos no campo da memória, as melodias notadas por extenso com neumas adiastemáticos fariam parte já de uma tradição oral por gerações, ou seja, de um corpo musical consolidado, o que significa que não devemos entender esse repertório como melodias originais ou como novas composições. Nesses manuscritos, os neumas que traduzem a melodia são sempre sobrepostos ao texto e funcionam apenas sincronizados com as palavras. Existem várias formas de escrita, várias caligrafias neumáticas correspondentes a distintas regiões, monastérios ou escolas, das quais as mais importantes são a notação da Abadia de São Galo e a notação metense ou lotaríngia, da escola de Metz, por volta do ano 930.



St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. Sang. 216, exemplo da notação neumática da Abadia de St. Gallen.

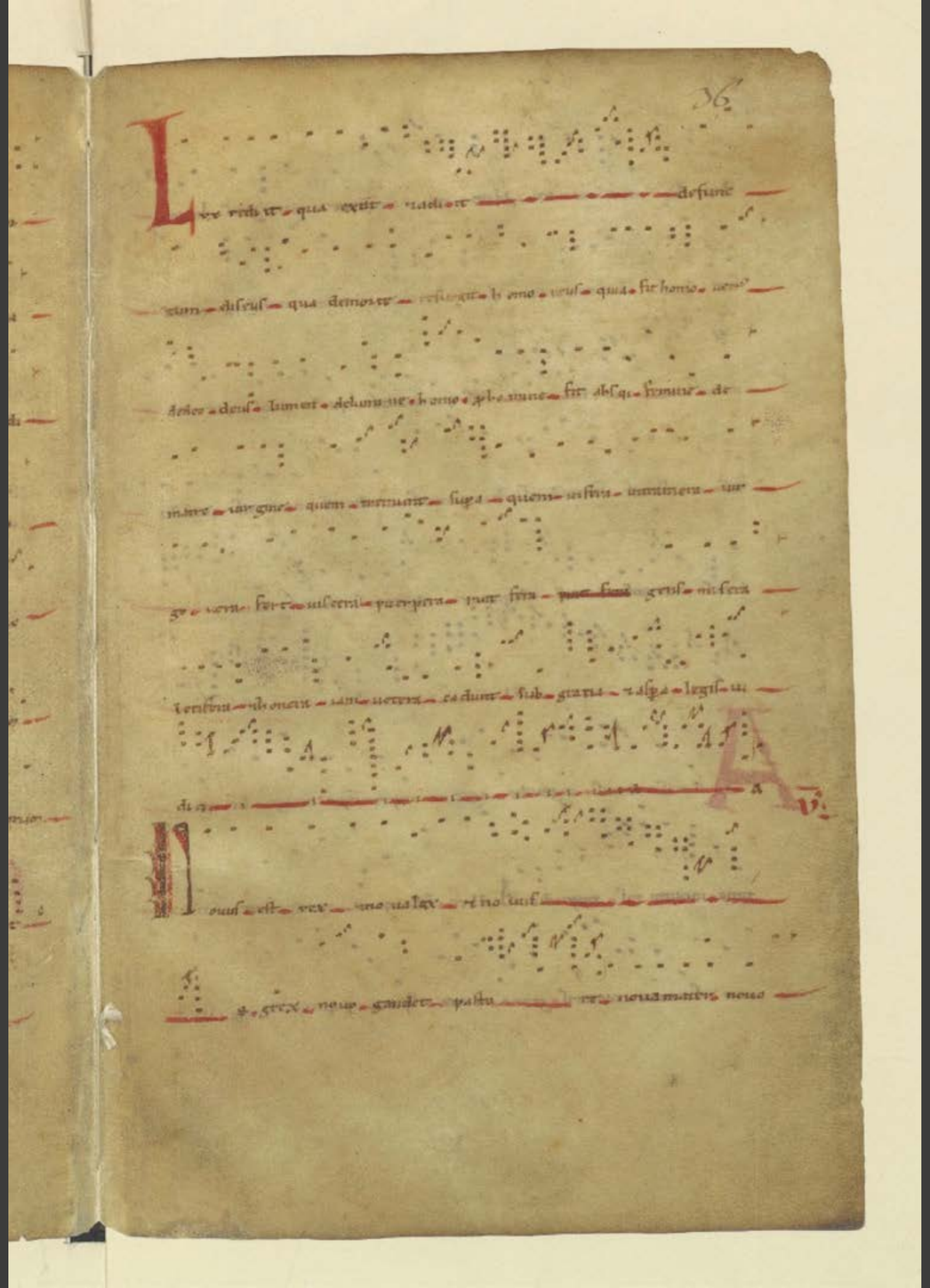
No Sul da França, entre os séculos X e XII, houve um importante movimento poético-musical, consciente e à sua maneira vanguardista, denominado posteriormente "Escola de São Marçal" e concentrado em torno da Abadia de São Marçal de Limoges, na região de Provença e Aquitânia, com a produção de um conjunto de aproximadamente 70 composições musicais originais e largo corpo poético, em nove manuscritos. Esse grupo de composições originais recebe a denominação de "nova cantica" – as novas canções. Com sua caligrafia neumática inovadora, dita notação aquilana, os neumas são diastemáticos, ou seja, trazem organização de alturas definidas através da inserção de linhas horizontais para orientar o cantor, geralmente demarcando precisamente a nota fá e a nota dó.

Naturalmente, com a escrita de novas melodias (que são chamadas de "prosa", "tropus", "verso" ou "sequência"), houve a necessidade de fixar as alturas dos sons, a fim de registrar as composições originais, já que não pertenciam à memória comum. As poesias provençais são mais regulares na estrutura rítmica e têm esquema de rimas mais facilmente apreendido, em relação à poesia carolíngia. De fato, a Escola de São Marçal está conectada aos trovadores provençais, dos quais o ícone que concentra criações de imenso prestígio é Bernard de Ventadour (ca. 1150-ca. 1200). Emblema da criação literária do século XII, Bernard é autor dos mais refinados poemas da produção lírica em língua occitana. Pela virtude de eruditas composições verbais e musicais, fora inventada a arte de amar, a *fin'amor*.

A controversa figura de Adémar de Chabannes[7], um monge, escriba, compositor e poeta, é responsável pela promoção e criação da Escola de São Marçal na Abadia de Limoges. Sua maior obra é a *Crônica de Aquitânia e França*. Adémar ficou conhecido por forjar uma *vita* para Aurélio de Limoges, a qual indicaria que São Marçal seria um dos apóstolos originais do Evangelho. Através dessa perspicaz manobra política, o monge provençal teria por objetivo uma maior inclusão da Abadia de Limoges na rota de peregrinação como ponto de visitação sacro, ao lado de Santiago de Compostela, Jerusalém e Roma. Bem-sucedido, Adémar sacralizou a Abadia de São Marçal ao convencer o bispado, e com isso tornou a região mais próspera e frutífera por receber o trânsito de peregrinos – um canal aberto para receber informações e influências do mundo católico, mas também para transmitir sua influência cultural.

7 Em latim, Ademarus Engolismensis, de Chabannes, hoje distrito de Saint-Sylvestre, Alto Vienne (ca. 989-Jerusalém, 1034).

Posteriormente, um monge peregrino chamado Benedito de Chiusa expôs essa falsidade e manchou a reputação de Adémar de Chabannes, mas a região de Limoges já seria, àquela altura, um dos principais polos culturais, estendendo sua influência para a França, a Inglaterra e a Espanha. Observa-se que ainda hoje os arquivos de Santiago de Compostela e de Winchester preservam composições provençais, além de produzirem obras similares registradas no Codex Calixtinus e no Tropário de Winchester. No referido período, a notação musical neumática diastemática não explicitava ainda o elemento rítmico, pontuando apenas a curva melódica – a rítmica deveria ser compreendida exclusivamente através da poesia, esta escrita sob um dos modos rítmicos poéticos.



Prosae, tropi, cantilenae, ludi liturgici ad usum Sancti Martialis Lemovicensis (exemplo da notação de Aquitânia).

O caso do Falsificador Espanhol

A Casa Museu Ema Klabin detém em seu acervo dois fólios de um antifonário renascentista (provavelmente do século XV) com iluminuras confeccionadas à maneira medieval por um conhecido Falsificador Espanhol na virada para o século XX. Essas “ilusões” foram concebidas astutamente em um momento em que iluminuras medievais eram atraentes nos círculos de comércio de obras de arte. O dito Falsificador Espanhol foi bem-sucedido em sua emulação e é considerado um dos mais fascinantes falsificadores da história.

Em 2023, a equipe da Casa Museu Ema Klabin me contatou para auxiliar na localização dos cantos registrados nesses dois fólios. Como os antifonários católicos seguem o calendário litúrgico padrão, a identificação desses cantos foi realizada a partir da semelhança com outros antifonários renascentistas. Assim, no primeiro fólio está notado um fragmento do Responsório para o Domingo de Pentecostes, conforme destaques em negrito a seguir:

> *Dum complerentur dies pentecostes erant omnes pariter dicentes alleluia et subito factus est sonus de caelo alleluia tamquam spiritus torrens* ***replevit totam domum alleluia alleluia****; [...].*

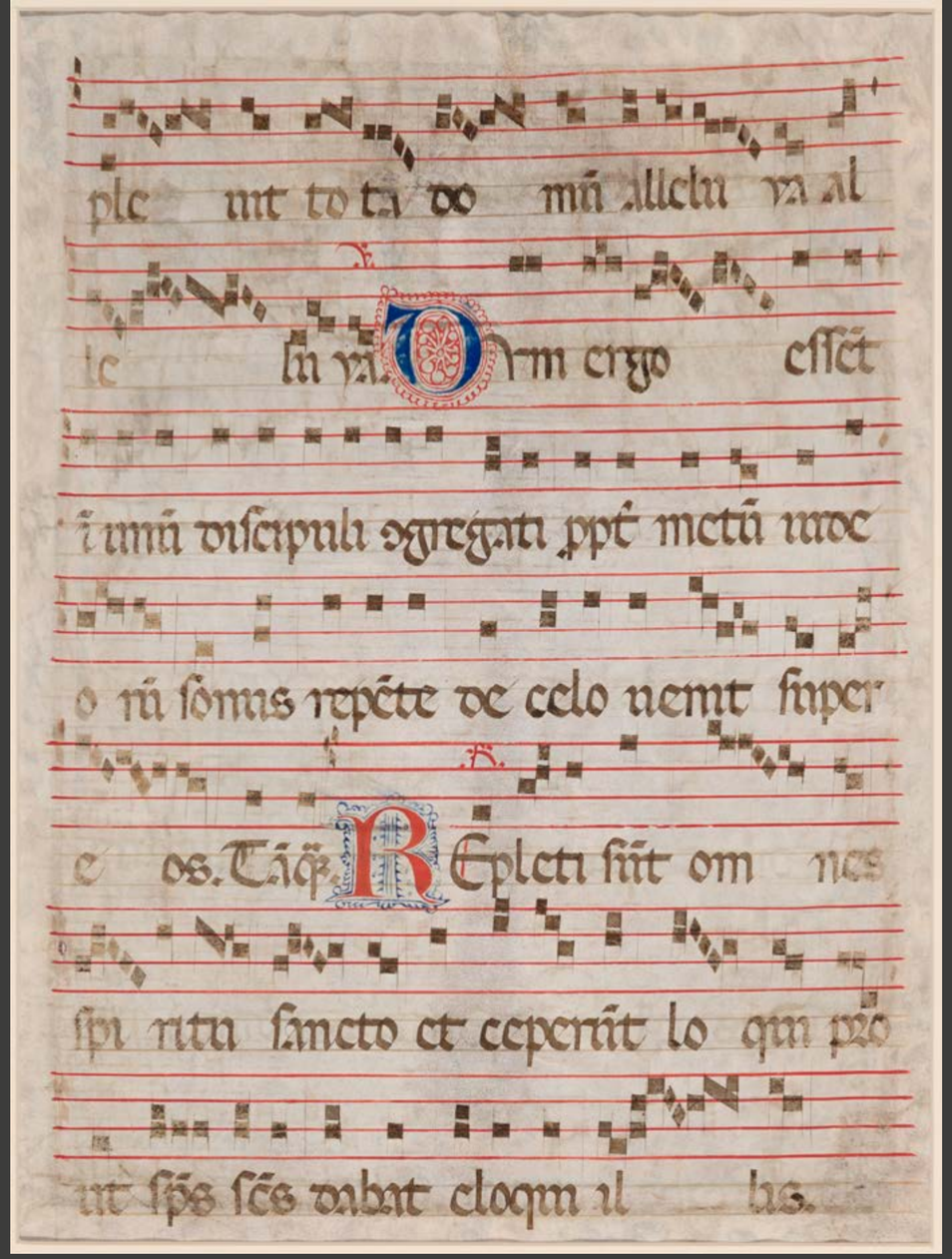
Outros Responsórios:

> ***Dum ergo essent discipuli in unum congregati propter metum iudeorum sonus repente de celo venit super eos | Tamquam****; [...].*
>
> ***Repleti sunt omnes spiritu sancto et ceperunt loqui prout spiritus sanctus dabat eloqui illis*** *et convenit multitudo dicentium alleluia.*

No segundo fólio, estão notados cantos litúrgicos para a festa solene da Santíssima Trindade (*De Trinitate*):

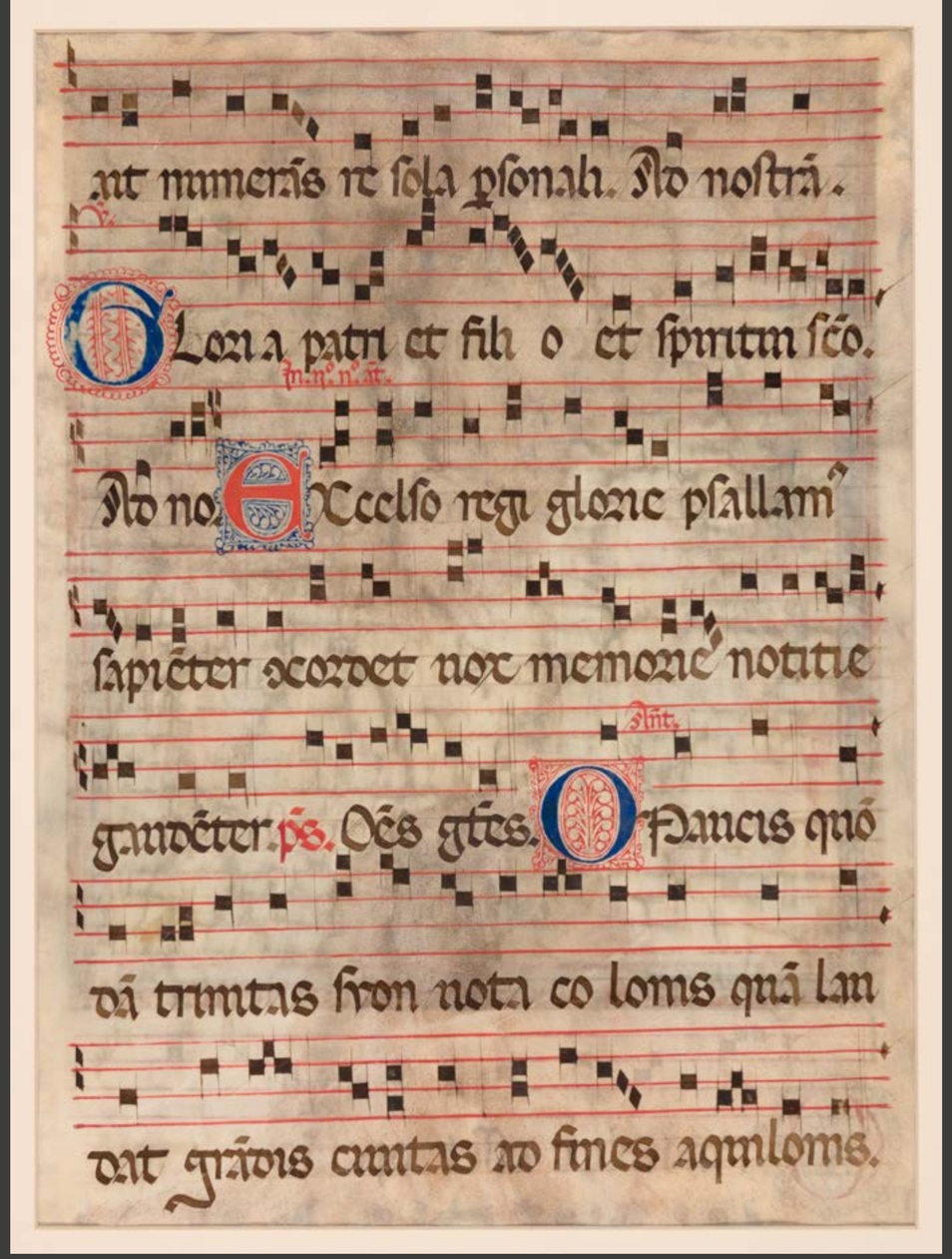
> *Arcani dat indaginem in opere finali qui plasmans ait hominem sermone numerali ad nostram sit imaginem in apice mentali Verso* ***Cum simplex esset operans sic tamen ait numerans re sola personali. Gloria patri et filio et Spiritui sancto****.* (Responsório 3 Matinas)
>
> ***Excelso regi glorie psallam sapienter concordet vox memoriae notitiae gaudenter****.* (Antífona 4 Matinas)
>
> ***O paucis quondam trinitas sion nota colonis quam laudat grandis civitas ad fines aquilonis****.* (Antífona 5 Matinas)

Esses cantos são monódicos, provavelmente utilizados de forma empírica no serviço litúrgico à época do antifonário em notação quadrada negra. Trata-se de cantochões tradicionais que têm uma gama de fontes paralelas a outros antifonários do século XV.



Falsificador Espanhol. *Partida para a caça*, ca. 1900. Coleção Casa Museu Ema Klabin.

Falsificador Espanhol. *A chegada da noiva*, ca. 1900. Coleção Casa Museu Ema Klabin.



Referências

BUSSE BERGER, Anna Maria. *Medieval Music and the Art of Memory*. 1. ed. Oakland: University of California Press, 2005.

CARDINE, Dom Eugène. *Primero ano de canto gregoriano e Semiologia Gregoriana*. 1. ed. Tradução de Eleanor Florence Dewey. São Paulo: Palas Athena; Attas, 1989.

HILEY, David. *Western Plainchant*. 1. ed. Oxford: Oxford University Press Inc., 1993.

Histórias da Terra Vermelha *e outras estórias: notações de Daniel Caballero no* Cerrado Infinito

Daniela Canguçu
Daniel Caballero

Sumário

Resumo
Este ensaio ocorreu em aliança com o artista visual Daniel Caballero para situar a experiência do *Cerrado Infinito* e os efeitos do trabalho artístico dessa natureza no contexto contemporâneo. *Histórias da Terra Vermelha* faz parte de seus experimentos artísticos, com enunciações firmadas em diferentes domínios. Ou ainda: a arte relacional imantada pelo artista produz distintas interpretações, que foram conduzidas aqui pelo nosso repertório teórico-conceitual de múltiplos cruzamentos.

Palavras-chave

arte ruderal

arte relacional

arte política

land art

artivismo

Cerrado Infinito

Daniela Canguçu é psicanalista e pesquisadora na área de Estética e Psicanálise. É doutora pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), com a tese *Vestígios do surrealismo na interpretação lacaniana: colagem, disparate e loucura lúcida*, e mestre pela mesma universidade. Além da atividade clínica, tem experiência em programas educativos em museus e na formação em monitoria artística. Desenvolveu trabalhos na Divisão de Arte-Educação no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP – 2000-2010) e foi supervisora dos monitores na 27ª Bienal Internacional de Artes *Como viver junto* (2006), pela Fundação Bienal de São Paulo.

Daniel Caballero é um artista visual e pesquisador que reside e trabalha em São Paulo. Da relação pessoal com a cidade nasce seu campo de experimentação, em que atua como observador ativo e propositor. Artista de múltiplos domínios, trabalha com diversos suportes: desenho e pintura, instalação e vídeo, além de ações dentro e fora do espaço expositivo institucional, abrindo-se para novas formas de engajamento entre obra e espectador. É idealizador do projeto artístico *Cerrado Infinito,* que começa ocupando uma praça pública, promovendo ações descolonizantes desde 2015. Nessa ambientação, o artista provoca a participação do público, de outros artistas e pesquisadores, subvertendo o olhar urbano para o campestre.

Primeiras notas

Acho que deveríamos sonhar a terra, pois ela tem coração e respira.
Davi Kopenawa[1]

A pergunta sobre como se dá a aproximação (ou melhor, a fusão) entre arte e vida é essencial para aqueles que pensam que atividade artística e exercício crítico andam de mãos dadas no contexto contemporâneo. É por meio dessa nova sensibilidade (que nem é tão nova assim, considerando as manifestações diferenciadas das vanguardas artísticas e do movimento da Contracultura) que me interessei pelo *Cerrado Infinito*, projeto do artista visual Daniel Caballero.

O texto que aqui se esboça é uma resultância da participação nas ações mais recentes do *Cerrado Infinito*. Numa dessas passadas, pude conversar com Daniel para entender em que se escoram suas iniciativas e proposições. Durante uma entrevista muito aberta, suas inclinações como artista e os aspectos conceituais do trabalho foram se precipitando e ganharam relevo durante nossa conversa, dando a impressão de que as experiências do *Cerrado Infinito* adquiriam uma dimensão surreal. Necessitaria, contudo, de uma extensa explicação para vincular essa atribuição às ações do projeto, mas nesse momento nos manteremos conectados à descrição da experiência para, em seguida, deduzirmos que a arte, tal como entendo, não opera por uma funcionalidade.

Diferentemente disso, ela oferece um desfile equivalente ao que experimentamos nas manifestações que fraturam com a racionalidade capitalista, efetuando-se por meio de relações mais ignoradas, algumas "escandalosamente mal conhecidas"[2], como entrevemos nos rituais e nas manifestações afro-indígenas. Prova disso é o nome dado ao projeto, em que encontramos pareado ao substantivo *Cerrado* – que tem encerrada sua existência como bioma ativo – o adjetivo *Infinito*, aludindo, de imediato, à imaginação.

Daí as ações por ele empenhadas possibilitam um fenômeno complexo e híbrido que indica que, nos malabares entre finito e infinito, há subversões. Na experiência estética, elas se equivalem às projeções surrealistas que recusam e desnudam a aridez da arquitetura política neoliberal. No *Cerrado Infinito*, o artista formaliza uma outra maneira de viver e estar no mundo, colocando as vidas vegetal, mineral e animal num mesmo patamar. O seu excedente utópico está na premissa, assim ele diz: "o cerrado é a miragem!"[3].

Daí as ações por ele empenhadas possibilitam um fenômeno complexo e híbrido que indica que, nos malabares entre finito e infinito, há subversões. Na experiência estética, elas se equivalem às projeções surrealistas que recusam e desnudam a aridez da arquitetura política neoliberal.

1 Kopenawa *apud* Limulja, 2022, p. 35.

2 Girard, 2022.

3 Todas as imagens que acompanham o texto pertencem ao arquivo do artista (Imagens 1, 3 e 5: *Cerrado Infinito* da Praça de Nascente; Imagens 2 e 4: *Cerrado Infinito* da Casa das Caldeiras; Imagens 6 e 7: Oficina *Histórias da Terra Vermelha*, Casa Museu Ema Klabin; Imagem 8: *Tamanduateí*, desenho de Daniel Caballero).

4 Uma das chamadas do artista nas redes sociais.

Sem que haja negação à destruição desenfreada, Caballero chama o público para colocar-se nesse comum, ainda que seja pela presença efêmera dos encontros. Apelando para as citações conhecidas, algumas parodiadas, suas chamadas diretas e provocativas oscilam entre o divertido e o humor ácido. “Agro é campo! Cultura é cultivo! Você tem sede de quê? Você tem fome de quê?”. Esse é um dos acenos do artista quando endereça o convite ao público, pelas redes sociais, para participar dos eventos do *Cerrado Infinito*. Naquela ocasião, Caballero acentuava que as ações que se desenvolveriam naquele trecho poderiam ser definidas como “o cultivo das inutilidades”. Em seguida, ele explica:

> Desde a época do Crescente Fértil até as Agroflorestas, cultivar o campo é um antropismo, que muda a terra para torná-la útil. Por isso, não basta mudar o sistema produtivo, é preciso conter sua expansão, abrindo territórios inúteis. Hoje não é mais possível pensarmos numa ecologia passiva e não antrópica. Apenas parar de caçar, pescar, cortar e se retirar dos lugares não garante mais a conservação biológica. Se as baleias se baqueteiam de Krill e microplástico na Antártica, e as flores do Ártico escondem as carcaças dos últimos ursos polares, nós dos trópicos distantes fazemos o quê? Cultivamos cerrado, óbvio![4]

Essa convocação vem, na verdade, com um convite triplo do artista para o público. Primeiramente, temos a oficina *Histórias da Terra Vermelha*, na Casa Museu Ema Klabin, em que se narra sobre o projeto *Cerrado Infinito* e suas expansões. Nela, ele mostra as imagens das últimas paisagens campestres da cidade de São Paulo que cresceu justapondo-se a esses campos até eles desaparecerem por completo. Durante a narração, é apresentado o começo da Vila de São Paulo dos Campos de Piratininga que, como poucos sabem, era formada por extensos campos de cerrados.

Essa vivência, replicada em vários outros espaços culturais, em unidades do Sesc e no próprio *Cerrado Infinito*, fortalece um espaço para perguntas. Eis algumas delas: “Existiria a cidade de São Paulo sem o cerrado?”, “A relação do cerrado com a ecologia do Mediterrâneo favoreceu o estabelecimento da colonização portuguesa aqui nas terras brasileiras?”, “Qual seria o marco zero da ocupação do cerrado?”, “A independência do Brasil foi proclamada no cerrado paulistano do Ipiranga?”. Bem, os assuntos são desfiados pelo artista nesses encontros e, ainda que tratados informalmente, são capazes de promover uma divagação profunda, por estarem atravessados por entendimentos sutis. Sua essência particular, aguda em demonstrações e estranhas formulações, persegue a emergência da humanidade, se ela ainda quer manter-se viva.

A intervenção de Caballero na Casa Museu Ema Klabin, todavia, não se esgota aí, seguindo com os participantes para uma atividade prática de modelagem com argila, numa abordagem que dialoga com o mesmo princípio do *Cerrado Infinito*, encenado ali por algumas outras vibrações. Pois bem, uma roda é formada em volta de uma mesa espaçosa. Orientado pelo artista, cada participante pega uma bola de argila do tamanho que preencha as duas mãos. O próximo passo é cada um modelar a matéria formando um autorretrato, usando os princípios básicos da escultura. Esse busto, em seguida, vai sendo passado de mão em mão para ser modificado ou melhorado por cada um até voltar para o respectivo dono. A dinâmica propõe primeiramente que todos se imaginem naquela matéria e, depois, se olhem, até que no final cada pessoa recebe uma imagem coletiva de si mesma, feita por todos.

A arte ruderal de Daniel Caballero traz uma perspectiva francamente transdisciplinar, porque, para visualizar o alcance das intervenções artísticas que ele propõe no* Cerrado Infinito*, é preciso transitar por esses lugares, onde as esferas da arte e da vida estão indissociavelmente imbricadas.

Nesse interim, terras coloridas, vermelhas, amarelas e de diferentes locais da cidade podem ser misturadas com a argila e adicionadas a ela. Mistura de pontos de vista, de terras diferentes e até de sementes, cada busto podia ser largado pela cidade, com o propósito de liberar, aos poucos, sementes que germinariam as espécies do *Cerrado Infinito*. Muito particular era o modo como isso se efetivaria, a depender de onde a pequena escultura fosse deixada e como a matéria reagiria em cada local – a argila poderia craquelar com o calor ou derreter com a chuva, integrando-se ao solo úmido. De todo modo, as sementes estariam em contato na terra e, certamente, se espalhariam pelos terrenos, brotando as espécies do cerrado, de um modo selvagem e sem que ninguém dissesse como deveria ser.

Ainda nesse bloco de atividades da Casa Museu Ema Klabin, coube uma visita no *Cerrado Infinito* da Praça da Nascente, que ocorreu uma semana depois. Esse desfecho autentica o que foi tratado durante a oficina *Histórias da Terra Vermelha*, permitindo que o imaginário de todos e de cada um pudesse ser remodelado em conexão com as plantas nativas em extinção, renovando projeções mais férteis em nossas terras interiores.

Nessa mesma chamada para a oficina, Caballero faz menção ao evento promovido pelo *Jardinalidades* na Praça da Nascente, onde conversou com uma liderança indígena e com um outro artista visual e educador que também trazia para o seu trabalho a questão territorial. Esse encontro em que reunia artivistas, educadores, paisagistas, biólogos, estudantes, crianças curiosas, pesquisadores em geral e outros artistas visuais aconteceu naquela ambientação, onde a reflexão coletiva pôde compor com as espécies do *Cerrado Infinito.* As pessoas instalavam-se em aliança com as plantas, fortalecendo traços éticos importantes e profundamente ameaçados na e pela subjetividade contemporânea.

Naquele exato momento, a estadia do *Cerrado Infinito* na Casa das Caldeiras estava indo de vento em popa, com encontros semanais e aparições de públicos diversos. Fixando-se naquele terreno muito favorável para as espécies nativas, iluminadas pelo sol quase ininterrupto, víamos ensejar ali o propósito do artista. Testemunhamos a criação de um mosaico exuberante que, num dado momento, chegou a um ápice. Ou seja, essa combinatória entre tempo e espaço permitiu que os capins se desenvolvessem vertiginosamente, os arbustos se avolumassem e as floradas acontecessem como deveria ser.

É curioso como as flores do cerrado atraiam espécies animais inexistentes na paisagem urbana, como muitos tipos de borboletas que migravam para o jardim da Casa das Caldeiras. Então, bem ali se formou um pequeno ecossistema com grandes variedades de flores de tamanhos diversos para diversos tamanhos de insetos. Contemplando ações que traziam conversas sobre as terras e semeaduras de novas espécies vegetais para aquele novíssimo *Cerrado Infinito*, o artista conseguiu, em alguma medida, promover o que parece ser tão destoante e difícil em nossos dias, ou seja, naquela oportunidade ele sustentava que “pensar é experimentar”.

Assim, *Terra Vermelha vrs Terra Preta – Ampliando a percepção para outras ecologias*, uma das proposições realizadas no *Cerrado Infinito*, contemplava por inteiro as preocupações centrais do artista ao privilegiar os cruzamentos entre diferentes saberes e disciplinas numa aproximação bastante tênue com as transformações contemporâneas. A arte ruderal de Daniel Caballero traz uma perspectiva francamente transdisciplinar, porque, para visualizar o alcance das intervenções artísticas que ele propõe no *Cerrado Infinito*, é preciso transitar por esses lugares, onde as esferas da arte e da vida estão indissociavelmente imbricadas. E faz isso mostrando que podemos percorrer um tecido capilar, que é o próprio devaneio que põe nossa circulação mental em trabalho, como na inclinação surrealista. Podemos sonhar, dormindo ou acordados, com o cerrado em São Paulo, uma savana extensa e diversa e, simultaneamente, cultivar as espécies nativas em nossos territórios completamente desfigurados pelas plantas exóticas.

Todos os esforços e as emendas múltiplas encontradas aqui e ali são, na verdade, enfrentamentos incessantes da imposição epistemicida. Realizadas as travessias junto com o artista, que mostra em ato as recorrências e intersecções temáticas de seus procedimentos, temos pelo menos um desfecho. Qual seria? Bem, a nossa compreensão sobre o que é arte, ou, melhor dizendo, sobre o que é a arte contemporânea – essa expressão vasta e vaga, que carrega dois significantes de peso –, já não é, definitivamente, mais a mesma.

Segunda nota

Na trilha do *Cerrado Infinito* há muitos extratos, mas nos contentaremos em saber, por enquanto, ao menos um. No contexto em que essas espécies são apagadas do mapa, uma criança de 9 anos que começa a frequentar os encontros dá mostras de sua rápida imersão no *Cerrado Infinito*. Se deparar com as Línguas-de-tucano *(Eryngium horridum)* produziu um alargamento interessante, já que sua atenção pela planta de porte majestoso foi imediata e genuína; aliás, ali na convivência só cresceu essa relação entre elas, pois o que até então estava de fora passa a integrar seu repertório de imagens vegetais; a Língua-de-tucano lhe trazia, observando de perto, enormes desafios e, pelas características – da criança e da planta –, não teria como ser diferente.

Similar ao aspecto de uma bromélia, com folhas basais numerosas e as margens fortemente espinhosas ou denteadas, carregam frutos ovoides e escamas em forma de lança. A descrição minuciosa da planta pelo artista (aqui parafraseada) sugere seu potencial manifesto, sibilando, assim, a curiosidade dessa criança (e de outras) e dos que ali estavam. Enquanto participa do plantio, prova que sabe o nome das plantas (não de todas, já que ela chegou agora), mas tudo indica que em breve saberá de mais algumas. Ora, sua permanência no *Cerrado Infinito,* com o artista e com os outros participantes, eventualmente com os jardineiros, redundou numa exploração interessante para ela.

Noutro dia chega uma senhora para participar de uma das chamadas do artista e, quase no término daquele encontro, ela se apresenta, para os que estavam ali, como artista plástica. Conta brevemente que costuma desenhar as flores do cerrado e, por esse motivo, bateu uma curiosidade pelo *Cerrado Infinito*. Nesse momento, menciona sua aspiração atual endereçando ao artista uma pergunta, mais ou menos assim: “Daniel, me ensina a ser ativista?”. Não sabemos ainda o que traz essa questão – um pouco enigmática, talvez. Poderíamos supor, contudo, que ela desejasse ampliar sua relação com seus “modelos vivos”, criar mais intimidade com essas plantas do cerrado que, até então, estão representadas em seus trabalhos, sem saber muito mais sobre cada uma delas. Arrisco dizer que isso que foi buscar no *Cerrado Infinito* encontre alguma convergência com a ativação que o artista encoraja com as “bombas de sementes” para serem espalhadas por muitos lugares, numa ideia de proliferação das espécies nativas, além de outras provocações dessa natureza.

5 Benjamin, 2023 [1932-1933], p. 86.

6 Benjamin, 2023 [1932-1933], p. 86.

A vivência – nesses breves relatos que mostram o encontro da criança e o da artista plástica com o *Cerrado da Nascente* – pôde ser transformada em experiência, na tônica de Walter Benjamin, na medida em que o que se vive passa a ser narrado e adquire significância. Ele fala, sabemos, da geração que viveu a guerra, mas as relações que vivemos hoje têm essa marca; ora, a "pobreza de experiência", para esse pensador, transformou-se "numa espécie de nova barbárie"[5]. Sua constatação diz que o aumento do conhecimento e da cultura, decorrente das inúmeras descobertas técnicas e tecnológicas pós-Revolução Industrial, não foi capaz de produzir narrativas assimiladas como experiência: "aqui se mostra, da forma mais evidente, como a nossa pobreza de experiência é apenas uma parte da grande pobreza que ganhou um novo rosto – com a nitidez e o recorte exato do mendigo medieval"[6].

Bem, o *Cerrado Infinito,* como um formato de experimentação estética, produz um alargamento na experiência. Isso parece pouco? Isso é muito? Seja como for, testemunhamos a morte das espécies todos os dias, de modo que espécies animais também desaparecerão, assim como nascentes e rios secam, porque a "fauna" (incluindo os humanos) não deixa, as alterações climáticas impedem, o agronegócio domina. Mas também constatamos um outro tipo de morte; melhor dizendo, há morte quando não falamos das plantas porque mal sabemos seus nomes. A morte simbólica, na acústica psicanalítica, acontece quando há esse apagamento.

Nesse caso, não há nenhuma dúvida de que as plantas, ao serem devoradas pela urbanização, são devastadas da linguagem até saírem completamente da memória coletiva. Com a arte ruderal, todavia, instala-se a vegetação nativa, estalando profusas reflexões. Tem acontecido mais ou menos assim... e as plantas do cerrado paulistano passam a integrar nosso repertório imagético, vocabular e linguístico, seja pela presença em nossos cotidianos ou mesmo quando vêm encenar sua eloquência em nossa imaginação.

Últimas notas

Uma última nota é, na verdade, a penúltima, porque essa trilha de muitas notações não se fecha por aqui. Nesse decurso, tratei pela escrita, a minha, a escrita do artista. Daniel Caballero escreve. Esboços e rabiscos que antecedem seus trabalhos e explicitam seus projetos, além de anotações sobre sua pesquisa, na qual podemos divisar o que o move e como se ordena seu campo de referências. Tratando-se de arte, a escrita pode se dar de muitas maneiras, e nem sempre temos acesso aos termos do artista. É, portanto, pela escrita de Daniel Caballero que testemunhamos a força conceitual de seu trabalho.

De forma declaradamente autobiográfica, embora não seja esse o propósito do artista, somos convocados a tecer um novo modo de apreciação para avistar a dimensão de seus projetos artísticos e a exigência pessoal (e, portanto, psíquica) neles impostas. Sob a égide da sutura entre vida e arte, firmada a partir das vanguardas, inscrevem-se trabalhos dessa natureza. Mas qual trabalho artístico não seria? Frisemos ainda que a produção teórica e conceitual sobre o trabalho/percurso do artista fica, na maior parte das vezes, encerrada na figura dos curadores ou dos críticos de arte, e, ainda que estes tragam comentários assertivos, algo lhes escapa. O que o artista pensa sobre seu trabalho tem uma qualidade muito particular, muito específica que só ele pode transmitir. Há um saber dos artistas. Trata-se, pois, do saber inconsciente.

Bem, termino este ensaio com uma nota psicanalítica. Subitamente, ela amolda-se sem eclipsar o que já foi pensado. Quem me inspira, nesse instante, é o conjunto de textos *Nota Azul*, de Alain Didier-Weill, sobescrito aos artistas e aos psicanalistas. Não posso desenvolver tudo isso aqui, mas arrumei uma maneira de mostrar um ponto de vista, então será preciso um pequeno sobrevoo: a nota a que ele se refere é, pois, sonora, musical. Explico: trata-se de uma linguagem que se funda na relação presença-ausência, inserindo outra temporalidade, um tempo diferente da palavra. Porque antes de recebermos a palavra do Outro, antes mesmo de entendermos o sentido dos fonemas, percebemos o mais simples elemento musical, a nota. Insisto com Didier-Weill: “tudo se passa como se nós mesmos produzíssemos as notas que nos atravessam”[7].

7 Didier-Weill, 1997, p. 95.

8 Aqui, a palavra *Real*, grafada em letra maiúscula, refere-se ao registro do psiquismo para distinguir do *real*, em letra minúscula, referindo-se à realidade.

9 Guerra, 2009, p. 138.

Variações de uma mesma nota: o inconsciente é o Real[8]. O Real é o que não vai bem. O Real é o elemento musical não representável. O Real é o impossível. Inteiramente outro, como se vê, é o tom empregado na modelagem topológica, que traz as amarrações entre os registros do psiquismo: Real, Simbólico e Imaginário. Invenção lacaniana, muito fértil, aliás: uma reviravolta que expõe, justamente, a estética do Real, uma estética voltada para a ética. Quer dizer, o que se produz aí é "uma estética da clínica psicanalítica a partir do Real como vetor de orientação"[9].

De que maneira? Pelo *savoir-faire*. Do lado do analista, vemos ele se valer de sua experiência com o inconsciente para sustentar o ato analítico, o saber-fazer com o Real, domínio este que implica na arte de tratar o impossível. E, do lado do artista, por certo, há sempre um saber fazer com o Real, mas, entendam, não se trata de uma questão de dom, talento ou qualquer coisa do gênero. É outra coisa. Trata-se, pois, de uma condição para que o artístico do trabalho aconteça. Não deixa de ser, esse *savoir-faire,* uma implicação, uma responsabilização pelo que se faz, ou, melhor dizendo, um artifício que coloca analista e artista numa função análoga.

***

A destruição está declarada: Pantanal em chamas, rio Negro secando, Cerrado desaparecendo do mapa. Nada está escondido: as tragédias são recorrentes, sabemos de onde vêm e antevemos aonde vão dar. Diante disso, Daniel Caballero segue germinando a ideia de um cerrado infinito, para si e para muitos, numa recriação capaz de modular a paisagem extinta. Ou seja, ao operar as realidades desse bioma, evoca miragens. Essa é sua nota rítmica. Na sequência dessa escolha decisiva, entrega-se inteiramente às exigências do trabalho artístico, exaure seu corpo e extrapola limites para inventar uma ambientação que reanima as espécies nativas do cerrado paulista. Há aí, portanto, um saber-fazer com o Real radical. Nas nuances do tempo, eis a faísca que me conduz a pensar o trabalho desse artista como rebelião e poesia!

Referências

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2023 [1932-1933]. p. 83-90.

CABALLERO, Daniel. *Guia de Campo dos Campos de Piratininga ou O que sobrou do cerrado paulistano ou Como fazer seu próprio Cerrado Infinito*. São Paulo: La luz del fuego, 2016.

DIDIER-WEILL, Alain. *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Tradução de Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

GIRARD, Guy. *Sombra e pergunta: projeções surrealistas*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: 100/cabeças, 2022.

GUERRA, Andréa Máris Campos. Sutilezas do tratamento do Real no final do ensino lacaniano: a letra, o *savoir-y-faire* e *l´âme à tiers*. *In*: LIMA, Maria Mello de; JORGE, Marco Antonio Coutinho (ed.). *Saber fazer com o Real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Zahar; Cia de Freud, 2009. p. 131-143.

LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomani*. São Paulo: Editora UBU, 2022.

O recado dos livros: brevíssimo ensaio sobre o pequeno formato

Marisa Midori Deaecto

Sumário

Resumo

Neste breve ensaio sobre os livros em pequeno formato, as trajetórias de dois exemplares pertencentes à Coleção Ema Klabin, *Le Terze Rime di Dante* (Veneza, 1502) e *Horae Beatae Mariae Virginis, cum Calendario* (Flandres, ca. 1450-1500), foram recortadas segundo a natureza das edições e suas possíveis formas de apropriação. São escolhas subjetivas motivadas, sem dúvida, pelo peso histórico e/ou artístico desses notáveis volumes.

Palavras-chave

bibliofilia

pequenos formatos

práticas de leituras

Marisa Midori Deaecto é professora livre-docente em História do Livro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e doutora *Honoris Causa* pela Universidade Eszterházy Károly, Eger (Hungria). Autora de *Império dos Livros. Instituições e Práticas de Leituras na São Paulo Oitocentista* (Edusp/FAPESP, 2011; 2019), *História de um livro: A Democracia na França, de François Guizot* (Ateliê Editorial, 2021), entre outros escritos sobre a temática dos livros e das bibliotecas.

A memória dos livros: introdução

E quella a me: "Nessum maggior dolore
che recordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciù sa 'l tuo dottore".
Dante Alighieri (1265-1321)[1]

A primeira visita a uma coleção de obras raras marca sempre um grande evento. Dificilmente as coisas acontecem por mero acaso. Não. Há o convite. O agendamento. A expectativa. E o alumbramento. Pelo menos desde 2009 as minhas visitas seguem mais ou menos esse roteiro.

A primeira vez aconteceu no Rio de Janeiro. Estávamos em um congresso de historiadores do livro: Jean-Yves Mollier, Roger Chartier, Michel Melot, François Botrel e Frédéric Barbier. Esses professores eram as estrelas do momento, velhos conhecidos nossos. Eu, professora recém-contratada na Universidade de São Paulo (USP). Frédéric Barbier era um nome de peso estampado nos livros e em uma série de artigos sobre a circulação internacional da edição francesa, publicados na prestigiosa *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, que eu lera durante a pesquisa para a minha tese. Mas aquele era o nosso primeiro encontro. Os organizadores do congresso previram uma visita guiada à Biblioteca Nacional para os convidados estrangeiros, logo, eu não esperava participar do grupo. Foi Frédéric quem me convidou. E esse foi o primeiro de uma série de muitos convites.

Passados dois anos eu o reencontrei em Bucareste, na Romênia. Naquela ocasião, a Biblioteca Metropolitana foi minha primeira visita internacional, mas devo confessar que a minha excitação diante de tantas raridades e em meio a tantos especialistas bloqueou minha memória para os detalhes daquele momento. O tempo passava e ano após ano novas portas se abriam. Aprendi com meu mestre que a Europa Central é um repositório de edições preciosíssimas, que remontam ao tempo dos manuscritos, mas também à cultura impressa. A Transilvânia guarda alguns tesouros do período da Reforma – quando emigrados da Saxônia, convertidos ao novo credo, ergueram nessa região seus templos, seus seminários e suas primeiras tipografias. Há, claro, uma presença forte de bibliotecas da nobreza, as quais reconstituem, para além das predileções locais, o repertório de leituras e de edições produzidas durante o Império.

É evidente que esse roteiro incluía os grandes centros: Budapeste, Viena, Munique, Roma, Florença... Paris. E, assim, durante dez anos fui aprendendo a controlar a ansiedade, a sentir o estalido do pergaminho, a prestigiar miniaturas sofisticadas, a tocar o couro macio das encadernações e... se assim pudesse, seguiria o conselho de Richard de Bury (1287-1345), para quem: "Antes é preciso com Ezequiel comer o livro, para que por dentro se adoce o ventre da memória e por fora se espalhe o cheiro suave das especiarias ingeridas, à maneira da pantera saciada, a cujo bafo desejam chegar os animais selvagens e todo o gado"[2].

1 "E ela a mim: 'Não há tão grande dor / qual da lembrança de um tempo feliz, / quando em miséria, e o sabe teu mentor". Todas as citações foram extraídas de Alighieri (1998, pp. 53-54).

2 De Bury, 2007, pp. 43-44.

A primeira visita à Casa Museu Ema Klabin, com a finalidade exclusiva de conhecer os livros que viriam a compor a bela exposição *A palavra impressa (1492-1671)*, sob a curadoria de Paulo de Freitas Costa, seguiu aquele mesmo roteiro. Mas, dessa vez, sem meu mestre. Não porque a coleção de raridades com a qual eu afortunadamente aguardava me familiarizar estivesse em São Paulo – portanto, distante da velha Europa de Frédéric Barbier –, mas porque ele havia desaparecido há um mês. A primeira vez na casa museu foi marcada por uma saudade infinita e por uma euforia estranha, que teimava em disfarçar a tristeza e a solidão.

Naquele instante, o recado dos livros me pareceu bem claro: era o tempo de formular minhas próprias hipóteses. Sentir os livros com minha própria pele e meu olfato. Decifrar nos seus mínimos gestos o sentido daquele primeiro encontro. Era o alumbramento que eu buscava. Um percurso pessoal que agora procuro registrar nestas linhas.

Neste breve ensaio sobre os livros em pequeno formato, as trajetórias de dois títulos foram recortadas segundo a natureza das edições e suas possíveis formas de apropriação. São escolhas subjetivas motivadas, sem dúvida, pelo peso histórico e/ou artístico dos volumes preservados no acervo. A chave interpretativa que percorre essas incursões deveras impressionistas não poderia ser outra, senão o amor despertado pelos livros. Perdoe o leitor pelo excesso de derramamento da alma. Afinal, a visita ao acervo da Casa Museu Ema Klabin significou a tomada de consciência de que aquela seria a primeira de tantas outras visitas em que me surpreenderia desacompanhada em *nel mezzo del camin*.

A primeira edição da *Comédia* de Dante foi impressa em Foligno, por Johannes Neumeister ([*S. d.*]-ca. 1507), em 1472. As origens do impressor são incertas, mas é possível que tenha aprendido a nova arte no ateliê de Gutenberg, na Mogúncia e, a exemplo de seus contemporâneos, partido em direção à península itálica em busca de uma nova clientela[3]. O trabalho foi realizado sob a encomenda de Evangelista Angelini de Trevi, como se lê no colofão. Um cliente exigente, que não poupou esforços para ver sair do prelo um volume portentoso, impresso em papel com bela tipografia, 252 folhas, *in*-4º (20 x 28,3 cm), digno dos grandes códices de outra era. Apesar do financiamento seguro, não deixa de causar espécie os caracteres imodestos de um livro impresso por um profissional que, aparentemente, estava "de passagem" por essa cidade situada nas bordas dos grandes centros humanistas.

A tradição codicológica reconheceu na *Comédia* o epíteto "divina"[4], o que certamente determinou a munificência de alguns de seus manuscritos, a tomar pelo exemplar encomendado por Lorenzo de Medici (1449-1492) a Sandro Botticelli (1445-1510)[5], por volta de 1480 – portanto, após a invenção dos tipos móveis. Não demoraram, todavia, a surgir as primeiras edições em formatos portáteis. Temos aqui um caso curioso: a passagem do manuscrito para o impresso promoveu uma forma de aculturação, para a qual o antigo padrão de escrita e difusão de um texto canônico se rendeu às múltiplas possibilidades vislumbradas com o aparecimento da *ars impressoria*, dentre as quais a publicação de obras clássicas em formato *in*-8º.

3 Frédéric, 2023, p. 80.

4 Boccaccio, 2021.

5 Segundo Henrique Piccinato Xavier, o artista toscano não poupou esforços para a realização dessa obra-prima: "Cento e duas folhas de pele de ovelha, com 32,5 centímetros de altura por 47,5 de largura, compõem um curioso códice; cada folha, no lado mais duro e seco (o lado da pele oposto ao contato com a carne do animal) recebeu um dos cem Cantos da *Divina Comédia* de Dante Alighieri; ou seja, uma média de 99 versos por página, que foram dispostos em quatro colunas e redigidos à mão em delicada caligrafia humanista. O outro lado de cada folha teve a sua superfície macia cuidadosamente preparada, como a pelica de um pergaminho, para receber o sutil traçado de duas pontas de metal. [...] Com a técnica da ponta de prata (uma das mais dificultosas do desenho renascentista por pressupor controle e precisão totais de quem a executa) foram realizados 102 desenhos. Assim, uma vez encadernado, o códice de 204 páginas, quando aberto sempre resultava, lado a lado, em uma página com um canto completo e outra página com a imagem que lhe corresponde" (Alighieri, 2011, p. 517).

6 Alighieri, 1998, p. 52.

7 Alighieri, 1998, p. 52.

Não menos curioso é o fato de esse novo formato corresponder a uma prática de leitura mais intimista que o poeta florentino já havia reconhecido e anotado em uma das passagens mais líricas de sua obra:

Noi leggiavamo un giorno per diletto	Líamos um dia nós dois, para recreio,
Di Lancialotto come amor lo strinse;	de Lancelote e do amor que o prendeu;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.	éramos sós, e sem qualquer receio.
Per piú fiate li occhi ci sospinse	Vezes essa leitura nos ergueu
Quella lettura, e scolorocci il viso;	olhar a olhar, no rosto desmaiado,
ma solo un punto fu quel che ci vinse.	mas um só ponto foi que nos venceu.
Quando leggemmo il disiato riso	Ao lermos o sorriso desejado
Esser basciato da cotanto amante,	ser beijado por tão perfeito amante
questi, che mai da me non fia diviso,	este, que nunca seja-me apartado,
la bocca me basciò tutto tremante[6]	tremendo, a boca me beijou no instante.

Passemos à história. Paolo Malatesta e Francesca da Rimini compartilham, entre suspiros e olhares fugidios, a leitura do livro de Lancelote. Mas houve um momento em que a leitura se perdeu: "Ao lermos o sorriso desejado / ser beijado por tão perfeito amante, / este, que nunca seja-me apartado, / tremendo, a boca me beijou no instante"[7]. Nos versos do Canto V do *Inferno*, uma cena não muito incomum, na qual o prazer da leitura se converte em desejo vivido (e vívido), é narrada com uma dor lancinante. Paolo e Francesca, os cunhados adúlteros condenados a flutuar pela eternidade no círculo dos luxuriosos, sem jamais poderem se tocar, deixam-se seduzir pelo beijo que o cavalheiro, amigo dileto do rei Arthur, rouba à rainha Ginevre. O beijo proibido do livro se materializa na experiência dos amantes-leitores. E, naquele instante, o volume foi esquecido.

O exemplar testemunha a sagacidade com que o impressor-editor recriou os livros de leitura intimista, solitária ou compartilhada, religiosa ou leiga, de estudos ou diletante, por meio dos quais passaram a ser difundidos textos gregos, latinos e contemporâneos nas línguas vernaculares.

Mas, entre a leitura compartilhada e o beijo, existe um livro. Como bem observou certa feita um gentilíssimo amigo, difícil imaginar que o casal se deixasse tocar durante a leitura de um incômodo livro em rolo, ou mesmo de um códice monumental e pesado, pouco convidativo à intimidade compartilhada.

De fato, o aparecimento dos códices em pequeno formato na Baixa Idade Média, ou seja, nos tempos de Dante, testemunha práticas de leitura muito peculiares, embora a forma do livro não seja necessariamente nova. Notemos que "em um de seus célebres *Epigramas*, Marcial (38-104) aconselha os leitores desejosos de carregar por todos os lados seus livros a comprar estes novos exemplares compactos, escritos sobre uma pele, os quais se podem segurar com uma só mão"[8], ou guardar em suas algibeiras[9].

Existem igualmente traços de uma apropriação cristã desses mesmos códices. Vivendo, como viviam, com suas liberdades tolhidas, as comunidades que seguiam as palavras e os exemplos de Cristo não demoraram a adotar os pergaminhos dobrados para a propagação de sua fé. Leigos ou religiosos, reconheciam nesses livrinhos as vantagens da portabilidade.

Os cataclismos que tomaram a Europa após a queda do Império Romano legaram os pequenos formatos ao esquecimento, de modo que as imagens de livros e bibliotecas fixadas na iconografia do período remetem aos grossos e pesados volumes em grande formato, na maior parte, de textos sagrados ou jurídicos. Códices que se tornarão de uso corrente nas bibliotecas universitárias, os quais eram comumente acorrentados nas mesas de leitura. Os pequenos formatos serão reabilitados, portanto, em uma realidade diametralmente oposta, marcada pelo diletantismo e o amor cortês[10]. Assim, as novelas de cavalaria, nos tempos primevos, tanto quanto o *dolce stil nuovo*, do qual Dante e Petrarca (1304-1374) constituem exemplos insignes, compõem um repertório propício para o exercício de novas formas de leitura, ligadas à descoberta de novas sensibilidades. Os pequenos formatos se ajustam melhor ao corpo.

A Coleção Ema Klabin guarda uma bela edição publicada por Aldo Manuzio (1449-1515) de *Le Terze Rime di Dante*, na cidade de Veneza, em 1502. Um pequeno e delicado volume *in*-8º (9 x 16 cm) impresso com belas fontes cursivas (marca do editor). O exemplar testemunha a sagacidade com que o impressor-editor recriou os livros de leitura intimista, solitária ou compartilhada, religiosa ou leiga, de estudos ou diletante, por meio dos quais passaram a ser difundidos textos gregos, latinos e contemporâneos nas línguas vernaculares. Tanto quanto Aldo Manuzio, os primeiros impressores não farão senão reforçar esse vínculo entre o continente e o conteúdo, ao recompor com tipos móveis um *corpus* literário fixado na imaginação dos leitores há pelo menos dois séculos.

8 Melot, 2012, p. 27.

9 Nesse sentido, é notável a solução que o designer Gustavo Piqueira encontra para a edição dos *Epigramas* de Marcial, sob a forma de pequenos cadernos reunidos e amarrados dentro de duas placas de papel panamá ou paraná (Cf. Marcial, 2017).

10 "Em nenhuma outra época o ideal de civilização mundana se amalgamou de tal maneira ao ideal do amor feminino como ocorreu dos séculos XII até o XV. Todas as virtudes cristãs e sociais, a estrutura inteira das formas de vida, foram encaixadas na moldura do 'verdadeiro amor' pelo sistema do amor cortês. A perspectiva erótica da vida, seja na forma antiga, puramente cortês, seja na encarnação do *Roman de la Rose*, pode ser equiparada com a escolástica, sua contemporânea. Ambas representam a maior tentativa do espírito medieval de entender tudo o que faz parte da vida sob um único ponto de vista" (Huizinga, 2010, p. 179).

Livro e devoção

Se as práticas diletantes da escrita e da leitura persistiram nos ambientes laicos, elas não foram menos importantes no contexto religioso. Em um belíssimo estudo sobre o aparecimento da leitura silenciosa nos séculos finais da Idade Média, Paul Saenger lança luz sobre um certo Guibert de Nogent, que no século XII poderá expressar "sentimentos íntimos até então nunca confiados ao pergaminho pela ausência de privacidade, quando a redação dependia do ditado para um secretário"[11]. Ora, essa forma de apropriação sensualista da escrita e do livro, motivada pela prática da leitura com os olhos, fez os monges cistercienses considerarem o "coração como a sede da mente e [verem] a leitura como o principal instrumento para tocar os 'sentimentos do coração'"[12].

A tradição pictórica do período será pródiga na representação de leitores surpreendidos, em sua intimidade, com belos códices iluminados. Para além do ambiente monástico, na medida em que floresciam as cidades e a vida cortesã, esses livros se adaptam aos formatos portáteis e a gêneros vários, que permitem ao leitor o exercício da fé e das práticas meditativas por meio de missais, breviários, ou, ainda, dos célebres livros de horas.

Difícil não se emocionar diante do pequeno *Horae Beatae Mariae Virginis, cum Calendario* (Flandres, ca. 1450-1500). Esse manuscrito ricamente ilustrado em fino velino se apresenta como a expressão mais bem-acabada de artífices refinados e conscientes das predileções de um público bem-aquinhoado e não menos exigente. Por suas diminutas dimensões (8 x 12 cm), tratar-se-ia de um volume destinado à leitura íntima, ou mesmo a um objeto que se carrega junto ao corpo, como quem faz do livro um amuleto.

A Flandres se torna, no Baixo Medievo, um território fértil para a produção de obras ricamente ilustradas[13]. E é nesse território que se observam ao menos duas tendências artísticas, senão duas escolas: a dos mestres do *rinceaux d'or* (folhagens de ouro), que remonta à tradição dos primeiros artistas; e um estilo renovador, sob influência de Rogier Van der Weiden (1400-1464), artista ligado ao senhorio de Bruxelas, e de Jan Van Eyck (1390-1441), que atuou em Bruges, o primeiro grande centro produtor de manuscritos ilustrados. Uma presença tão marcante que se convencionou classificar as miniaturas flamengas em dois seguimentos: um anterior e outro pós-Van Eyck, em que se inscreve o tesouro preservado na Coleção Ema Klabin.

Cumpre, finalmente, lembrar que Flandres foi o berço da *devotio moderna* e de seu *chef d'œuvre*, *L'Imitatio Christi*, livro resultante da reunião de quatro pequenos tratados atribuídos a Thomas de Kempis, que começou a circular nas primeiras décadas do século XV. Escrita a partir de sentenças breves para facilitar a meditação e a memorização, a obra se apoia no exemplo da vida de Cristo, logo, na certeza de que as experiências terrenas constituem uma forma de exílio.

> Seu tom é meditativo e didático, de nenhum modo doutrinário [...] construído a partir de uma articulação sutil de exemplos, instruções, preces e sentenças não raro lapidares; a obra se destina à assimilação contínua, ao mesmo tempo que permite acessos pontuais e percursos de leitura aleatórios.[14]

Em poucas palavras, um livro destinado à leitura solitária e sensualista.

11 Saenger, 1998, pp. 151-152.

12 Saenger, 1998, p. 150.

13 Os Países Baixos Meridionais constituem um verdadeiro mosaico de territórios anexados, no curso de três gerações, pelos duques de Borgonha da casa dos Valois, processo que se iniciou durante o reinado de Filipe II, o Audaz (1363-1404), que foi sucedido por João Sem Medo (1404-1419), Filipe III, o Bom (1419-1467), e pelo neto Carlos, o Temerário (1467-1477), herdeiro de um "Estado bourguignon" já consolidado.

14 Sordet, 2012, p. 20.

You kiss by the book (Você beija de acordo com o livro) dirá uma jovem enebriada com a descoberta do primeiro amor, na passagem célebre de *Romeo e Julieta* (Ato 1, cena 5), de William Shakespeare (1564-1616). Mas o que o bardo queria dizer com isso?

As versões para o português apagaram a marca do livro na fala da amante, fazendo registrar a ideia de um beijo levado a efeito com destreza e exatidão. Um beijo segundo as normas. Teria Julieta, no auge da puberdade, referido-se a um manual de condutas, como querem alguns intérpretes? Não parece de todo improvável que a jovem enamorada tenha provado, naquele instante, sensações conhecidas apenas nos livros – pensemos em Paolo e Francesca.

Assim o prazer da leitura se confunde com o prazer da posse do livro... e mesmo que as formas de amor não devam necessariamente guardar uma relação estreita com o formato de um exemplar, não é menos correto imaginar que as leituras para deleite estão geralmente reservadas para os volumes portáteis.

A sugestão partiu de um bibliotecário, ao atentar sobre a necessidade de se dirigir

> [...] atenção crítica a outras formas de evidência visual nos próprios livros como determinantes de significado, especialmente o papel de convenções artísticas na escolha de tamanho e estilo dos tipos consoantes com o tema, sua disposição na página para claridade ou ênfase, as funções do espaço em branco e da decoração, a relação do formato e da qualidade do papel com gênero e público leitor, e assim por diante.[15]

Noutros termos, não há uma fronteira muito nítida entre o continente e o conteúdo. A materialidade deve ser compreendida como uma forma de textualidade do livro. De modo análogo – e à guisa de conclusão –, é possível pensar que essa indefinição de fronteiras entre forma e conteúdo se estende, igualmente, para as modalidades de amor e seus possíveis efeitos (sintomas?), o que independe do objeto amado.

Assim o prazer da leitura se confunde com o prazer da posse do livro... e mesmo que as formas de amor não devam necessariamente guardar uma relação estreita com o formato de um exemplar, não é menos correto imaginar que as leituras para deleite estão geralmente reservadas para os volumes portáteis.

15 McKenzie, 2018, p. 15.

Richard de Bury (1287-1345), esse primeiro bibliófilo assumido no outono de sua existência, confessa ter sido tomado por um “amor violento desde a meninice”. A afirmação causa espécie quando tirada da pena de um religioso eminente, cuja vida foi marcada pela fé e pela erudição. O autor admite esse amor por meio da expressão *librorum amor heneos*, o que soou estranho para o tradutor de seu precioso tratado sobre o amor aos livros, publicado sob o título autoexplicativo *Philobiblon*. É o que narra Marcelo Cid:

> [...] o termo latino diz *heneos*, palavra impenetrável até que eu encontrasse, na Internet, o interessante artigo “Medieval Medicine and Arcite’s Love Sickeness”, de M. Ciavolella. Diz o autor que essa palavra (que ocorre em Chaucer) tem confundido tradutores há muito tempo, e que não pode ser entendida sem consulta aos tratados médicos da época, pois “*heneos* é o nome científico à doença do amor”, cujos sintomas de que sofrem os apaixonados seriam, entre outros: a incapacidade de se alimentar, fraqueza, insônia, palidez e voz fraca. (Alguns leitores lembrarão que a certa altura o personagem Adso se descreve com esses sintomas, fazendo referência a livros que provavelmente de Bury conhecia, no romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco).[16]

Ao que tudo indica, o bispo de Durham, quando enaltece o amor que descobriu nos livros durante a puberdade, não faz distinção entre os sintomas provocados pela descoberta de *eros*, o amor tão confusamente experimentado pelo noviço Adso de Melk, na ficção, e *philia*, o amor sobre o qual ele discorre em seu escrito. Como ensina o autor de *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, a leitura é labiríntica, tanto quanto a biblioteca (borgeana) que ele fez erguer em seu belo romance ambientado no século XIV. E não menos labiríntica que o próprio mistério do amor. Mas, nesse caso, Umberto Eco (1932-2016) apenas diria que a interpretação cabe ao leitor.

No fim das contas, “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada”[17]. E este breve ensaio nada mais fez do que confirmar a lição do mestre.

16 De Bury, 2007, p. 98.

17 Eco, 1985, p. 20.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Edição bilíngue, tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Edição bilíngue, tradução e notas de João Trentino Ziller. Apresentação de João Adolfo Hansen. Notas à Comédia de Botticelli por Henrique P. Xavier. Cotia: Ateliê Editoria, 2011. (Coleção Clássicos Comentados).

BARBIER, Frédéric. *As paisagens da escrita e do livro.* Tradução de Eliza Nazarian. Cotia: Ateliê Editorial, 2023. (Coleção Bibliofilia).

BOCCACCIO, Giovanni. *Vida de Dante.* São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CASA MUSEU EMA KLABIN. *A palavra impressa, 1492-1671: livros raros da Biblioteca Ema Klabin.* Curadoria e pesquisa de Paulo de Freitas Costa. Prefácio de Celso Lafer. São Paulo: Casa Museu Ema Klabin, 2023. (Exposição).

DE BURY, Richard. *Philobiblon, ou o amigo do livro.* Tradução e notas de Marcelo Cid. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ENRIC, Satué. *Aldo Manuzio. Editor, Tipógrafo, Livreiro.* Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MARCIAL, Marco Valério. *Epigramas*. Tradução, notas e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e Sociologia dos Textos.* São Paulo: Edusp, 2018.

MELOT, Michel. *Livro.* Fotografia de Nicolas Taffin. Prefácio à edição brasileira por Marisa Midori Deaecto. Prefácio à edição francesa por Régis Debray. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

SAENGER, Paul. A leitura nos séculos finais da Idade Média. *In*: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (ed.). *História da Leitura no Mundo Ocidental*. São Paulo: Ática, 1998.

SORDET, Yann. *Um succès de librairie européen. L'Imitatio Christi (1470-1850)*. Paris: Éditions de Cendres; Bibliothèque Mazarine, 2012.

VANWIJNSBERGHE, Dominique. La miniature 'flamande'. Vers la cartographie fine d'une production transrégionale. *In*: BOUSMANNE, Bernard; DELCOURT, Thierry (ed.). *Miniatures Flamandes (1404-1482)*. Paris: Bibliothèque nationale de France; Bruxelles: Bibliothèque royale de Belgique, 2011.

Créditos

Cadernos da Casa Museu Ema Klabin: O dito e o não dito, v. 6

Agradecimentos

Ateliê Editorial
Associação Cultural de Amigos do Museu
Lasar Segall
Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin
Casa Museu Eva Klabin
Esmeralda Ribeiro
Museu Lasar Segall
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Pinacoteca Municipal de Bauru

Capa
Lasar Segall. *Retrato de Lucy*, 1943. Óleo sobre tela, 36,0 x 29,0 cm. Coleção Casa Museu Ema Klabin (M-0793). Fotografia de Patricia de Filippi.

Editorial
Paulo de Freitas Costa
Jules Renard. *Poil de Carotte*. Paris. Ernest Flammarion, 1926. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-1265). Fotografia de Flávio Demarchi.

Dossiê O dito e o não dito

***Imagens da Mulher no Ocidente Moderno*: um percurso**
Isabelle Anchieta

Albrecht Dürer. *Die Hex*, 1500. Gravura a buril. Institut für Kunstgeschichte, Viena, Áustria. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Dürer,_Witch_Riding_on_a_Goat,_c._1500-1501,_NGA_6674.jpg. pp. 5, 6 e 8.

Artemisia Gentileschi. *Maria Maddalena*. Museo Soumaya, Cidade do México, México. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:3415_Mar%C3%ADa_Magdalena_como_melancol%C3%ADa.jpg. p. 9

Carmem Miranda. Fotograma, 1940. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carmen_Miranda_in_Down_Argentine_Way,_1940.jpg. p. 12.

Giotto di Bondone. *Maestà di Ognissanti*, 1300-1350. Galeria degli Uffizi, Florença, Itália. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Majestade_de_Todos_os_Santos_(Giotto). p. 14.

Jean Fouquet. *La Madone entourée de séraphins et chérubins*, 1452. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antuérpia, Bélgica. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Fouquet_005.jpg. p. 15.

José de Alencar, Gonçalves Dias, Ferdinand Denis, Mário de Andrade: O Dito da literatura
Ana Beatriz Demarchi Barel

Carlos Gomes. *O Guarani*, [*S. l.: s. n.*]. partit. in 4 v., 34 x 25 cm. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas617633/mas617633.pdf. pp. 17, 18, 19 e 25.

O retrato de Lucy Citti e a defesa de uma personalidade moderna
Bruno de Jesus Hartman

Lasar Segall. *Retrato de Lucy*, 1943. Óleo sobre tela, 36,0 x 29,0 cm. Coleção Casa Museu Ema Klabin (M-0793). Fotografia de Patricia de Filippi. p. 29.

Lasar Segall. *Lucy na Rede*, 1940. Óleo sobre tela. Acervo Casa Museu Eva Klabin. Fotografia de Mário Grisolli. p. 30.

Lucy Citti Ferreira. *Autorretrato com sanfona*, 1935/1947. Grafite e caneta sobre papel. Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru. Fotografia de Bruno Hartman. pp. 27, 28 e 33.

Lucy Citti Ferreira. *Figura feminina sentada*, 1935/1947. Grafite sobre papel. Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru. Fotografia de Paulo Folcato. p. 35.

Lucy Citti Ferreira. *Natureza-morta*, 1940. Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia de Isabella Matheus. p. 36.

Lucy Citti Ferreira. *Figura*, 1950. Aquarela sobre papel. Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru. Fotografia de Paulo Folcato. p. 37.

Lucy Citti Ferreira. *Paisagem ao vento*, 1978/1986. Aquarela e lápis sobre papel. Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru. Fotografia de Paulo Folcato. p. 38.

Lucy Citti Ferreira. *Paisagem*, 1960/1977. Aquarela e lápis sobre papel. Acervo da Pinacoteca Municipal de Bauru. Fotografia de Paulo Folcato. p. 40.

Migração do Leste Europeu e a arte moderna em São Paulo: as contribuições das mulheres
Marina Mazze Cerchiaro

Ema Gordon Klabin, sua tia Luba Klabin e Jenny Klabin Segall entre cerejeiras em flor em Washington, D.C. (EUA, 1948). Arquivo Casa Museu Ema Klabin (F-0004). Fotografia de autor desconhecido. pp. 42 e 43.

Ema Gordon Klabin, anos 1980. Arquivo Casa Museu Ema Klabin (F-1506). Fotografia de autor desconhecido. p. 47.

As alegorias da América ou como ter um tatu para chamar de seu
Flavia Galli Tatsch

Figura 1. Abraham Ortelius. *Theatrum Orbis Terrarum*. Antuérpia: *apud* Aegid, Coppenium Diesth, 1570. Library of Congress, Washington D.C. Disponível em: https://www.loc.gov/resource/g3200m.gct00003/?st=gallery. p. 54.

Figura 2. Jan Sadeler a partir de Dirk Barendsz. *América*, 1581. Gravura, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amerika.jpeg. p. 56.

Figura 3. Philipe Galle. *América*, ca. 1585-1590. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:America_print_by_Philip_Galle,_S.IV_2908,_Prints_Department,_Royal_Library_of_Belgium.jpg. p. 57.

Figura 4. Jan Collert a partir de Maarten de Vos. *Judith*, 1590-1595. Gravura. © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/image/429612001. p. 57.

Figura 5. Adriaen Collaert a partir de Maarten de Vos. *América*, ca. 1588-1589. Gravura. Rijksprentenkabinet, Amsterdã. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marten_de_Vos_Adriaen_Collaert_America.jpg. pp. 52, 53 e 58.

Viagem e imagem: reflexão sobre as narrativas visuais instantâneas
Davi Luis Galindo dos Santos

Frans Post. *Vista de Olinda*, ca. 1650. Óleo sobre tela, 90,0 x 122,0 cm. Coleção Casa Museu Ema Klabin (M-0771). Fotografia de Patricia de Filippi. pp. 62, 63 e 66.

Davi Luis Galindo dos Santos. *Desejo em blue*, 2023. Acervo do autor. p. 71.

A palavra impressa, 1492-1671: livros raros da Biblioteca Ema Klabin

O livro impresso e a cisão entre texto, imagem e materialidade: um breve panorama
Gustavo Piqueira

Figura 1. *Codex Alexandrinus*. Alexandria [?], ca. 400-440. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 75

Figura 2. *Codex Aureus*. Southumbria, ca. 750. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 76.

Figura 3. *Gorleston Psalter*. Inglaterra, 1310-1324. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 77.

Figura 4. *Livro de Horas*. Utrecht, ca. 1460-1465. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. pp. 73, 74 e 77.

Figura 5. *De Claris Mulieribus*. Johann Zainer. Ulm, 1473. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 78.

Figura 6. *La Mer des Histoires*. França, 1491. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 78.

Figura 7. *Bíblia*. Johan Gutenberg. Mainz, ca. 1455. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 79.

Figura 8. Hans Sporer. *Biblia Pauperum*. Xylographica. Nuremberg, ca. 1471. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 79.

Figura 9. *Liber Chronicarium*. Anton Koberger. Nuremberg, 1493. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 80.

Figura 10. *Aldo Manuzio – De Aetna Dialogus*. Veneza, 1495. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 81.

Figura 11. *Aldo Manuzio – Iuvenalis, Persius*. Veneza, 1501. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 81.

Figura 12. *William Morris – Kelmscott Press. Maud – A Monodrama*. Hammersmith, 1893. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 83.

Figura 13. *Charles Ricketts – Vale Press. The Sonnets of Sir Philip Sidney*. Londres, 1898. Imagem em domínio público e publicada em livros do autor. p. 83.

O livro como objeto gráfico
Claudio Rocha

Retábulo de Santo Agostinho, 1454-1469. Piero della Francesca. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero_della_Francesca_-_Polyptych_of_St_Augustine_-_St_Augustine_-_WGA17456.jpg. pp. 85, 86 e 96.

Nuno Gonçalves. *Painéis de São Vicente de Fora*. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1470 ca. Sailko. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuno_gonçalves,_pannelli_di_san_vincenzo,_1470_ca._02.jpg. p. 87.

Eduardo Comesaña. *Jorge Luis Borges*. 1969. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jorge_Luis_Borges_by_Eduardo_Comesaña,_1969.jpg. p. 87.

Dante Alighieri. *As Terceiras Rimas de Dante: o Inferno, o Purgatório, o Paraíso*. Veneza: Aldo Manuzio, 1502. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-1042). Fotografia de Flávio Demarchi. pp. 88 e 90.

Variações do ornamento conhecido como florão. Acervo do autor. p. 89.

Comparação entre as formas do tipo itálico e do tipo romano, ambos produzidos por Manutius. Acervo do autor. p. 90.

Detalhe de página de rosto com o símbolo da casa editorial de Manutius. Acervo do autor. p. 90.

Caius Sallustius Crispus. *Cum Veterum Historicum Fragmentis*. Amsterdã: Officina Elzeviriana, 1658. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin, B-2516. Fotografia do acervo do autor. p. 91.

Lucanus. *La Pharsale de Lucain ou Les guerres civiles de Cesar & de Pompée. En vers françois par Mr. de Breboeuf*. Leiden: Chez Jean Elsevier, 1658. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-2505). Fotografia do acervo do autor. p. 91.

Marmorização, uma técnica clássica ainda em uso nas encadernações contemporâneas. Acervo do autor. p. 91.

Exemplo de padrão floral na técnica de marmorização ebru, de autoria do artista Eumen. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ebru_sanati_5.png. p. 91.

Oficina tipográfica preservada no Museu Plantin-Moretus, na cidade de Antuérpia. Acervo do autor. p. 92.

Fundição de tipos preservada no Museu Plantin-Moretus, na cidade de Antuérpia. Acervo do autor. p. 93.

Página de rosto do livro *Lucanus, De bello civili*. Plantin, 1592. Disponível em: https://ia.m.wikipedia.org/wiki/File:Lucanus,_De_bello_civili_ed._Pulmann_(Plantin_1592),_title_page.jpg. p. 93.

Emblema em detalhe na página de rosto do livro *Lucanus, De bello civili*. Plantin, 1592. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plantin_emblema_from_title_page_of_Lucanus,_De_bello_civili_ed._Pulmann_(1592).jpg. p. 93.

Retrato de Christoffel Plantin feito por Peter Paul Rubens, 1612-1616.
Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Peter_Paul_Rubens_-_Christoffel_Plantin_-_WGA20356.jpg. p. 93.

Peter Paul Rubens, autorretrato, 1623. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Peter_Paul_Rubens_-_Portrait_of_the_Artist_-_Google_Art_Project.jpg. p. 94.

Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*. Veneza: Aldo Manuzio, 1502. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-0001). Fotografia de Flávio Demarchi. p. 94.

Gian Francesco Poggio Bracciolini. *A História Florentina (Le Historie Fiorentine).* Florença: Bartolomeo di Francesco de´Libri, 1492. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-0003). Fotografia de Flávio Demarchi. p. 95.

Luís Vaz de Camões. *Os Lusíadas*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1609. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-1678). Fotografia de Flávio Demarchi. p. 95.

Desde quando há imagens de moda? A impressão e as "*estampes de modes*"
Lorenzo Merlino

Figura 1. *Soldados armados durante a Crucificação*, autor desconhecido, gravação do início do século XX. Bibliothèque nationale de France. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_bois_Protat.jpg. p. 99.

Figura 2. *[Cristo na coluna chicoteado por dois algozes]*, autor desconhecido, 1420. Bibliothèque nationale de France. pp. 97, 98 e 99.

Figuras 3, 4 e 5. Livros de Hora, uso de Roma (*Heures à l'usage de Rome tout au long sans rien requerir*). Paris: Gilles Hardouyn, 1509. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-2498). Fotografia de Flávio Demarchi. p. 100.

Figura 6. Guillaume de Lorris e Jean de Meung. *O Romance da Rosa*. Paris: Pierre Vidoué para Galliot du Pré, 1529. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-1567). Fotografia de Flávio Demarchi. p. 101.

Figura 7. *Retrato de Lorenzo Cybo*, Girolamo Francesco Maria Mazzola, dito Parmigianino, ca. 1523/1524. Statens Museum for Kunst, Copenhague, Dinamarca. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portr%C3%A6t_af_Lorenzo_Cybo.jpg. p. 101.

Figura 8. Guillaume de Lorris e Jean de Meung. *O Romance da Rosa*. Paris: Pierre Vidoué para Galliot du Pré, 1529. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-1567). Fotografia de Flávio Demarchi. p. 102.

Figura 9. *Diane de Poitiers, dama de Brézé e duquesa de Valentinois*, autor desc. segundo Janet Clouet, século XVI. Musée national des châteaux de Versailles, França. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DianeDePoitiers01.jpg. p. 102.

Figura 10. Jan Huygen van Linschoten. *Historie de la navigation de lean Hugues de Linschot Hollandois, aux Indes Orientales. Contenant diverses descriptions des lieux iusques à presente découverts par les Portugais...* Amsterdã: Jean Evertsz Cloppenburch, 1619. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-0004). Fotografia de Flávio Demarchi. p. 104.

Figura 11. Detalhe de um biombo *nanban* em engradado de madeira revestido de papel, folha de ouro, pintura policromada a têmpera, seda, laca e cobre dourado, atribuído a Kanō Domi [Pedro Kano Gennosuke], ca.1593/1600. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Namban-05.jpg. p. 105.

Figura 12. Willem Blaeu e Jan Blaeu. O Teatro do Mundo (*Le Theatre du Monde ou Nouvel Atlas*). Amsterdã: Jan Blaeu, 1649. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-2794). Fotografia de Flávio Demarchi. p. 106.

Figura 13. Willem Blaeu e Jan Blaeu. O Teatro do Mundo (*Le Theatre du Monde ou Nouvel Atlas*). Amsterdã: Jan Blaeu, 1649. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-2794). Fotografia de Flávio Demarchi. p. 107.

Figura 14. *Retrato de um cavalheiro desconhecido* [provav. da família Willoughby], escola inglesa, ca. 1615. National Maritime Museum, Londres, Inglaterra. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:British_(English)_School_-_Portrait_of_an_Unknown_Gentleman,_c.1615_-_BHC3153_-_Royal_Museums_Greenwich.jpg. p. 107.

Figura 15. *Retrato de uma dama em um vestido preto, com um corpete [...]*, círculo de Robert Peake, o Velho, ca. 1592. Coleção privada. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unknown_Lady_Robert_Peake_c1592.jpg. p. 107.

Figura 16. *Willem Blaeu e Jan Blaeu. O Teatro do Mundo (Le Theatre du Monde ou Nouvel Atlas)*. Amsterdã: Jan Blaeu, 1649. Biblioteca Casa Museu Ema Klabin (B-2794). Fotografia de Flávio Demarchi. p. 108.

Figura 17. *Willem van Heythuysen*, Frans Hals, ca. 1625. Alte Pinakothek, Munique, Alemanha. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hals_042.jpg. p. 108.

Figura 18. Detalhe de *Barraca de frutas*, Frans Snyders e Jan Wildens (paisagem), ca. 1618/1621. Museu de Estado do Hermitage, São Petersburgo, Russia. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Snyders_-_Fruit_Stall_-_WGA21518.jpg. p. 109.

Rizomas

Colher os frutos, continuar plantando: literatura de mulheres negras no Brasil
Maria Clara Martins Cavalcanti

Esmeralda Ribeiro. Fotografia de Sheila Signário. p. 116.

Símbolo do Quilombhoje Literatura. Disponível em: https://www.quilombhoje.com.br/site/. pp. 112, 113 e 117.

Escrevivências sobre intergeracionalidade, tradição e a continuidade das comunidades jongueiras
Alessandra Ribeiro Martins

Acervo Casa Museu Ema Klabin. Fotografias de Klakeity. pp. 122, 123, 127 e 129.

As polacas: uma temática atual
Beatriz Kushnir

Recorte da capa do livro *Baile de Máscaras* da autora. pp. 134 e 135.

Lasar Segall. Desenho original do álbum *Mangue*, 1925-1928. Tinta preta e vermelha a pena sobre papel, 11,6 x 8,2 cm. Acervo do Museu Lasar Segall-Ibram/Ministério da Cultura.
p. 140.

***Scriptorium*: o advento das notações musicais**
Pedro Augusto Diniz

Antifonário de Hartker, da Abadia de São Galo. Cod. Sang. 390, figura 1, página 13. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gregory_I_-_Antiphonary_of_Hartker_of_Sankt_Gallen.jpg. p. 149.

St. Gallen, Stiftsbibliothek. Cod. Sang. 216, exemplo da notação neumática da Abadia de St. Gallen. Disponível em: https://e-codices.unifr.ch/en/csg/0216/180. p. 151.

Prosae, tropi, cantilenae, ludi liturgici ad usum Sancti Martialis Lemovicensis (exemplo da notação de Aquitânia). Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000946s/f254.vertical.r=Lat%201139lat%201139%20lat%201139. p. 153.

Falsificador Espanhol. *Partida para a caça*, ca. 1900. Pintura sobre pergaminho. 47,5 x 37,0 cm. Coleção Casa Museu Ema Klabin (M-0815). Fotografia de Patricia de Filippi. p. 155.

Falsificador Espanhol. *A chegada da noiva*, ca. 1900. Pintura sobre pergaminho, 47,5 x 37,0 cm. Coleção Casa Museu Ema Klabin (M-0816). Fotografia de Patricia de Filippi. pp. 146, 147 e 156.

Histórias da Terra Vermelha* e outras estórias: notações de Daniel Caballero no *Cerrado Infinito
Daniela Canguçu
Daniel Caballero

Cerrado Infinito da Praça da Nascente. Pompeia, São Paulo. Acervo do artista Daniel Caballero. pp. 160 e 163.

Oficina *Histórias da Terra Vermelha*. Arquivo Casa Museu Ema Klabin. p. 161.

Cerrado Infinito da Praça da Nascente. Pompeia, São Paulo. Acervo do artista Daniel Caballero. p. 164.

Cerrado Infinito da Casa das Caldeiras. Barra Funda, São Paulo. Acervo do artista Daniel Caballero. pp. 162 e 165.

Oficina *Histórias da Terra Vermelha*. Arquivo Casa Museu Ema Klabin. p. 166.

Tamanduateí, desenho de Daniel Caballero. pp. 157, 158 e 167.

Biblioteca

O recado dos livros: brevíssimo ensaio sobre o pequeno formato
Marisa Midori Deaecto

Biblioteca Casa Museu Ema Klabin. Fotografia de Nelson Kon. pp. 169 e 170.

Cadernos da Casa Museu Ema Klabin:
O dito e o não dito, v. 6

Ficha técnica

organizadores
Paulo de Freitas Costa
Ana Cristina Moutela Costa

preparação e revisão de textos
Cia. Entrelinhas

design gráfico
Dárkon Vr

ficha catalográfica
Rita de Cássia Bonadio Inácio

colaborador
João Victor Casadei Amabile

Casa Museu Ema Klabin

conselho
Tércio Sampaio Ferraz Junior
Presidente
Israel Klabin
Marcelo Mattos Araujo
Maria Eugênia Lafer Galvão

diretoria
Celso Lafer
Diretor-Presidente
Carlos Baucia
Inês Mindlin Lafer
Roberto Faldini
Rubens Monteoliva Peinado

curadoria
Paulo de Freitas Costa

gestão
Fernanda Paiva Guimarães
Superintendente
Haroldo Martins da Silva
Contador
Mariane Xavier
Taína Luz

museologia
Maria Paula Cruvinel
Fabricio Souza Chaves
Camila Oliveira da Cunha

comunicação
Marina Franco
Victoria Suenaga
Dárkon Vr
Design gráfico
Inspiração 6
Redes digitais e audiovisual
Cristina Aguilera, Mídia Brazil
Comunicação Integrada
Assessoria de imprensa

tecnologia e redes
Jorge Martinez
Ivan Naxara
Nilson Cruz

ação educativa
Cristiane Alves
Felipe Azevêdo
Rafael Peppe
Ana Clara de Almeida Valadares
Carolina Sobral Teixeira
Letícia Honorato Roriz

cursos e palestras
Ana Cristina Moutela Costa
Lívia Orsati

espetáculos
Thiago Guarnieri
João Victor Casadei Amabile

serviços de apoio
Alexandro Sousa Pina
David Domingues
Ivonete Sousa Pina Nascimento
Nelson Medrado

recepção
Bruna Ferreira Frazão
Fabiana Gomes Ferreira
Luana Gomes da Silva

atendimento Labora 50+
Aurora Shimoyama
Carlos José Santana
Elenice Ferrari
Jenice Pires de Azevedo Figueira
Maria do Carmo Bottino
Maurício Damberg
Myriam Aguiar

vigilância e limpeza
Grupo Plan
Edmundo Sousa Pina
Vigilante-Líder
Rogério Ferreira de Jesus
Ronaldo Oliveira Teixeira
Valmir Pereira Alves
Maria de Lourdes da Silva Sales

assessoria jurídica
Pannunzio Trezza Donnini Advogados
Montenegro Castelo Advogados Associados
Müller Mazzonetto / MommaLaw

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C122

Cadernos da Casa Museu Ema Klabin:
O dito e o não dito [recurso eletrônico]

organização
Paulo de Freitas Costa
Ana Cristina Moutela Costa.
São Paulo :
Fundação Cultural Ema Klabin, 2024.

183 p. il. color. –
(Cadernos da Casa Museu Ema Klabin ;
v.6)

Modo de acesso
https://emaklabin.org.br/
Inclui referências.
Vários autores.

ISBN: 978-65-993213-8-2

1. Narrativas museográficas e curatoriais: alegorias, cenários, percursos e representações históricas.
2. Imagem e representação social da mulher nas artes, literatura e história.
3. Mulheres artistas na história da arte moderna: pintura e escultura – Brasil.
4. Coleção de livros raros da Biblioteca da Casa Museu Ema Klabin.

I. Costa, Paulo de Freitas, org.
II. Costa, Ana Cristina Moutela, org.
III. Casa Museu Ema Klabin.
IV. Título.
V. Série.

CDD 060

Cadernos da Casa
Museu Ema Klabin

casa museu

Ema Klabin