

ÍCONE



EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL

EDITORA-CHEFE

Daniela Kern | UFRGS

EDITORAS

Isadora Müller | UFRGS

Juliana Corrêa | UFRGS

Laíssa Sardiglia | UFRGS

Laura Horst | UFRGS

Zuleika Branco | UFRGS

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Ricardo dos Santos | UFRGS

Ana Albani de Carvalho | UFRGS

Bianca Knaak | UFRGS

Blanca Luz Brites | UFRGS

Bruna Fetter | UFRGS

Francisco Marshall | UFRGS

Icleia Borsa Cattani | UFRGS

Joana Bosak de Figueiredo | UFRGS

José Augusto Costa Avancini | UFRGS

Luís Edegar Costa | UFRGS

Mônica Zielinsky | UFRGS

Paula Ramos | UFRGS

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira | UFRGS

Paulo Gomes | UFRGS

Thiago Silva Amorim Jesus | UFPel

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Laíssa Sardiglia

EDITORIAL

É COM BASTANTE ATRASO que lançamos esta edição da *Ícone*, já que estava prevista para sair em maio de 2024; porém, muito além das dificuldades de editar uma revista científica na graduação, nos deparamos, dessa vez, com uma enchente que submergiu a nós e tantos outros. Arrastados por ela, nos vimos obrigados a digerir uma realidade intragável, mas há tempos anunciada: vivenciamos uma mudança radical nas condições de vida na Terra. Pela ação de alguns, e a inércia de muitos, a verdade é que nosso planeta já não é mais o mesmo, e os cataclismos que observamos, cada vez com mais frequência, são a prova disso. Diante disso, após a paralisia primeira que nos acometeu, optamos por retomar nossas atividades pela necessidade de seguir impulsionando a ciência e o conhecimento, principalmente em relação aos constantes ataques sofridos. Porém, informamos que voltamos outros, nem melhores ou piores, nem visivelmente transformados, mas essencialmente mudados, porque, diante das mudanças radicais, é preciso reformular nossa forma ser e perceber.

Em vista disso, temos a felicidade de apresentar, na capa desta nona edição da *Ícone*, a obra *A arte de ser travesti*, da artista paulista Gabrieli (Gabi) Gonçalves Assusção. Foto performance intimamente atrelada às narrativas da artista, enquanto travesti, preta e pobre; a obra desponta também de uma vontade de *reexistência*¹ por parte de Gabi, que, num mesmo elo de criação pessoal e artística, escreve, com batom rosa em seu peito, a frase que dá título à obra.

Também temos a honra de contar com a disponibilidade de trabalhos tão diversos nessa edição, os quais ampliam o viés da revista para além de qualquer formalidade ou linguagem acadêmica. Dessa forma, na primeira seção contamos com uma entrevista inédita com o artista plástico, e docente do Instituto de Artes da UFRGS, Alfredo Nicolaiewsky. Realizada

1

Aglutinação das palavras resistir e existir. Trata de um neologismo usado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro para se referir a vida dos povos indígenas.

pela graduada em História da Arte Cecília Loureiro, a entrevista se volta para a coleção do artista, revelando detalhes sobre a prática do colecionismo e suas articulações institucionais. Além disso, também compreendemos a inserção e a relevância da coleção de Nicolaiewsky no panorama artístico do Rio Grande do Sul.

Já a segunda seção engloba duas resenhas sobre obras relevantes para orientar o entendimento, respectivamente, sobre a arte brasileira e a historiografia. A primeira, elaborada pela graduada em História da Arte Helena Costa Schulte Ulguim, aborda o livro *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]* de Rafael Cardoso, que congrega 25 obras produzidas entre o período colonial e o moderno do país. Livro referencial para o campo, pela abordagem menos totalizante e atenta a diferentes atravessamentos, não se mantém, porém, isento de críticas no decorrer da resenha. Já a segunda, de autoria da historiadora Ana Carolina da Luz Nunes, aborda o livro *Fontes Históricas: uma introdução* de José D'Assunção Barros, que reflete sobre os papéis e usos das fontes históricas para as pesquisas de viés historiográfico. Apesar de proceder do campo da História, é uma obra, segundo a autora, que se direciona a diferentes disciplinas e áreas do saber.

Além desses trabalhos, também contamos com uma terceira seção voltada à crítica de arte e onde apresentamos um texto de autoria do médico e graduando em História da Arte Pablo Merlo Medeiros, sobre a exposição *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea*, curada em 2021 por Jaider Esbell para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Na crítica, autor analisa os questionamentos que a exposição desperta a respeito de valores coloniais ainda presentes no meio artístico e no pensamento ocidental.

Em nossa quarta seção, voltada apenas a artigos, apresentamos cinco trabalhos com temáticas variadas e que contemplam o campo da História da Arte por diferentes perspectivas. Na sequência, contamos com um artigo do historiador Esaú Brilhante sobre as contribuições, em disciplinas como História e História da Arte, da crítica de Walter Benjamin para o entendimento de cultura como reflexo das disputas de classe

e de conceitos como “história aberta”, que encara o passado como um agente no presente. Nosso terceiro artigo é um trabalho da historiadora Sofia Reginato Ida, que, partindo da tradição de imagens de Anjos Arcabuzeiros, produzidas entre os séculos XVII e XVIII na América Espanhola, revela sobreposições de aspectos culturais e ideológicos dos povos autóctones e da ordem jesuítica. Após, contamos com um artigo da historiadora da arte Tânia Kury Carvalho sobre as obras encomendadas por Alfonso d’Este, duque de Ferrara, para seus aposentos e a relação dos temas mitológicos retratados com a construção de uma autorrepresentação pelo soberano. Já o último artigo, de autoria da bacharelanda em Artes Visuais Esther De Oliveira Jaeger, relaciona duas personagens femininas do filme *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, com as figuras da femme fatale e da ninfa.

Por fim, gostaríamos de agradecer a todos os autores e pareceristas que contribuíram com a presente edição e demonstraram tanta compreensão com as dificuldades da revista. É em retribuição a tamanha sensibilidade que nos esforçamos em entregar este trabalho, o qual desejamos que aproveitem.

Com carinho,

EQUIPE EDITORIAL

ENTREVISTA

12

Articulações institucionais da coleção de arte de **Alfredo Nicolaiewsky** no Rio Grande do Sul
CECILIA LOUREIRO

ARTIGO

44

Contribuições da crítica da cultura de **Walter Benjamin** para a História da Arte
ESAÚ BRILHANTE

RESENHA

22

A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]
HELENA COSTA SCHULTE ULGUIM

ARTIGO

60

A retórica Jesuítica nos Anjos Arcabuzeiros
SOFIA REGINATO INDA

RESENHA

28

O trabalho do historiador e as fontes históricas
ANA CAROLINA DA LUZ NUNES

ARTIGO

72

A mitologia pessoal de **Alfonso D'Este**: o sentido dos mitos no sistema de autorrepresentação do Duque de Ferrara
TANIA KURY CARVALHO

CRÍTICA

34

Sobre Moqué_m_ **Surarî**: arte indígena contemporânea e a *poiesis* ininterrupta.
PABLO M. MEDEIROS

ARTIGO

96

As personagens Lola e Agrado no filme *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar e os paralelos com as figuras da *femme fatale* e da ninfa
ESTHER DE OLIVEIRA JAEGER

A CAPA

GABI ASSUSÇÃO

Nasci em Atibaia, interior de São Paulo, em 1995. Nas minhas produções artísticas uso desenho, pintura, artes gráficas, fotografia, performance, vídeo, instalação e paisagem sonora. São trabalhos ligados às narrativas pessoais em que problematizo espaços racistas, machistas, LGBT+fóbicos e classistas. Trabalho com a pluralidade de ser uma mulher negra, Travesti em minhas representações. Construindo assim uma Arte que seja revolucionária.

PARAFRASEANDO a artista Vita da Silva, de que “travestis não são geradas em nove meses”, e respondendo a obra *E se a arte fosse travesti?* da também artista Rosa Luz, *A arte de ser travesti* é uma síntese da minha construção enquanto uma artista travesti, preta, e pobre, refletida nas minhas produções artísticas dos últimos 6 anos. Sendo uma travesti, atravessada por várias opressões, só me resta transformar minhas narrativas e vivências em arte a fim de problematizar a sociedade racista, machista, LGBTfóbica, misógina e classicista.

A arte de ser travesti, 2021
Foto performance
Coleção do artista
São Paulo, Brasil



ENTREVISTA
ÍCONE

ARTICULAÇÕES INSTITUCIONAIS

DA COLEÇÃO DE ARTE DE
ALFREDO NICOLAIEWSKY
NO RIO GRANDE DO SUL

CECILIA LOUREIRO

Graduada em História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atuou como bolsista do CNPq com orientação da Dr^a Maria Amélia Bulhões. Coordena o Núcleo de Acervo da Galeria Bolsa de Arte. Membro do Comitê de Curadoria da Rede Latino-Americana de História da Arte (RedeLEHA) e pesquisadora dos temas de arte no Rio Grande do Sul e crítica de arte brasileira.

RESUMO

ESTA ENTREVISTA remonta à ideia de fazer um levantamento de colecionadores de arte no Rio Grande do Sul que possuem obras de artistas canônicos para o Rio Grande do Sul em sua coleção e não revendem suas obras. Pretende identificar o quê a coleção de Alfredo Nicolaiewsky documenta e em quais condições o colecionador a articula institucionalmente no Rio Grande do Sul.

PALAVRAS-CHAVE

Alfredo Nicolaiewsky; Coleção de arte; Arte moderna; Arte do Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

THIS INTERVIEW goes back to the idea of conducting a survey of art collectors in Rio Grande do Sul who have works by canonical artists for Rio Grande do Sul in their collection and do not resell their works. It intends to identify what the collection of Alfredo Nicolaiewsky documents and under which conditions the collector articulates it institutionally in Rio Grande do Sul.

KEYWORDS

Alfredo Nicolaiewsky; Art collection; Modern art; Rio Grande do Sul.

FIGURA 1

Ana Terra FIRMINO

Sem título, s/d

Fotografia

656 px x 467px

Reprodução da internet



ALFREDO NICOLAIEWSKY é um artista plástico natural de Porto Alegre. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na qual também fez Mestrado (1997) e Doutorado (2003) em Poéticas Visuais. Desde 1991 é docente do Instituto de Artes da Universidade. A entrevista foi concedida dia 14 de março de 2023 no apartamento de Alfredo.

Começando do começo.

Qual a primeira obra que tu adquiriste?

Alfredo Nicolaiewsky - Não tenho certeza se foi uma obra da Anico Herskovits ou da (Maria Lúcia) Magliani.

Quantas obras mais ou menos tu tens? Tu gostas de contar?

A. N. - Não tenho noção. Com a última contagem, percebi que tinha umas cem obras nas paredes. Mas, com certeza, deve ter mais de cem obras fora das paredes, no mínimo. Sim, gosto de contar as obras. É bem divertido.

Tu adquires em quantidade?

A. N. - Nunca. Não compro lote de um artista em hipótese alguma. Eu sei que existem colecionadores que vão à casa do artista e dizem: “quero tudo”, mas eu não, nunca pensei.

Já encomendaste uma obra para algum artista?

A. N. - Não. A maioria das obras eu comprei em leilão, que é muito mais barato do que o preço normal de mercado. Senão não seria possível.

Leilões do Rio Grande do Sul?

A. N. - Antigamente, sim. Eu comecei comprando aqui. Nos últimos tempos têm sido mais em leilões de São Paulo.

Teve algum momento especial que tu percebeste que formava uma coleção?

A. N. - Não. Eu nunca tinha pensado em formar uma coleção. Eu tinha quadros, que tinha trocado com amigos, enfim. E, eu ia em leilões para olhar, achava muito divertido. Tinha alguns que era uma esculhambação, e todo mundo dizia bobagens. Não era aquela coisa chique da Christie's¹. Era outra conversa. Em um desses leilões, apareceu uma pintura do Libindo Ferrás². Bem bonita, esta está nas paredes. Eu estava com o Paulo Gomes e a Neiva Bohns, de Pelotas. Estava só assistindo. E pensei que estava muito barata. O Libindo foi o primeiro professor e diretor do Instituto de Artes. Não fazia sentido. Eles falaram: dá um lance. Levantei a mão, ninguém brigou pelo quadro, e saí do leilão com ele. Em seguida, na véspera da minha defesa de Doutorado, em 2003, fui a um leilão para me distrair, comprei uma pintura do Pedro Weingärtner³, que também estava muito barata porque era uma peça

1

A Christie's, fundada em 1766 por James Christie, é uma empresa de arte, cotada também como casa leiloeira com grande reconhecimento desde os anos seguintes à Revolução Francesa no que respeita ao comércio de obras de arte. Oferece anualmente cerca de 350 leilões em mais de 80 categorias, tendo 12 salas de leilão em todo o mundo.

2

Libindo Ferrás (Porto Alegre, 1877 — Rio de Janeiro, 1951). Pintor e professor brasileiro. Em 1987, Ferrás viaja para Roma para um estágio em artes plásticas. De volta a Porto Alegre em 1899, participou de uma coletiva promovida pela Gazeta do Comércio (1903). A Escola de Belas Artes - EBA, criada em 1910, ficou sob sua direção e teria sob sua responsabilidade os cursos de Desenho, Pintura e Artes de Aplicação Industrial. Dirigiu a EBA até meados de 1936. Privilegiou a pintura de paisagem em retratos discretos e poéticos de sua terra, com uma técnica econômica e tradicional.

não assinada. Também está nas paredes. Mas, a gente sabia de onde vinha, e tal. Levantei a mão e disseram: “Está te comprando presente por causa da Defesa?” Todo mundo já se conhecia, era todo mundo amigo. Não me lembro se foi antes ou depois do Weingärtner que surgiu uma pinturinha, também está nas paredes, outra paisagem, todas eram... De um artista do Paraná que representou a Praia da Alegria, que fica do outro lado do Guaíba, em 1952. Eu veraneava na Praia da Alegria, 1952 é o ano em que eu nasci, e que provavelmente estive lá. E eu quis, né. Era um artista desconhecido para mim. Comprei! Ainda morava em um apartamento menor que este. Quando olhei eram três pinturas de paisagem. Digo: acho que estou colecionando paisagens. Daí comecei a comprar paisagens. Eu não gosto de pintura de paisagem, nunca gostei. Mas, daí, os marchands e os leiloeiros me ligavam: “Alfredo, chegou uma paisagem do fulano, precinho bom!” [risos]. Todo mundo via que eu comprava paisagens. Depois, começaram a aparecer coisas que não eram pinturas de paisagens e eu dizia: ah, isso eu gosto... ah, esse é um artista importante... Hoje em dia não tenho comprado mais paisagens, quase. Mas, tenho uma quantidade grande de paisagens, principalmente do Rio Grande do Sul.

Chegou o momento que tu cansaste de paisagens...

A. N. - Agora queria pinturas mais abstratas, tem me agradado mais.

Tu já doaste alguma obra da tua coleção?

A. N. - Ainda não.

3

Pedro Weingartner (Porto Alegre RS 1853 - idem 1929). Pintor, gravador, litógrafo, desenhista e professor. Filho de imigrantes alemães, trabalhou inicialmente como caixeiro-viajante e depois como litógrafo. Em 1886, Weingartner passa a residir em Roma, onde permanece por longo período. Viaja constantemente ao Brasil e participa de diversas exposições. Realiza mostra individual no Rio de Janeiro, em 1888, e volta ao Brasil em 1891, tornando-se professor da cadeira de desenho figurativo na Escola Nacional de Belas Artes - EBA, no Rio de Janeiro. Realiza diversas viagens ao sul do país, e explora temas regionais, comuns em sua produção. Pagava suas consultas médicas com quadros seus. A obra em questão viera de um dos médicos do artista. Foi um fiel e disciplinado seguidor dos princípios acadêmicos mais conservadores, e era dono de uma técnica refinada e sensível aos detalhes das obras.

E tu pensas em doar?

A. N. - A ideia era doar a coleção inteira para a Universidade. Continua sendo. Foi criado, então, um organismo, a Et alee, para receber, a coleção do Paulo Gomes, da Anico Herskovits, do Mário Röhnelt e a minha. Todos nós não tínhamos herdeiros diretos. A Anico e o Mário não tinham nem sobrinhos. Os dois eram filhos únicos. Não há espaço que suporte a Et alee. Daí, o Mário faleceu e, simplesmente, se perdeu toda coleção dele porque ele deixou para uma outra pessoa. A Anico está vendendo coisas da coleção dela, se desfazendo.

Tu já emprestaste alguma obra da tua coleção para uma exposição?

A. N. - Já, uma obra do Weingärtner foi para a grande mostra que teve para ele em São Paulo e no Rio de Janeiro, acho que só.

Como é feita a conservação da tua coleção?

A. N. - É o diabo. Não, na verdade eu não conservo do jeito que deveria. É muito caro. Tem muitas obras que eu comprei, e nunca mandei limpar, restaurar, porque estavam mais ou menos bem. Muitas vezes já fiz isto. Mas, às vezes pago mais caro para restaurar do que paguei pela obra. Eu tenho uma pilha de obras que deveriam ir para o restauro, mas...

Fica para quando der, né.

A. N. - Evai dando... Não, se tiver alguma obra muito estragada, se desmanchando mesmo, daí ela vai para o restauro. Neste momento, a Tina (Cristina Ferrony) deve estar com umas sete, oito obras para restaurar.

Quais nomes da arte moderna aparecem na tua coleção?

A. N. - O (Carlos) Petrucci é moderno... o (Carlos) Scliar, o Fahrion, o (Antônio) Gutierrez. O Waldeni Elias que fica no quarto. Tem muito mais obras contemporâneas.

Alguma década predomina na tua coleção?

A. N. - Não. A imensa maioria é do século XX, tem pouca coisa do século XIX, quase nada. Do XXI também tem bem pouco, se tiver alguma coisa. A minha coleção tem essa cara dos anos 1940, 1950, 1960. Em função de preço mesmo.

Em função da Et alee, vocês chegaram a fazer um levantamento das coleções de todos?

A. N. - Não. Fizemos suposições.

Tem algum artista que tu ainda queres ter na coleção?

A. N. - O Emmanuel Nassar é um que gostaria muito de ter. Gosto muito das obras dele, mas é muito caro, nunca aparece barato. Estou pensando em algum artista do Rio Grande do Sul... Não lembro.

Tem algum nome do Rio Grande do Sul que tu quis muito comprar?

A. N. - Tem vários, meus artistas do coração. O (Carlos) Pasquetti, adorava o Pasquetti, era meu colega. A Ione Saldanha, sempre achei o máximo e sempre era inviável. O Paulo Peres, que foi meu professor. O Glauco Pinto de Moraes, a Lenir de Miranda, me dou muito bem com ela.

As obras de arte moderna foram mais difíceis de adquirir?

A. N. - Não, pelo contrário. Todas essas obras que tem nas paredes são mais baratas do que as dos meus alunos nas galerias de arte. Qualquer uma aqui. Meus alunos estão com preços acima do Fahrion, do Weingärtner. Claro que o Weingärtner em uma boa galeria está lá em cima.

Algum museu já te contactou devido à alguma obra da tua coleção?

A. N. - A Pinacoteca da Prefeitura já. O diretor dela, Flávio Krawczyk, foi meu colega de mestrado, nos damos muito

bem. Eu já emprestei vários... ah verdade! Disse que não tinha emprestado antes, mentira! Emprestei muita coisa para a prefeitura, o Petrucci para a exposição dele, o Barão de Santo Ângelo (Manuel Araújo Porto Alegre). Tinha uma época que todas as exposições delas tinham alguma obra da minha coleção. Eles me ligavam assim: “Alfredo!!!” (risos). Daí o Flávio disse assim: “Temos que fazer uma exposição dessa tua coleção”, dela como coleção mesmo, mas não aconteceu.

Tu tens vontade?

A. N. - Acho que é possível.

Tu gostas de trazer as pessoas aqui no teu apartamento para conhecer a coleção?

A. N. - Nunca trouxe pessoas muito estranhas. Com pessoas amigas, gosto de fazer encontros, se tem um Congresso ou algo assim, uma janta...

Qual tua relação com outros colecionadores? De trocar figurinha assim...

A. N. - Colecionadores mesmo que conheço, importantes em Porto Alegre, cumprimento e termina aí. Nunca vieram ver a minha coleção, e nunca fui à casa deles. Posso até ir, um dia, se me convidarem, fico curioso. Tinham colecionadores que eu conhecia quando era jovem, os Knijnik, o Rubem e a Liba. Era colega da filha deles no primário e na faculdade. Daí ia fazer os trabalhos da faculdade na casa deles. Cercado de grandes obras do Rio Grande do Sul. Outros contemporâneos também, Tunga, Leonilson, era um espanto o que eles tinham. Era uma coleção que eu conhecia com 20 anos de idade.

RESENHA
ÍCONE

A ARTE BRASILEIRA EM 25 QUADROS

[1790-1930]

DE RAFAEL CARDOSO

HELENA COSTA SCHULTE ULGUIM

Formada em História da Arte pela UFRGS e graduanda em Psicologia pela UNISINOS. Bailarina clássica, já atuou no campo da mediação cultural e na produção de eventos artísticos. Em âmbito acadêmico, já dedicou-se em projetos de iniciação científica sobre estudos de gênero e decolonialidade.

ORIUNDO DE UMA TRADIÇÃO EUROPEIA, judia e de literatos brasileiros, Rafael Cardoso (1964) é um historiador da arte e escritor nascido no Rio de Janeiro que tem em seu enfoque de trabalho a história da arte brasileira e a história do design nos séculos XIX e XX. Crescido na maior parte de sua vida no estado da Virgínia, no leste norte-americano, frequentou a Universidade John Hopkins graduou-se em Ciências Sociais em 1985; depois, em 1991, concluiu o mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e, finalmente, em 1995, obteve o título de doutor em História da Arte pela University of London Courtauld Institute Of Art. Entre seus principais escritos no campo da História da Arte destacam-se *A arte brasileira em 25 quadros*, de 2008, e *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*, de 2022.

Dessa forma, revela-se uma abordagem leve e pragmática, a qual se detém, especialmente, em analisar imagens sob seus pretextos históricos e suas características formais. Escrito para leigos, diagramado em dupla coluna, opta por um estilo didático. Isto posto, na obra *A arte brasileira em 25 quadros*, Cardoso atravessa 150 anos que abarcam desde o Brasil colônia, em meados de 1790, até o primeiro ano da Revolução orquestrada por Getúlio Vargas em 1930. Contemplando artistas legitimados em vida e *post mortem*, o autor se propõe em ilustrar um viés narrativo da História da Arte brasileira, legitimado por publicações dos séculos XIX e XX, partindo da organização subjetiva de critérios para a escolha das obras, sendo eles: o equilíbrio entre a qualidade artística das pinturas e a sua representatividade histórico-social para o período em questão. Vale lembrar que não se trata de um manual ou um estudo convencional sobre a história da arte brasileira, ainda que forme, em certa medida, uma fortuna crítica e ensaística sobre o assunto. O autor busca revelar os atravessamentos sócio-políticos e culturais pensando a concepção e a recepção dessas obras no processo de consolidação de um campo artístico nacional e, posteriormente, seus reflexos nos entraves e disputas pela predominância e influência cultural a partir da década de 1910.

Dividindo a sua atenção entre os binarismos que circundam as noções de sucesso e de fracasso, de consagração e de esquecimento, de juízo institucional e de silêncio

constrangedor, o engajamento subentendido que abraça todo o desenvolvimento da narrativa se dá por meio do “descolamento” gradual das concepções europeias de arte da “pele” da arte brasileira, buscando, assim, a sonhada e desejada autonomia frente ao fenômeno da colonização. Examinando pinturas de referência acadêmica tais como *A primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles, *A batalha de Avaity* (1877), de Pedro Américo e de referência tipicamente modernista como *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral o autor busca desconstruir noções acumulativas de uma linha evolutiva da arte nacional, e portanto, positivista, cuja origem estaria estabelecida como sistema desde a Missão Francesa até o ápice do modernismo paulistano em 1922. Direciona seu olhar para o gosto produzido pelas circunstâncias socialmente afetadas, em *lato sensu*, em diversas categorias: incorporação de técnicas, poéticas, modo que foi produzido e para quem foi produzido, as pluralidades de olhares, as relações interpessoais dos agentes do campo, e discorre como esses fatores funcionaram de modo singular para figurar um tipo de experiência social na qual está longe de ser democrática, haja vista sua pouca preocupação para além da formação do sistema artístico carioca.

Assim, há no decorrer do seu discurso, intencionalmente, uma certa medida de comodismo, enquanto uma apologia às noções do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) que são reiteradas na ideia de que a “história dos derrotados” seria o outro lado da Grande História e, por isso, recheada de informações nunca antes levadas em consideração para a formulação de juízos críticos. Vale a pena ressaltar, desse modo, que dos 25 artistas evocados, sendo que nenhum se repete, 11 são brasileiros não nascidos no Rio de Janeiro, 8 são brasileiros nascidos no Rio de Janeiro e 6 são estrangeiros. Contudo, ainda que haja um ímpeto revolucionário de dar voz para os sistematicamente excluídos de nossa historiografia oficial, ou seja, artistas que não necessariamente participam contemporaneamente do imaginário coletivo como representantes da uma brasilidade *ipsis litteris*, tal esforço não reflete, necessariamente, atuações pródigas realizadas fora do Rio de Janeiro, fato que endossa a hegemonia carioca no campo das artes brasileiras naquele tempo. O período escolhido para dar luz a totalidade da obra tem suas razões institucionais de

ser: não é possível falar das artes nacionais sem, ao menos, termos algum princípio de sistematização do campo das artes locais, colocando os agentes em seus respectivos lugares de atuação (artistas, críticos, professores, alunos). Dessa maneira, ainda que anterior a fundação oficial da Academia Imperial de Belas Artes em 1816 no Rio de Janeiro, por exemplo, já haviam sido incorporadas às obras produzidas, em âmbito nacional, as noções de arte vigentes: uma arte colonizada, branca, europeia e acadêmica. Por ter sido escolhida a capital do Império português a partir de 1763, indispensável estratégia da coroa de Portugal em resposta às invasões napoleônicas do período, e, doravante, a sede da instituição em 1808, o Rio de Janeiro bebeu de certos privilégios culturais, políticos e econômicos os quais, resguardadas as proporções, contribuíram para seu estabelecimento como polo cultural do país, cujo status foi transfigurado pós-semana de 1922, numa disputa silenciosa entre a antiga capital e São Paulo. Partindo dessas premissas históricas, é evidente que o autor tem todo o arcabouço teórico-conceitual para olhar para as produções artísticas desse centro hegemônico e, então, desenvolver sua narrativa. Entretanto, ainda que não olhe integralmente para os modelos exemplares e isso deve ser reconhecido, o autor escolhe alinhar sua perspectiva não tão distante daquela oficializada pela História, ou seja, há pouco daquilo que clama ser os “esquecidos e marginalizados” inseridos nessa pesquisa, apresentação e revisão. Exemplificando a situação, deve ser questionado o fato que 15 das obras selecionadas estão hoje no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e, das outras 10 obras, 4 delas estão distribuídas por outras instituições cariocas. Tal fato corrobora com a noção de que há uma distinção entre o Rio de Janeiro e o restante do país no tocante ao monopólio das articulações do sistema da arte no Brasil, haja vista que para além da produção e da circulação, a recepção das obras também é um componente imprescindível para a afirmação do campo e do estabelecimento dos regimes de poder. A impossibilidade de fácil acesso por parte do público (seja especializado ou leigo) que não reside no sudeste às obras selecionadas por Cardoso constrói uma narrativa de reafirmação daquilo que conta a historiografia da arte brasileira tradicional, e não uma chance para uma reformulação de tais ideais. A busca pela pluralidade de vozes também tem suas limitações e suas dissonâncias.

Sem propósitos megalômanos de propor uma compilação da História da Arte Brasileira, Cardoso utiliza subterfúgios e raciocínios para incluir e excluir o que convém em prol de sua argumentação. Dessa forma, tais escolhas participam de uma conjuntura estrutural em que reafirma o eixo Rio de Janeiro-São Paulo como titular em termos de existência cultural coletiva brasileira. Seria, então, um fenômeno como a defasagem do Estado desde seus níveis regionais até seus níveis federais o cerne do conflito em pauta no presente texto? Ou, seria ainda, a abonação exacerbada de nossa historiografia recente com insuficiente viés crítico a qual continua edificando a noção de centro desses lugares? A obra *A arte brasileira em 25 quadros* dá luz à questões inexoravelmente valiosas para um início de entendimento qualitativo, formal e sistêmico da arte em 150 anos de nossa história, entrando em convergências e algumas divergências com o que já tinha sido proposto até então por outros teóricos preocupados com o que a arte brasileira teria a dizer. Não é necessário, então, abdicar dos grandes feitos do passado, necessário é “desimaginar”, mesmo que minimamente, um Brasil sem rosa dos ventos, ou seja, sem grandes centralizações.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

O TRABALHO DO HISTORIADOR

E AS FONTES HISTÓRICAS

ANA CAROLINA DA LUZ NUNES

Historiadora pela Universidade Federal do Maranhão e mestranda em História pelo Programa de Pós Graduação em História (UFMA) Conexões Atlânticas. Associada ao Grupo de Pesquisa Mundo Atlântico e suas diásporas (GMAD) associado ao PPGHIS-UFMA. Pesquisadora da escrita literária pós colonial em Moçambique, narrativas de guerras civis, literatura e história. Atualmente, dedica-se a refletir sobre a escrita de Lília Momplé a partir da obra *Neighbours* no contexto das lutas de libertação e posteriormente da Guerra Civil em Moçambique.

TODA PESQUISA CIENTÍFICA precisa ser submetida a uma análise teórico-metodológica. No contexto da historiografia existem diversas nuances que levam o historiador a escolha do seu método: o objeto, tema problema e, principalmente, as fontes de pesquisa que são capazes de registrar rupturas do passado e manifestar continuidades por meio de um exercício hermenêutico, em que a tarefa e o trato com as fontes é lê-las e não as tornar verdade para assim, refletir sobre os marcos temporais como dispositivos teóricos.

A obra de José D'Assunção Barros, ora resenhado, *Fontes Históricas – uma introdução aos seus usos historiográficos* — publicada em 2019, no Rio de Janeiro — trata de questões chave para o trabalho do historiador, como o conceito de fonte e o tratamento historiográfico dessas fontes, discutindo suas especificidades, metodologias disponíveis, modos de serem interpretadas ou até conectadas com outras fontes. Ainda na parte introdutória, Barros já versa sobre a importância das fontes para o trabalho do historiador e refere-se a elas como “máquina do tempo” dos historiadores – ou seu “visor do tempo” (p.7), além de fazer uma série de questionamentos que são norteadores para as páginas seguintes do livro. Refletir sobre as fontes históricas é indagar sobre a própria metodologia histórica, portanto, Barros evidencia que o livro também se propõe a atender as demandas iniciais das disciplinas e de outros campos do saber que precisam de discussões relacionadas à teoria e metodologia da História e não somente para cursos de graduação em História.

A primeira parte do livro traz uma conceituação do que é a fonte histórica. Para Barros, a fonte é “tudo aquilo que, por ter sido produzido pelos seres humanos ou por trazer vestígios de suas ações de interferência pode nos proporcionar um acesso significativo à compreensão do passado humano e de seus desdobramentos” (p.15). O historiador, também salienta quais os tipos de fontes e como, a partir do século XX, a interdisciplinaridade entre as demais Ciências Humanas (Geografia, Linguística, Antropologia, etc.) permitiram uma abordagem de um campo de evidências imateriais que fogem do suporte físico e concreto, mas que representam o reconhecimento de práticas e representações e das diversas formas de sociabilidade.

Nessa primeira parte Barros também discute as terminologias para se referir a “fonte histórica” utilizando termos como “documentos históricos”, “vestígios” ou “registros históricos” (p.19), considerando que a primeira pode ser facilmente utilizada como sinônimo de fonte histórica e as outras duas são mais adequadas para pensar na prática arqueológica. O autor também faz uma comparação para pensar “onde começa a História – no problema, ou na fonte?” (p.21), citando autores clássicos, como Charles Seignobos e Lucien Febvre, que são conterrâneos mas que trazem duas perspectivas da velha historiografia. O primeiro venerava o documento como princípio essencial e único da operação historiográfica e o segundo, fruto da nova historiografia, trata o problema como princípio. Dessa forma, Barros adequa essas duas ideias e compreende que “sem o encontro entre um problema e suas fontes possíveis não há história” (p.23), portanto é necessário haver o entrelaçamento entre o problema e a fonte para que se faça a História.

Além disso, discute a variedade das fontes e os critérios que podem ser estabelecidos para propor uma taxonomia, isso possibilita o historiador a fazer perguntas fundamentais às fontes. Dentre os critérios, o historiador cita como norteadores para classificar e organizar os diferentes tipos de fontes quatro elementos: a) critério da *posição*: está associada a posição da fonte no que se refere à época, em relação aos fatos ou ao processo histórico, a posição ideológica e por fim em relação ao problema tratado pelo historiador b) *qualidade*: relacionada a característica da fonte, c) *intencionalidade*: considerando e indagando as condições de produção da fonte, a quem escreve, d) *serialidade*: se pode ou não ser submetida a outro conjunto de fontes. É a partir desse último critério que surge uma nova possibilidade metodológica à luz de duas novas abordagens que foram chamadas de História Serial e História Quantitativa, esta última envolve quantificação em economia, demografia ou outros campos de análise, que trabalhem com uma documentação mais massiva. Por fim, traz a variedade de fontes, sejam materiais ou imateriais, salientando a importância da utilização de conceitos próprios e de um suporte metodológico para o tratamento dessas fontes.

Na segunda parte do livro, Barros produz um mergulho de profundidade na discussão e esmiuçamento das

potencialidades e características das fontes periódicas ou fontes textuais. Em cada capítulo dessa segunda parte o autor aborda determinada matriz de fontes históricas, como as fontes realistas, literárias, narrativas, cartoriais, paroquiais, processuais, políticas, fontes relativas à vida privada (como as correspondências e os diários), e assim por diante. Por meio da explanação dessas fontes o autor sugere as diversas metodologias que são pertinentes para o tratamento de cada tipo de fonte e dá um destaque ao tratamento qualitativo ou tratamento serial.

Na terceira e última parte do livro intitulada como *A Polifonia das Fontes* pode-se pensar no conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin a respeito do dialogismo e da própria ideia de polifonia que leva em consideração as diversas vozes sociais e as relações dialógicas envolvidas nesse processo. Neste momento, Barros traz duas fontes que trabalham muito essa característica do discurso, bem como a veiculação, formas e condições de produção. A primeira são os jornais ou periódicos que podem ser considerados uma das fontes primordiais para o trabalho com os processos dialógicos da linguagem. A outra fonte são os relatos de viagem que não deixam de também ser discurso na percepção de quem esteve naquele espaço e tempo e registrou sua perspectiva sobre as representações e práticas.

Por fim, quero pontuar a importância da obra para nós historiadores e para outros pesquisadores de outros campos do saber, que também estão nesse eixo da historicidade, pois a questão central para a metodologia da história são as Fontes Históricas e para as metodologias são as técnicas aplicáveis para o seu levantamento e o autor contemplou de forma clara todas essas perspectivas. É uma leitura didática e que muito contribui para os estudos relacionados a métodos e técnicas para pesquisa histórica, bem como às formas de tratamento com nossos objetos de análise.

REFERÊNCIAS

BARROS, José D'Assunção. **Fontes Históricas: uma introdução aos seus usos historiográficos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

CRÍTICA
ÍCONE

SOBRE, MOQUÉM_SURARÎ

ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA E A POIESIS ININTERRUPTA

“Nosso tempo é especialista em criar ausências”.
Ailton Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo*.

“Esse mundo é pequeno, mas nele cabem os deuses”.
Chinua Achebe, *O mundo se despedaça*.

PABLO MERLO MEDEIROS

Médico pela Universidade de Passo Fundo, especialista em psiquiatria pelo Hospital Nossa Senhora da Conceição (Grupo Hospitalar Conceição) e especialista em Preceptoría Médica pelo Hospital Alemão Oswaldo Cruz – São Paulo. É coordenador do serviço de psiquiatria e preceptor do programa de residência médica em psiquiatria do Hospital Nossa Senhora da Conceição (GHC), e secretário da psiquiatria da Associação Brasileira de Neuropsiquiatria Geriátrica. Acadêmico do curso de Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

RESUMO

A EXPOSIÇÃO *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*, ocorrida em 2021, trouxe à cena artística contemporânea uma grande quantidade de significados. As obras dialogam com as visões de mundo dos povos indígenas, as quais evidenciam não só valor estético, como também um gesto político frente ao colonialismo e seus tradicionais desdobramentos envolvendo violência e apagamento de significados. Seu papel na contemporaneidade lançou não apenas perguntas e aberturas, mas também debates inadiáveis.

PALAVRAS-CHAVE

Moquém Surarî; arte indígena contemporânea; cosmologias; ações decoloniais.

ABSTRACT

THE EXHIBITION *Moquém_Surarî: contemporary indigenous art*, held in 2021, brought a great deal of meaning to the contemporary art scene. The works dialogue with the worldviews of indigenous peoples, which demonstrate not only aesthetic value, but also a political gesture in the face of colonialism and its traditional consequences involving violence and the erasure of meanings. Its role in contemporary times has raised not only questions and openings, but also urgent debates.

KEYWORDS

Moquém Surarî, contemporary indigenous art, cosmologies, decolonial actions.

A EXPOSIÇÃO *Moquéem_Surarî: arte indígena contemporânea* ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de setembro a novembro de 2021, como parte da 34ª Bienal de São Paulo. Sob a curadoria do artista macuxi Jaider Esbell (1979 – 2021), contou com a participação de 34 artistas que se debruçaram sobre as cosmologias e narrativas de suas vivências, tanto problematizando a arte contemporânea quanto trazendo conexões com a Semana de Arte Moderna, ocorrida há 100 anos.

A realização desse evento aconteceu dentro de uma espécie de linha evolutiva das produções indígenas, as quais estão sendo expostas há certo tempo, e têm contribuído, cada vez mais, para a propagação da temática. Assim a exposição *Primeiro Encontro de Todos os Povos*, realizada em Boa Vista em 2013; a exposição *¡Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, ocorrida em Belo Horizonte também em 2013; e *Véxoa: Nós Sabemos*, instalada na Pinacoteca de São Paulo em 2020, são alguns exemplos recentes que se articulam entre si.

Móquem_Surarî, desde o primeiro contato, parece traçar uma poderosa rede de significados que, por um lado, insiste em se esconder sob visões de mundo e interpretações pouco usuais para grande parte das pessoas não indígenas, e que por outro, traz uma significativa proximidade ditada nas expressões que migram da naturalidade ao pensamento metódico. Não restrita apenas ao poder criativo e ao valor estético, a exposição evoca e atualiza problemas prementes e graves, cujos exemplos mais hediondos podem ser vislumbrados na questão climática ou nas mortes de yanomamis devido ao progresso do garimpo, numa mescla de violência, fome e peste.

O título, *Moquéem_Surarî*, permite construir uma simbologia e uma dialética que intermediam o contato entre as obras e o observador. *Moquéem* se refere à técnica com a qual os indígenas conservavam alimentos, permitindo com isso o seu transporte. Analisando o panorama cultural abarcado pela exposição, observa-se, em contrapartida, que as obras conservam, não os alimentos, mas a memória da coletividade e da identidade, fazendo do pretérito um gesto em direção ao contemporâneo.

Mas o título não significa apenas essa prática, *Moquém_Surarî* também remete a uma história ancestral makuxi, na qual Moquém se transforma em mulher após ser abandonado por um homem. Uma vez assumida a forma humana, sente-se triste e reflete sobre sua condição. Decide, então, ir em direção ao céu, uma vez que seria o lugar onde supostamente encontraria tal homem, tarefa esta que contou com a ajuda de uma ave. A ave, percebendo sua tristeza, conduziu-a ao alto. Nos céus, “junto da estrela da manhã”, Moquém provoca chuvas como forma de gratidão (ESBELL, 2021).

A história revela, com singelo apelo metafórico, a capacidade de reconhecimento da perda que teve Moquém, sua reflexão a respeito de si mesmo, e a necessária flexibilização na busca de uma resposta para seu estado atual. A sequência de fatos parece revelar uma apropriação das dificuldades que ocorrem (o abandono, a decisão da direção a ser tomada, a aceitação de ajuda e o reconhecimento de suas limitações na subida ao céu), gerando ações no sentido da obtenção de autonomia. Wilfred Bion (1897 - 1979), psicanalista indo-britânico, assinala que se o sujeito é capaz de tolerar a frustração, ele é capaz de pensar. Ao invés de ficar paralisado frente a manifestações de ódio que resultam da frustração, ele tenta resolver seus impasses:

Da mesma forma que para Freud, também a teoria do pensamento de Bion tem como ponto de partida a frustração das necessidades básicas que é imposta ao lactante.

No entanto, para Bion, o essencial é a maior ou menor capacidade do ego do lactante de tolerar o ódio resultante dessa frustração. (ZIMERMAN, 2004, p. 130).

Do mesmo modo, Jaider Esbell (2021) destaca que o conceito indígena de *a'ka* seria uma espécie de tomada de conhecimento e, à medida que esse conhecimento se expande, mais amplia seu espaço, ajudando na orientação do sujeito. Já *aase*, outro termo esclarecido pelo curador, seria um convite para percorrer outros caminhos e está relacionado com o conceito anterior de expansão de horizontes e de sabedorias. As obras presentes em *Moquém_Surarî* dialogam com essas definições, partindo da memória, matéria prima para qualquer identidade, e se atualizando no tempo corrente.

Entretanto, a palavra *atualização* pode ser enganadora, uma vez que as produções vão além dessa superficialidade. As obras conversam com o universo primevo, mas também questionam o colonialismo e os rótulos ocidentais através de expressões hodiernas. Interpretações passadistas e estritamente etnográficas, que caracterizam as produções somente pelo significado de artesanato, simplesmente não fazem mais sentido. E isso também é enfrentado diretamente. Ailton Krenak (2019, p. 11), em *Ideias para adiar o fim do mundo*, considera que “existe um jeito de estar na terra, uma certa verdade ou uma concepção de verdade”. Obviamente que tal concepção se modificará a depender do tempo histórico, do local ou da cultura.

Ao se recuar aos primeiros contatos entre Europa e América portuguesa, observa-se que o encontro foi guiado pelo prisma da posse, da exploração – aspectos vistos também na questão da nomeação: “[a]ntes de se batizarem os gentios, batizou-se a terra encontrada” (CUNHA, 1992, p. 09). O mútuo descobrimento das populações (os indígenas descobrindo os portugueses e vice-versa) deixará evidente, ao longo dos séculos, a exploração da terra com o tácito objetivo de acumular riquezas. É notória a ausência de preocupações com as consequências desse processo, seja para os nativos, seja para o Mundo Novo.

Nesse sentido, a exposição enfatiza o necessário confronto com as premissas, basicamente europeias e colonialistas, da segunda metade do século XIX, as quais enxergam os povos originários através da lente do “primitivismo”, que determinariam uma forma de paralisia temporal, condenando o desenvolvimento e instituindo uma estagnação permanente (CUNHA, 1992). Como concordar com isso ao observar as obras de Diogo Lima, Rita Sales Huni Kuin, Daiara Tukano ou Isaias Miliano (para ficar apenas em quatro exemplos)? A expressividade das obras evidencia não apenas o poder estético e comunicacional, mas também funciona como mote para a desconstrução do filtro colonial, higienista e narcísico, e seu julgamento onipresente.

Nesse sentido, Paula Berbert, assistente de curadoria da exposição, aponta: “A estes [os indígenas] o Ocidente atribuiu a natureza, o mito, a oralidade, a tradição e os artefatos; reservando para si mesmo a cultura, a história, a escrita, a

contemporaneidade e a arte.” (ESBELL, 2021, p. 21). A ideia europeia de belas artes sempre foi pensada como universal (SHINER, 2004). Tendo em vista esse panorama construído ao longo dos séculos, pode-se compreender a importância da arte contemporânea não apenas como marcador do tempo atual, mas também como afirmação de sua cultura e de sua visão de mundo.

Convivemos há séculos com a negação das filosofias indígenas, das artes indígenas, das histórias e espiritualidades indígenas. Uma violência contra memórias ancestrais, contra o pensar em suas múltiplas formas, que reflete sobre essa pesada realidade que afeta a humanidade. (TAKUÁ, 2021, p. 48)

Tais tentativas de apagamento parecem funcionar como tentáculos da violência que se perpetua ao longo dos séculos de colonização e exploração, violência que se atualiza na negação de direitos, da invasão de terras, nas chacinas. As memórias ancestrais são, talvez, a prova mais coesa do que a mente humana é capaz de criar, construindo uma tessitura de saberes e representações que podem atingir o infinito. Como negar sua existência? Como negar seu valor? Aniquilar esse universo de múltiplas dimensões soaria improvável, não fosse o sadismo e a perversidade com o qual a violência se reveste.

O COMBATE INADIÁVEL

Romper antigos conceitos e desmistificar pseudoverdades nunca é uma atividade ou movimento que ocorre de forma isolada. Ao contrário, exige uma disposição de contínua resistência. Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação* (2019), enfatiza: “Uma sociedade que vive na negação, ou até mesmo na *glorificação* da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas” (KILOMBA, 2019, p. 13). Talvez, justamente por isso, o terreno da arte seja tão propício ao questionamento dos cânones. O pensamento cosmológico indígena realiza tal questionamento e exige resposta:

Com as obras que os indígenas expõem na cidade – sobre impressão textual da aldeia no mundo urbano e moderno – chegam as línguas dos povos,

aquelas que devem ser desdobradas e lidas. Assim, pinturas, esculturas, filmes, desenhos, fotografias, que se apresentam na contemporaneidade como manifestações indígenas, a meu ver, deveriam ser vistas como irrupção de mundos com suas línguas, intervenções bárbaras. Estética orgânica, marginal e, à sua maneira, épica. Vozes e paisagens das aldeias chegam às cidades para anunciar uma boa nova: humanos selvagens resistem no jardim que o pensamento permite. (ALMEIDA, 2021, p. 60).

As ações decoloniais ocorrem como um gesto de insurgência, marcando um posicionamento robusto, haja vista o processo silenciador que a colonização representou e ainda representa (LUNA, FLORES E MELO, 2022). Nesse sentido, os artistas indígenas contemporâneos fazem de suas obras um importante arcabouço de pensamento, questionando e mostrando incongruências do sistema de valoração artística ocidental, bem como dos motivos políticos que resultaram em escravização, extermínio e, até mesmo, da negação dos povos originários como capazes de pensamento e juízo crítico, como se estivessem em uma fase inferior do desenvolvimento humano (CUNHA, 1992). A pluralidade de opiniões, as visões de mundo e a cosmologia que vem ganhando destaque ao longo dos últimos anos, reforçam a importância do debate sobre o tema e das indagações que ele suscita.

A pluralidade é uma imposição da realidade. A aceitação de outras pessoas, de suas mentes e de suas criações significa caminhar em direção aos desdobramentos e partilhas de seus próprios horizontes, representando um passo além de si mesmo e permitindo que expressões, sentimentos e compreensões distintas possam enriquecer o “diferente de si”. A arte pode exercer uma importante função: promover unidade (mas também oferecer a possibilidade de identificação com o outro), seja através do passado ou do presente, seja através de símbolos ou histórias (WEBER, 1966). Paula Berbert, no catálogo da exposição, evidencia que a arte indígena contemporânea não é uma meramente uma vertente da arte contemporânea, possuindo, na verdade, importante autonomia: “Suas práticas e sistemas estão hoje em diálogo, mas não se confundem nem se reduzem uma à outra” (ESBELL, 2021, p. 22).

A contemplação que a arte indígena contemporânea oferece, contribui para ampliar as possibilidades estéticas que a mente humana é capaz de produzir, e, paralelamente, combate a guerra colonial que parece se perpetuar. Ela não apenas se reconstrói, ela se afirma e segue produzindo, como uma floresta sempre viva e sempre em expansão, cujos limites se distende à medida que o *a'ka* acontece.

NACIONALISTA: QUEM?

A história, em suas diferentes facetas, pode ser pensada como palimpsesto, permitindo que os fatos sejam significados e ressignificados continuamente. Assim, articulando-se com possibilidades plurais e suas diferenças mencionadas anteriormente, essa mesma história, apesar de parecer *uma*, não é única, ela é ampla e variada, seja em conhecimento, em cosmologias ou em expressões artísticas.

Posto isso, pode-se buscar na atualidade um tema polêmico (e violento) do cenário político, no qual uma determinada parcela da população se outorga o direito de se nomear como os genuínos “patriotas” (pautados em lógicas pouco claras, diga-se de passagem...) e proclamam aos quatro ventos a posse de símbolos nacionais, tais como a bandeira do país, suas cores ou a camisa da seleção brasileira de futebol. Ora, traçando um paralelo como nossos povos ancestrais, novamente é possível repensar o amor e o orgulho pela nação.

Heloísa Starling (2018), ao discorrer sobre a história e as raízes da evolução do conceito de república no livro *Ser republicano no Brasil colônia: a história de uma tradição esquecida*, sublinha a ocorrência cada vez mais frequente do adjetivo “patriota” ao longo do tempo até culminar no advento da república. Guardadas as devidas proporções, sua análise cabe aqui como reflexão.

“Patriota” identificava um sujeito capaz de admitir que era possível compatibilizar a existência de um território nativo e ancestral com o reconhecimento de que o convívio entre os homens demanda a construção de um modo próprio de viver numa cultura comum” (STARLING, 2018, p. 259).

Geralmente a posse do adjetivo patriota está ancorado na imagem das populações urbanas. Através da leitura da professora mineira, mais um conceito se quebra, ou seja, pertencimento também é reconhecimento do outro. *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea*, assim, consegue promover um amplo diálogo que se espalha em várias direções, seja no estético, no inovador, na tradição e na ideia de coesão nacional. Enfim, traz à cena, uma necessidade de outros pontos de vista e outros saberes, mesmo que se ignore sua premência. A cultura não apenas se manifesta por ideias e abstrações, ela também é feita por comportamentos (MARCONI E PRESOTTO, 2001).

A arte indígena promove abertura e perguntas. Sua criação agrega debates necessários aos “tempos sombrios”, parafraseando Hannah Arendt (2008), que seguem atuais. Valores sociais que caminhem em direção a um modo de coletividade mais igualitário, tais como justiça e paz, passam por atitudes inteligentes, e, por extensão, flexíveis e de aceitação, permitindo condições mais adequadas para o desenvolvimento humano simplesmente acontecer. A arte indígena é uma necessidade urgente. Sempre foi.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. **O mundo se despedaça**. Companhia das Letras/TAG, São Paulo, 2019.

ALMEIDA, Maria Inês de. Jardim do pensamento. In: ESBELL, Jaider (curadoria). **Moquém_Surari: arte indígena contemporânea**. Fundação Bienal de São Paulo/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, 04 de setembro – 28 de novembro, 2021. pp. 58-63.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Companhia das Letras, São Paulo, 1988.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Introdução a uma história indígena**. In.: História dos índios no Brasil. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

ESBELL, Jaider (curadoria). **Moquéem_Surarî: arte indígena contemporânea**. Fundação Bienal de São Paulo/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, 04 de setembro – 28 de novembro, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Cobogó, Rio de Janeiro, 2019.

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

LUNA, G. A. G.; FLORES, M. B. R., & MELO, S. F. (2022). **Arte Indígena Contemporânea Decolonialidade e ReAntropofagia: Contemporary Indian Art Decoloniality and Reanthropogagy**. Revista Farol, 17(25). <https://doi.org/10.47456/rf.v1i25.35982>.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zelia Maria Neves. **Antropologia: uma introdução**. Editora Atlas, São Paulo, 2001.

SHINER, Larry. **La invención del arte**. Ediciones Paidós Ibérica S. A., Barcelona, 2004.

STARLING, Heloísa M. **Ser republicano no Brasil colônia: a história de uma tradição esquecida**. Cia. das Letras, São Paulo, 2018.

TAKUÁ, Cristine. Sementes de transformação. In: ESBELL, Jaider (curadoria). **Moquéem_Surarî: arte indígena contemporânea**. Fundação Bienal de São Paulo/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, 04 de setembro – 28 de novembro, 2021. pp. 46-51.

WEBER, Jean Paul. **La psicologia del arte**. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1966.

ZIMERMAN, David E. **Bion: da teoria à prática – uma leitura didática**. Artmed, Porto Alegre, 2004.

ARTIGO

ÍCONE

CONTRIBUIÇÕES DA CRÍTICA DA CULTURA

DE WALTER BENJAMIN
PARA A HISTÓRIA DA ARTE

ESAÚ BRILHANTE

Formado em História pela Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), mestrando em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior(CAPES) e pesquisador associado ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo(MAC-USP).

RESUMO

O OBJETIVO DESTES TRABALHOS é expor duas contribuições para a disciplina da História da Arte, a partir da crítica da cultura de Walter Benjamin. Para isso, as duas fontes utilizadas serão os textos *Sobre o conceito de História* (1940) e o caderno N da obra das *Passagens*. Retirando duas contribuições fundamentais: a cultura como disputa na luta de classes e a importância de uma “história aberta”.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica da cultura; Walter Benjamin; História da Arte.

ABSTRACT

THE OBJECTIVE OF THIS WORK is to expose two contributions to the discipline of History of Art, based on the culture critique in Walter Benjamin. For this, the two sources used will be the texts *About the concept of History* (1940) and written “N” of the work of *Passagens*. Drawing two fundamental contributions: culture as a dispute in the class struggle and the importance of an “open history”.

KEYWORDS

Culture critique; Walter Benjamin; Art history.

INTRODUÇÃO

A HISTÓRIA DA ARTE, como disciplina, se consolida, assim como outras ciências humanas, na segunda metade do século XIX, como necessidade prática de uma nova reorganização social, que eram os Estados nacionais, e a necessidade advinda deles de uma unidade cultural — necessidade que ficou materializada nas chamadas “exposições nacionais” — a partir do modelo inicial de Viena (RAMPLEY, 2009). E para isso, por meio da influência cultural e da positiva consolidação que a disciplina da História tinha obtido no mesmo século, na região que se tornaria posteriormente Alemanha, a chamada escola “metódica” alemã ou para outros “historicista”, contemplou a história da arte em toda suas necessidades imediatas, prestígio acadêmico ao sua aproximação das ciências naturais, uma acumulação vertiginosa de fatos, e um esvaziamento crítico que possibilitaria a instrumentalização dos respectivos Estados nação de suas produções.

O Historiador da arte italiano, Lionello Venturi em sua *História da Crítica de arte* já na metade do século XX faz uma análise do estado da disciplina até então:

Assim, os novos historiadores foram historiadores-filólogos que recusaram e depreciaram os historiadores filósofos. Perderam, desse modo, pouco a pouco, a relação ideal entre os fatos, sobretudo, no período positivista, que aliás, não acabou completamente quando se renunciou a pensar e se reduziram todas as atividades científicas à classificação tipo história natural (VENTURI, 2013, p. 20).

O diagnóstico de Venturi aponta para o momento de consolidação da autonomia da disciplina da História da Arte, em suas atividades principais de caráter cumulativo e de meramente catalogar, e entende a falta do “juízo”, do ato analítico e relacional do “julgar”; um diagnóstico pode ser entendido como uma crítica dos pressupostos metodológicos que guiaram a gênese da disciplina como apresentamos.

Logo, ao encontrarmos no filósofo Walter Benjamin (1892-1940) críticas e proposições para a disciplina da História, tendo como mesmo enfrentamento a escola “metódica” alemã, buscamos em seus escritos proposições que dialoguem com a disciplina da história da arte, visto que também a teoria da história de Benjamin é uma crítica da cultura em sua exposição teórica da modernidade.

TESES SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA: A CULTURA COMO DISPUTA NA LUTA DE CLASSES

O último escrito de Benjamin foi redigido nas mais inóspitas condições: refugiado desde 1933, com a ascensão do Nacional Socialismo na Alemanha, e vivendo da renda advinda de textos que produzia por encomenda (a principal parceria com o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt), cujos pagamentos, porém, eram quase sempre suficientes apenas para a sobrevivência. Em 1939, depois de ter passado três meses em um campo de refugiados e sido libertado graças a alguns contatos em Paris, Benjamin começa a redigir suas teses. Arcabouços metodológicos e epistemológicos que o acompanhavam há vários anos, e que inicialmente não deveriam ser publicados, segundo o próprio autor, devido a prováveis mal entendidos que viriam acarretar (LOWY, 2005). O formato de teses, que já tinha sido utilizado no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1933), corporifica de forma direta as angústias e proposições de Benjamin sobre a História. Buscaremos aqui, então, um corte das teses que dialoguem com o conceito posto, o de cultura. Na tese IV, vemos:

A luta de classe, que um historiador formado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas duras e materiais, sempre as quais não podem existir as requintadas e espirituais. E, apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classe de modo diverso e da ideia dos despojos que cabem ao vencedor depois do saque. Elas estão vivas nessa luta sob a forma de confiança, coragem, humor, astúcia, constância, e atuam retroativamente sobre os tempos mais distantes. Elas porão permanentemente em causa todas as vitórias que algum dia coube às classes dominantes. (BENJAMIN, 2020, p. 10-11)

A partir do trecho da tese é possível analisarmos duas questões. Primeiramente, demonstra a forma que Benjamin entende seu materialismo histórico, uma abordagem metodológica que não se limita apenas “às coisas duras e materiais”, mas que tenta, a partir dessas, encontrar uma mediação com uma realidade complexa, ou seja, incorporando fenômenos metafísicos, que também fazem parte da materialidade. Logo, como esses fenômenos estão presentes na luta de classes, elemento chave do marxismo de Benjamin, é necessária uma abordagem que abarque esses fenômenos, pois deles também buscaram se apropriar os “vencedores” da luta de classe. Em seu artigo *História E Stimmung a partir de Walter Benjamin: Sobre Algumas Possibilidades Ético-Políticas da Historiografia* (2016), Marcelo Rangel entende essa tese como uma interpretação de Benjamin contra a visão engessada de Marx e Hegel (citado antes da tese), onde o primeiro despreza qualquer postulado que não seja a materialidade bruta e o segundo, um idealista afastado do mundo real, e a partir do conceito de Stimmung (clima, atmosfera, tonalidade afetiva), entende a teoria da História de Benjamin como suspensão de uma atmosfera conformista por uma ativa a favor da classe oprimida, sendo essa substituição apenas possível através das formas que a tese apresenta como “confiança, coragem, humor, astúcia, constância”. Rangel (2016) aponta que, na perspectiva de Benjamin, a reorganização da realidade em uma atmosfera que favoreça a mudança da classe oprimida parte dessa perspectiva da historiografia em criar uma empatia em relação a certos passados visando à emancipação. Assim, a tese nos apresenta um perigo imane em relação à disputa desses elementos “espirituais”, pois podem servir de emancipação da classe oprimida, podem também servir de elemento de dominação para a classe opressora, essa é a grande questão sobre o cinema no ensaio *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica* (1933), onde Benjamin propõe uma teoria emancipatória e inútil ao fascismo, preocupação vista na literatura também como expressa em seu artigo *Teorias sobre o Fascismo Alemão* (1930). A partir disso, podemos interpretar a materialização desses elementos espirituais como a cultura e a produção cultural da humanidade. Nas teses posteriores, Benjamin reforçará essa preocupação, utilizando agora a expressão “bens culturais” e a necessidade de “salvar” esses através de uma nova relação estabelecida. Na tese V,

Benjamin insere a ideia, perdurante por todas as teses, de que o passado só pode ser entendido como imagem: “O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (BENJAMIN, 2020, p.11). Aqui temos já um vislumbre do conceito de “imagem dialética”, essa relação recíproca entre passado e presente que se apresenta no momento de perigo e que deve ser organizada pelo historiador. Para isso, o passado precisa se reconhecer no presente e o presente no passado, porém isso não ocorrerá se o historiador não utilizar a imagem da forma correta. Na tese VI, acrescenta:

Pois o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele que superará o anticristo. Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isso: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer. (BENJAMIN, 2020, p. 12)

Em uma asserção teológica, em caráter profano, Benjamin indica o Messias, representado pela classe oprimida, a necessidade de superar dialeticamente o anticristo, a classe dominante. E isso será feito mobilizando esse passado no presente, não no tempo cronológico linear, correspondendo à historiografia burguesa da História — que se identifica com os vencedores —, mas em uma relação recíproca entre presente e passado, por meio de uma imagem dialética — que, como já vimos, precisa carregar em si os elementos de “confiança, coragem, humor, astúcia, constância” capazes de formar uma atmosfera favorável a emancipação — assim, tomamos a interpretação da materialização desses elementos como a cultura. É ela que pode fazer explodir o tempo linear e fazer um reconhecimento entre passado e presente. Na tese VII, temos a expressão mais direta da concepção de cultura, e que sintetiza, de certa forma, essa questão nas teses anteriores, dessa “imagem histórica que subitamente se ilumina”, vemos:

Aqueles que até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores e de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é de praxes são também levados no cortejo. Geralmente lhe é dado

o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade de, de uma tradição que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. (BENJAMIN, 2020, p. 12-13)

Dessa forma, percebemos a intenção de Benjamin em ressaltar de que nada fica de fora da luta de classes, principalmente o que é chamado de “patrimônio cultural”. A classe dominante utiliza esse patrimônio para perpetuar sua dominação, com a ajuda de uma concepção historiográfica que se identifica com eles, como aponta o autor no começo da mesma tese. O “objeto de empatia” do historiador de orientação historicista — referindo-se principalmente à escola alemã para a qual um dos grandes expoentes é Fustel de Coulanges (1930-1889) — é a classe opressora. Os despojos, como já apontados em teses anteriores, tomam forma agora, sendo o patrimônio cultural acompanhado em cada vitória ao longo da História, a produção cultural que se apropriam os senhores para o processo de legitimação de suas conquistas, e que na dialética da História são passados de mãos em mãos em um grupo que não cessa em vencer. É a esse processo que Benjamin busca pôr um fim. Puxar o “freio de emergência” é o objetivo da teoria da História benjaminiana. Por isso, em Benjamin, a História da cultura não é apartada de uma História “política”, não é uma auxiliar, mas precisa ser entendida como parte do processo de construção de qualquer sociedade. A tese continua:

Porque ela deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que criam, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há um só documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para o outro. Por isso o materialismo histórico se afasta o quanto pode desse processo de transição da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2020, p.13).

Aqui, entendemos o prolongamento do materialismo benjaminiano em sua análise da cultura. Os meios de produção cultural devem ser utilizados dentro do processo total de análise da obra, sem a identificarmos como um produto isolado. Vemos então o autor concatenar a luta de classe, em sua perspectiva histórica, ao processo de produção cujo resultado serão os “bens culturais”. Analisar essas obras apenas como produtos de seus autores, ou de “grandes gênios”, seria esquecer a condição de classe que os permite desfrutar dessas possibilidades. Por isso, não há documento de cultura que não seja sustentado pela barbárie, já que a luta de classe se arrasta ao longo da humanidade, e um lado não “cessa de vencer”. Além disso, esse processo avança com a chancela de uma perspectiva histórica, amparada pela ideia de “progresso”, dando prosseguimento a essa sucessão. Como elucida Michael Lowy (1938 –) ao refletir sobre essa tese:

A dialética entre cultura e barbárie vale também para muitas outras obras de prestígio produzidas pela “corveia sem nome” dos oprimidos, desde as pirâmides do Egito, construídas pelos escravos hebreus até o palácio da Ópera, erguido no império de Napoleão III pelos operários vencidos em junho de 1848. Encontramos nessa tese, a imagem invertida de um tema caro a Nietzsche: as grandes obras de arte e civilização- exatamente no mesmo modo que as pirâmides- somente podem ser feitas à custa de sofrimentos e da escravidão da multidão. (LOWY, 2010, p. 77).

Lowy não apenas reforça essa luta de classe intrínseca à produção cultural como integrada aos novos sistemas de dominação, privados da classe que as produz. O autor acrescenta que, em Benjamin, não há uma separação entre alta cultura e cultura popular, mas que a crítica materialista tem a tarefa de “preservação e a explicação do potencial utópico secreto contido no cerne das obras de cultura tradicionais” (LOWY, 2005, p. 80). Dessa forma, portanto, “escovar a História a contrapelo” seria afastar-se dessa tradição, ao mesmo tempo em que se constituiria uma nova tradição, fundada em uma perspectiva histórica que utilize desses bens culturais como ideais utópicos

de emancipação e de reconhecimento entre passado e presente. Há dois outros ensaios de Benjamin que podem nos ajudar a complementar a reflexão sobre cultura e História presente na tese em questão, sendo eles *O autor como produtor* (1934) e *Eduardo Fuchs, colecionador e historiador* (1937). No primeiro, Benjamin aponta já o “tratamento dialético” necessário entre História e cultura, onde mostra que uma obra deve ser situada em seus contextos sociais vivos, onde as relações sociais são influenciadas diretamente pelas relações de produção. Utilizando-se da literatura, por exemplo, explica que para análise de obras desse tipo deve-se entender as funções exercidas pela obra no interior das relações literárias de produção da época (BENJAMIN, 1984). No ensaio sobre Fuchs, onde Benjamin antecipa várias ideias presentes nas teses, inclusive a perspectiva de barbárie da tese analisada anteriormente. Existe uma preocupação latente em pôr em xeque certa perspectiva da História cultural que, para o autor, carecia de historicidade. O que lhe chama atenção no trabalho de Eduardo Fuchs é exatamente a atenção histórica que possui sua coleção, pois assim, enxerga que “acionar no contexto da História a experiência que é para cada presente uma experiência originária – é essa a tarefa do materialista histórico, que se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da História” (BENJAMIN, 2020, p. 129). Mais uma vez, vemos a proposição do conceito de “imagem dialética”, como forma de romper com essa tradição que se manifesta e se perpetua por meio de uma concepção de tempo linear. Nas teses apresentadas, portanto, é possível retirar duas possíveis interpretações para o papel da concepção de cultura de uma teoria da História benjaminiana. Primeiramente, sua análise apartada da realidade ou restrita apenas ao caráter final da obra torna-se um equívoco, pois fracionaria seu potencial e invisibilizaria as dinâmicas sociais por trás da produção de todo objeto de cultura. A segunda interpretação seria o papel messiânico dos “bens culturais” que, se escovados a contrapelo na historiografia, possibilitariam o freio de emergência que romperia com a tradição, possibilitando a autonomia da classe oprimida como indivíduos reconhecidos dentro do processo histórico, em uma imagem do passado que se reconhece no presente, onde a cultura é fundamental nesse processo desde que acionada em uma perspectiva emancipatória. Porém, Benjamin não imagina a cultura na forma de espólio, mas concebida e reificada na modernidade. Sobre

isso, Jeanne Marie Gagnebin (1949 -) aponta: “Não se trata de saber quais bens culturais serão escolhidos para pertencer à herança útil ao socialismo, mas, muito mais fundamentalmente, de questionar essa relação tranquila de posse e propriedade dos mesmos” (GAGNEBIN, 2014, p. 209). O que a autora esclarece sobre a relação da cultura como inventário, feita por Benjamin, pois haveria, dessa forma, uma petrificação da ideia de cultura e de passado. Para entendermos mais a fundo essas questões, devemos nos debruçar sobre a outra fonte central deste trabalho, o caderno N da obra das *Passagens*.

OBRA DAS PASSAGENS: A IMPORTÂNCIA DE UM HISTÓRIA VIVA

A monumental obra das *Passagens* foi o maior investimento teórico da vida de Walter Benjamin, e permaneceu inacabada devido a sua morte precoce. Essa obra consiste em vários fragmentos e citações distribuídos em cadernos temáticos, que juntos refletiriam a transição da estética europeia no período da modernidade industrial, e seu impacto em diferentes áreas. No caderno N, Benjamin buscou concentrar suas atenções na História. Devido à vastidão e riqueza do texto não é nosso objetivo esgotá-lo, mas selecionar seções que contribuam para o entendimento de sua teoria da História como teoria da cultura. Em uma citação longa sobre a relação entre cultura e passado, assim:

Pequena proposta metodológica para a dialética da história cultural. É muito fácil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes “domínios”, segundo determinados pontos de vista: de modo a ter, de um lado, a parte “fértil”, “auspiciosa” “viva” e “positiva”, e de outro a parte inútil, atrasada e morta de cada época. Com efeito, os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a essa parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de

critérios) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado. E assim, por diante *ad infinitum*, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica. (BENJAMIN, 2019, p. 488)

Nesse trecho, Benjamin propõe um alargamento da metodologia da História cultural, que se limita aos binarismos que retiram a real potência da obra de arte. O autor considera a obra de arte viva e inserida em uma tradição, no trecho citado as “dicotomias” citadas referem-se a categorização rasa e simplista de um determinado fenômeno cultural ou obra, fixando-as em categorias, negando assim seu caráter dialético. O papel do materialista, mais do que reproduzir as interpretações dadas a ela ao longo da tradição, deve ser entendê-la no presente buscando diálogos com suas possibilidades, assim as obras do passado não se encerram em si mesmas, mas continuam vivas em suas transições. Essa relação não é estática de posse e acumulação, mas fincada em uma “ética da transmissão” (GAGNEBIN, 2014). Benjamin nesse trecho reforça a importância de evitar uma fetichização do passado, através de uma cristalização das obras produzidas, como explica Jean Marie Gagnebin se referindo às análises de Benjamin: “a problemática da transformação dos produtos culturais em mercadorias significava também uma transformação da relação do presente com os usos e desusos do passado e, notadamente, com aquilo que consideramos como legado cultural do passado” (GAGNEBIN, 2014, p.199). Por isso, no ensaio *História Literária e ciências da literatura* de 1931, Benjamin fala da História da literatura: “não é apenas uma disciplina, representa antes, na sua evolução, um momento da História geral” (BENJAMIN, 2020, p.131), ou seja, da arte acompanhando e sendo afetada pelas mudanças concretas da sociedade e não um mero produto reificado, congelado, inerte. Essa dicotomia que Benjamin aponta no trecho das *Passagens* é sustentada pelo tempo linear, pelo tempo burguês, que seleciona obras para sua própria acumulação e legitimação, o historiador materialista de Benjamin, “desconstrói a imagem engessada da tradição na interferência do tempo, tanto do passado como do presente, o sopro de uma ou outra História possível” (GAGNEBIN, 2014, p. 215). Entendendo essa relação entre cultura e História, que

demanda uma nova percepção de tempo, percebemos sua centralidade na teoria da História do autor. A forma de lidar com um passado “aberto” é o mesmo para a cultura, como já visto, essa não se separa da realidade, e consciente desse papel o historiador materialista exerce sua função muito melhor. Outro trecho da obra das *Passagens* reforça essa demanda por uma nova relação com o tempo, diz: Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras:

a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2019, p. 491)

O que de mais importante nos apresenta esse trecho é a concepção de Benjamin sobre a apreensão do passado como imagem. Como foi exposta anteriormente, essa mesma concepção também se encontra nas teses, mas aqui um pouco mais elaborada. O passado, dessa forma, só pode ser apreendido através de imagens. É essa a proposta de Benjamin contra o tempo linear, essa dialética do “agora” com o passado. Uma relação recíproca entre passado presente através de um choque. O passado aberto, vivo, é o passado inquieto por demandas do presente, é o passado que precisa ser salvo, pois está sempre em risco do esquecimento, ou como nos mostraram as *Teses*, ser utilizado para perpetuar a dominação. O historiador que busca nexos causais entre os fatos, perde esse passado, não o captura. Mas aquele que o entende como imagem, na “dialética da imobilidade” consegue salvá-lo. Em Benjamin, o método é fundamental, pois é nesse método que torna-se possível a compreensão dos fenômenos históricos, não apenas como exposição, mas também como transformação de uma realidade que insiste em permanecer igual, identificada com o grupo dominante. Nesse sentido, o método benjaminiano

é quase um esforço “ético político”. Agrupar o recorte de eventos em “constelações” possibilita o reconhecimento; o historiador materialista em Benjamin “traduz” passados para que esses sejam reconhecidos no presente, no momento de necessidade. Como conclui Gagnebin, “o passado não é um tempo esgotado e morto, mas uma instância que continua agindo e operando no presente, ainda de forma velada” (GAGNEBIN, 2014, p. 2015). Sobre a imagem em Benjamin explica Willi Bolle:

A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo. Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisionomia das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância das “grandes idéias” e às obras de arte consagradas. Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens “dialéticas” coincide, para ele, com a produção de conhecimento da história (BOLLE, 2000, p.43).

Essas imagens do passado usadas a contrapelo da tradição ou da herança possibilitariam uma nova história possível. E um termo ainda mais fundamental para Benjamin, a transmissão (Überlieferung), um processo concreto que acentua a importância da relação entre um passado e o presente, nas disputas das obras ao longo do processo histórico até o nosso presente – entendendo que a barbárie como meio de troca de cada obra de cultura, por isso a necessidade de finalizar esse ciclo. Nesse sentido, é também na obra das Passagens que Benjamin utiliza a metáfora do trapeiro e do colecionador (esse último possuindo um caderno próprio na obra) para se referir ao trabalho do historiador. O historiador como um colecionador de passados, que retira as imagens do passado e as utiliza em um presente, num esforço do recorte e da montagem, referência que demonstra também o motivo do interesse de

Benjamin pelas vanguardas artísticas na Europa do período que o autor acompanhava atento, corresponderia ao dever do historiador materialista, a fim de reestabilizar esses passados em um presente que os reconhecesse. Seria esse esforço do colecionador, ao juntar passados específicos, que ficaram à margem do processo hegemônico da disciplina História, em fragmentos, e do trapeiro, ao colar esses passados em presentes que guardem com eles uma reciprocidade, o historiador atingiria assim, com potencialidade dessas imagens, uma nova possibilidade de história para a classe oprimida, cujas derrotas passadas se amontoam em escombros cada vez maiores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tiramos dessas análises duas proposições do filósofo alemão para a História da arte: a autoconsciência do historiador como parte de um processo político sujeito a disputas e conflitos, e sua aproximação dialética com as obras que pretende pesquisar e escrever, tendo sua relação com o tempo não obstruída por uma construção linear e homogêneas, mas que entenda o fenômeno artístico complexo em seus desdobramentos materiais no tempo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O anjo da História**. Organização e tradução: João Barreto. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgaria C. F.; ARON, Irene. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOLLE, Willi. **Fisionomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

GAGNEBIN, Jean Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Limiar, **Aura e Rememoração**. 1ed. São Paulo: Editora 34, 2014

RAMPLEY, Matthew. Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School. **The Art Bulletin** , vol. 91, no. 4, dezembro 2009, p. 446-462.

LOWY, Michael. A contrapelo: a concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). **Lutas Sociais**, São Paulo, n.25/26, p.20-28,2010.

RANGEL, Marcelo de Mello. História E Stimmung a Partir de Walter Benjamin: Sobre Algumas Possibilidades Ético-Políticas Da Historiografia. **Cadernos Benjaminianos**, 2016.

VENTURI, Lionello. **História da Crítica de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2013.

A RETÓRICA JESUÍTICA NOS ANJOS ARCABUZEIROS

SOFIA REGINATO INDA

Historiadora da Arte (UFRGS) e Mestra em História e Crítica de Arte (EBA/UFRJ). Atualmente, é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica)/UFRGS no qual pesquisa as matrizes erigidas nos séculos XVIII e XIX no Rio Grande do Sul e seus respectivos programas arquitetônicos e filiações estilísticas.

RESUMO

ESTE ARTIGO tem como escopo o estudo dos conteúdos retóricos atrelados às imagens de anjos arcabuzeiros produzidas na América Espanhola durante os séculos XVII e XVIII. Através da leitura de imagem e análise de um caso específico, a série dos Anjos Arcabuzeiros de Calamarca (século XVIII), procura-se demonstrar as sobreposições culturais e ideológicas entre as devoções autóctones, a religião cristã e a prática missioneira da ordem jesuítica.

PALAVRAS-CHAVE

Anjos Arcabuzeiros; ordem jesuíta; século XVIII; América Espanhola.

ABSTRACT

THIS ARTICLE'S aims to study the rhetorical contents within the images of the Anjos Arcabuzeiros produced in Hispanic America during the 17th and 18th centuries. Through the analysis of a specific case, the series of Anjos Arcabuzeiros de Calamarca (18th century), we seek to demonstrate the cultural and ideological overlaps between autochthonous devotions, the Christian religion and the missionary practice of the Jesuit order.

KEYWORDS

Anjos Arcabuzeiros; Jesuit order; 18th centuries; Hispanic America.

A LINGUAGEM abriga uma retórica. A partir da fala e através dela podemos explicar uma ideia ou convencer alguém da certeza de nossas ideologias. De forma análoga, as imagens também são eloquentes, não se constituem de meros registros visuais silenciosos; nelas está contida uma fala, uma mensagem que aqueles que possuem os códigos necessários conseguem ler e compreender.

O século XVI foi o período de evangelização e de utilização de mão de obra indígena para a feitura e propagação das imagens religiosas na América Espanhola. O catecismo e a pregação foram os canais principais do apostolado dos missionários que dependiam das imagens para propagar a sua fé, uma vez que os limites da língua (por parte dos indígenas e padres), naquele primeiro momento, era um empecilho aos ensinamentos do Evangelho. Como se fazer compreender se não mediante aproximações na forma de imagens? No processo de dominação pela cultura europeizada, a estratégia empreendida era a da imposição dos códigos icônicos e iconográficos do ocidente. Em um processo de assimilação e articulação de diferenças, aos nativos era inculcada a experiência subjetiva do sagrado cristão, uma fé adaptada que lhes possibilitasse assimilar o dogma por meio de novas composições imagéticas audazes e singulares (BAYLE, 2005).

As irmandades religiosas, portanto, deram-se conta que a melhor maneira de fazer-se compreender era por meio da retórica de uma imagem. Era importante que os indígenas pudessem decifrar nas imagens as passagens da Bíblia, além de compreender as representações e interpretar a divindade contida nelas. Com esse fim, os atentos religiosos se apropriaram da fé dos povos andinos, fazendo aproximações comparadas entre as divindades autóctones e as do Evangelho.

Uma das estratégias mais frequentes era a utilização de representações de anjos realizadas por artífices indígenas. A escolha do tema, bem como sua prolífera extensão, se deve a um projeto de assimilação e articulação de semelhanças efetuado pelos jesuítas, mediante o qual as divindades indígenas, se identificadas com as criaturas celestes, assegurariam o paulatino domínio da fé ocidental naquela sociedade.

Os guerreiros das culturas autóctones tinham o costume de adornar-se com conjuntos de plumas colocados em suas costas, atributo que foi identificado visualmente com as asas dos anjos cristãos. À medida que propagavam-se as festas de caráter folclórico e idiossincrático, nas quais os indígenas se disfarçavam de anjos, com roupas femininas, capas brancas, camisa e jaleco – nos quais costuravam um par de asas de plumas verdadeiras – a aparência visual entre esses dois elementos (plumas e asas) se consolidava.

Encontramos a indumentária empregada, por exemplo, na celebração *Del Chatripulis*, cujo testemunho visual pode ser observado na pintura *La Procesion del Corpus Christi en Cuzco*, do artista de origem quechua Basilico Pumacallao (1635–1770) na qual indígenas vestidos de anjos (ou, poderíamos dizer, membros da cultura autóctone travestidos de guerreiros) são representados portando fuzis, instrumento bélico ocidental (Figura 1).

Logo, coexistia um duplo trânsito de influências: anjos indígenas e indígenas anjos. Sabe-se que parte da estratégia católica de sobreposição de suas culturas foi adaptar ou cristianizar muitas das festividades e símbolos religiosos indígenas ao ano litúrgico cristão; o indígena, por outro lado, também assimilou a iniciativa sintética católica e desenvolveu seu próprio método de sobrevivência, aprendendo a ocultar suas verdadeiras crenças sob as novas leituras do Evangelho e do santoral católico. Assim,



FIGURA 1

Basilico PUMACALLAO *Procesión del Corpus Cristi*, s/d
Óleo sobre tela
213 cm x 366 cm
Catedral de Cuzco,
Cuzco, Perú
Reprodução da Internet

conquistadores e conquistados coincidiram, sem querer, no ponto chave dos “doutrineiros”, mas um símbolo poderia acolher múltiplos significados. Enquanto a igreja expressava suas verdades eternas nas imagens plásticas – método recorrente da catequese –, não havia garantias que essas fossem sempre interpretadas ou empregadas segundo os paradigmas cristãos.

CONSOLIDAÇÃO DE UMA ICONOGRAFIA

As figuras de anjos começaram a aparecer, inicialmente, em pequenos trabalhos de cantaria para adornar as igrejas – as primeiras igrejas de alvenaria do Barroco Andino, no Peru, datam do final do século XV –, alcançando, rapidamente, o formato de tela no século XVIII, mídia pela qual foram mais difundidas. Tais pinturas tiveram Cuzco como principal centro de criação e produção artística¹, realizando tamanha difusão na sua linguagem plástica que estudiosos identificaram uma tradição da Escola Cuzquenha. Sua influência exerceu papel importante na imaginária dos anjos, principalmente através do trabalho de Basílico Santa Cruz (1635–1710) (GARCIA SAIZ, 2000).

A principal clientela dessas imagens era as congregações religiosas que mantinham um controle rígido das imagens que patrocinavam, como demonstra a Constituição Sinodales, de 1556, do I Concílio Mexicano:

[...] instituímos e mandamos que nenhum espanhol nem nenhum índio pinte imagens nem retábulos em nenhuma igreja de nosso arcebispado e província; nem venda imagens sem que primeiro o tal pintor seja examinado e que se lhe dê licença por nós ou por nossos provisores para que possam pintar e que as imagens que assim pintarem sejam primeiro examinadas e testadas por nossos juízes (GARCIA SAIZ, 2000, p. 89).

1

Uma das explicações para que esse fenômeno tenha ocorrido em Cuzco é que a cidade abrigava, desde a época incaica, uma tradição artesanal, era ali que se encontravam os principais artífices do Império. As influências europeias dessa escola eram a estética Renascentista e a riqueza pictórica e temática da arte flamenca, que chegavam ao Peru através de artistas e pinturas encomendados pelos Vice-reis e, especialmente, por gravuras.

As composições eram pensadas e refletidas com propósitos precisos: mover os afetos dos fiéis em direção a uma ideia. As imagens eram panfletárias da fé e das congregações. As alegorias e composições obedeciam a mensagens específicas direcionadas ao condicionamento dos povos autóctones, a favor dos jesuítas ou dos franciscanos, por exemplo.

Os anjos de Calamarca², ou anjos Arcabuzeiros de Calamarca, série datada do século XVII, poderiam ser mais uma série de representação angélica realizada por um artista indígena, conhecedor da tradição da Escola Cuzquenha e patrocinado e encaminhado pela Igreja, se não fosse a estranha composição que essas imagens engendram, nas quais seres celestiais, vestidos com a indumentária da época, carregam armamentos. Ao olharmos essas composições é impossível ignorar os seguintes questionamentos: quais podiam ser as implicâncias políticas e teológicas de um culto angélico expressado com essa iconografia? Seriam os arcanjos arcabuzeiros uma invenção local, bela em sua plástica, mas intrascendente em seu significado? Pouco provável, uma vez que as imagens realizadas em templos cristãos eram severamente regulamentadas, o que nos leva a outras indagações: [1] qual seria a utilização litúrgica dessas imagens? [2] por que figuras divinas com roupas e atributos terrenos e bélicos? [3] quais são as possíveis influências iconográficas dessas imagens?

Para sanar esses questionamentos, utiliza-se a imagem de *Laeiel Dei* (Figura 2), proveniente da série de Calamarca. Esse anjo possui um tratamento pictórico plano, percebido no fundo chapado e de cor escura, além do esquema sintetizador de suas formas: um triângulo, que dá contornos à casaca, fornece estrutura à figura, que é cortada verticalmente pelas pernas e transversalmente

2

Calamarca é uma pequena população da Bolívia, localizada a 60km de La Paz e originalmente pertencente ao povo indígena dos Pacajes. Segundo um inventário de 1728, os anjos arcabuzeiros de Calamarca foram contemplados por três séries, totalizando 36 pinturas. As séries conhecidas, contudo, são a *Hierarquias* e a série dos *Anjos Militares* ou *Anjos Arcabuzeiros*. Essas pinturas encontram-se no Templo de Santa Maria de Las Neves e estipula-se que foram realizadas no século XVII. Credita-se a autoria dessas imagens ao Mestre de Calamarca, identificado por alguns pesquisadores como o pintor José Lopez de Los Rios (?-?), importante artista boliviano que trabalhou na região entre 1640 e 1680 (MESA; GISBERT, 1998).



FIGURA 2

Maestro de CALAMARCA*Laeiel Dei*, século XVII-XVIII

Óleo sobre tela

1,1 × 1,605 m

Iglesia de Calamarca,

La Paz, Bolívia

Reprodução da internet

pelo arcabuz. Na mão esquerda, o anjo segura uma mecha, item para ativar o arcabuz, enquanto, com um bastão parece carregar a ponta do fuzil (o arcabuz era uma arma de fogo semelhante ao fuzil, com canhão de ferro e que se disparava mediante o contato de um pavio aceso, ou mecha).

A figura está ricamente vestida com um chapéu chambergos, conhecido assim por ser colocado de forma transversal e adornado de três plumas. O casaco de bufantes mangas golpeadas, que se estende depois dos joelhos, também faz parte da roupa dos soldados *chambergos* – guarda constituída por Mariana de Áustria (1634–1696), mãe de Carlos II da Espanha (1661–1700) – e faz conjunto com os calçotes, ambos adornados ricamente por brocados, pintados numa fina camada de ouro precedente à pintura e que iluminam a composição. As rendas nos pulsos e o bufão rendado

são uma assimilação mais tardia, do século XVII, que substitui os volumosos rufos estilo Elizabeth I.

Nota-se que esse traje se assemelha àqueles usados na corte de Henrique VIII (1491–1547), quando pensamos nos quadros do século XVI pintados por Hans Holbein (1497–1593) ou nos trajes de crianças das pinturas de Van Dick (1599–1641), por exemplo. Sabe-se que os espanhóis foram grandes influentes da moda europeia, a partir das suas estreitas relações com os Países Baixos, até à “criação da moda” com Luís XIV da França (1638–1715). O traje dos anjos arcabuzeiros, no entanto, distingue-se pelo colorido, distanciando-se do preto holandês frequentemente utilizado pelos espanhóis e importado de Flandres. Cabe salientar, ainda, que o repertório iconográfico dessas imagens se originava em diferentes épocas, suscitando em imagens anacrônicas e sintetizadoras das principais tendências da moda europeia dos dois últimos séculos.

3

Essas imagens foram inspiradas nas gravuras de Jeronimo Wierix (1553–1619) sobre a composição dos sete principais anjos celestiais. Wierix difundiu a iconografia angélica que havia visto em Palermo num famoso livro de gravuras *Evangelicae historiae imagines* que serviu de modelo a Bartolomé Román (PINILLA MUJICA, 1992).

A *Escola de Sevilla* é um exemplo: ela desenvolveu ciclos de anjos que contribuíram para estabelecer essa iconografia, como a que se conserva do Monastério de Lima, realizada em 1635. Caso similar é o da série pintada por Bartolomé Roman (1596–1647) para o Monastério da Encarnação de Madri, a qual possui uma réplica encontrada na Igreja de São Pedro de Lima. Essa série de sete anjos é, provavelmente, a mais antiga da América³.

Além das referências pictográficas, os artistas andinos que confeccionavam essas telas conheciam o famoso *Tratado Militar* de 1607 de Jacob Gheyn (1565 – 1629). Muitas das quarenta e duas posturas e atitudes militares descritas no volume correspondem àquelas performadas pelos anjos ao pegar, ascender, apontar e disparar seus arcabuzes (Figura3).

Outro motivo da grande repercussão de imagens angélicas na América Espanhola é o fato dos evangelizadores entrelaçarem a figura dos anjos ao culto dos fenômenos naturais já praticado pelos indígenas. Ao entrar em contato com as práticas religiosas das sociedades nativas, os evangelizadores perceberam uma maneira de propagar sua própria fé. A manifestação anímica, que formava uma parte indissociável da tradição e crenças indígenas, foi, deste modo, apropriada. No intuito de traçar uma ponte entre ambas as religiões, os missionários sobrepuseram à *ideia* das deidades anímicas e celestes um amplo panteão de anjos cristãos, retomando o antigo costume de imaginá-los como personificação de fenômenos naturais.

Além dos anjos, o próprio arcabuz era associado ao deus do trovão:

[...] o uso dos arcabuzes, sem dúvida, inspirou temor nos indígenas, seus disparos evocavam os poderes do deus trueno. “na gramática quéchua y vocabulário editada em 1586 por Antonio Ricardo <<llapa (hillap’a)>> significa <<raio, arcabuz, atilheria>>. A tradução castelhana do vocábulo aponta o mesmo <<arcabuz, tirar.

FIGURA 3

Jacob de GHEYN II

Tratado Militar, 1607

Litografia

Livro “Maniement d’armes, d’arquebuses, mousqvetz, et piques”, 1607, p.39

Internet Archive



Hillap'ani: matar com o raio. <<raio: hillap'a>>. (...) para os índios o granizo, o relâmpago, o trovão e o eclipse eram presságios de destruição e caos (PINILLA MUJICA, 1992, p. 171).

ANJOS ARCABUZEIROS E A CONGREGAÇÃO DOS JESUÍTAS

Importante recordar que a congregação jesuítica foi criada pelo militar espanhol Inácio de Loyola (1491–1556) e que a irmandade era conhecida pela militância de suas pregações. Além disso, a importante propagação das séries angélicas também se deve à existência de fraternidades indígenas nas irmandades jesuítas. Estas comunidades eram de formação muito recente e, portanto, careciam de santos próprios, por isso deviam avocar suas igrejas a outros já existentes; uma das fraternidades de Lima era do patronato de São Miguel Arcanjo e assim foram os indígenas entrando em contato com essa iconografia (PINILLA MUJICA, 1992).

Considerando que os jesuítas, os quais patrocinaram a série angélica de Bartolomé Roman, foram grande parte responsáveis pela difusão do culto angélico em Lima, não se pode deixar de mencionar que a grande maioria de anjos pintados na região andina, entre os séculos XVII e XVIII, portam armas de guerra, vestem uniformes militares e tipificam arcanjos arcabuzeiros.

Se tomarmos os anjos arcabuzeiros de Calamarca e essas produções andinas como fruto de um projeto patrocinado e alavancado pela congregação dos Jesuítas, perceberemos a inegável relação entre os anjos e os missioneiros. Lembra-se que, segundo a *Constituição Sinodales*, as imagens possuíam uma iconografia que servia a um propósito, como a missão da pregação. As imagens dos anjos, deste modo, foram realizadas para aludir às missões militares que Deus designou do céu, bem como a missão da palavra, designada aos padres jesuítas em sua evangelização. Nesses anjos arcabuzeiros, desta forma, poderia estar encerrada a própria figura do frade missioneiro.

[...] os arcanjos arcabuzeiros não são meros soldados de tropa: eles dirigem e presidem as batalhas: cruzadas espirituais nas quais anjos e sacerdotes

lutam juntos. Anunciam, ademais, a natureza da guerra a se guerrear. Um anjo é antes de tudo um mensageiro, um mensageiro é um predicator. Assim, o anjo guerreiro é a imagem in divinis do missioneiro. Os anjos levam armas, os missioneiros palavras de fogo. Os missioneiros ao pregar imitam a atividade dos anjos. Os anjos, a sua vez, dispõem seus raios desde o céu (PINILLA MUJICA, 1992, p. 168).

Dessa maneira se fazia compreender aos indígenas o que era a figura do anjo e o papel que desempenhava dentro do complexo programa de crenças do cristianismo, um modelo fortemente sugestivo, quando refletimos sobre a autofiguração (e autoafirmação) que os jesuítas se outorgaram, relacionando o poder de suas pregações às entidades da natureza reverenciadas pelos indígenas.

No intento evangelizador, os padres se basearam conscientemente em muitos dos costumes autóctones. No caso dos anjos não foi diferente, os quais foram uma das primeiras iconografias que os indígenas assumiram e, portanto, a que mais repetiram nas decorações das construções que utilizavam mão de obra nativa nos séculos XVII e XVIII.

A partir da figura do anjo propriamente assimilada, foi possível impregná-la de outros símbolos, ampliando sua dimensão retórica e comunicativa; nestas imagens, nos deparamos com anjos guerreiros, indígenas guerreiros, divindades anímicas e padres missionários.

As imagens dos Anjos Arcabuzeiros se configuraram, deste modo, em uma representação emblemática, de caráter devocional e evangelizador. Nessas composições, também está implícito o poder da Igreja na dominação cultural da América, tendo sob seu controle toda a imaginária de uma sociedade. É a muitas dessas imagens sacras que atribuímos o caráter de marcas identitárias da América Espanhola, que nos proporcionam compreender os códigos e a mentalidade de uma época. Os anjos arcabuzeiros, portanto, são uma manifestação visual de conteúdo retórico e uma produção *sui generis* na arte sacra andina.

REFERÊNCIAS

BAYLE, Gauvin Alexander. Eyeing the other: the indigenous response. In:_. **Art of colonial Latin America**. London, Inglaterra: Phaidon, 2005, p.71-108.

GARCIA SAIZ, Maria Concepción. Pintura y escultura colonial en Iberoamérica. In: GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Rodrigo Gutierrez. **Historia del Arte Iberoamericano**. Madrid, Espanha: Lunwerg Editores, 2000. p. 63- 117.

GRUZINSKI, Serge. La cristianización de lo Imaginario. In: GRUZINSKI, Serge. **La colonización de lo imaginario**. Cidade do México, México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 186-202.

MEDA, José de; GILBERT, Teresa. Los ángeles de Calamarca. In: **El retorno de los ángeles** (Catálogo da exposição). Paris, França: Ed. Unión Latina, 1998.

MUJICA PINILLA, Ramón. **Ángeles apócrifos na América virreinal**. Lima-México-Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

A MITOLOGIA PESSOAL DE ALFONSO D'ESTE

O SENTIDO DOS MITOS NO
SISTEMA DE AUTORREPRESENTAÇÃO
DO DUQUE DE FERRARA

TANIA KURY CARVALHO

É mestra e doutoranda em história da arte pela Unifesp. Tem especialização em Comunicação e Semiótica, e é graduada em Comunicação Social. Bolsa Capes.

RESUMO

ESTE ARTIGO analisa os mitos escolhidos por Alfonso d'Este para representar sua personalidade, sua regência e seu legado. Considera os relevos do Estúdio dos Mármore e as pinturas do Gabinete de Alabastro como um projeto único, cuja interpretação dos mitos permite ir além da parcial e usual noção de Alfonso d'Este como hedonista e iletrado, e identifica uma preocupação com a erudição e a expressão de atributos como virtude e sabedoria para garantir a paz em Ferrara.

PALAVRAS-CHAVE

Pinturas mitológicas; Antônio Lombardo; Dosso Dossi; Ticiano; Alfonso d'Este.

ABSTRACT

THIS ARTICLE analyzes the myths chosen by Alfonso d'Este to represent his personality, his regency, and his legacy. Considers the reliefs in the Studio dei Marmi and the paintings for the Camerino di Alabastro as a single project, whose interpretation of the myths allows us to go beyond the partial and usual notion of Alfonso d'Este as hedonist and unlearned, and identify a concern with erudition and the expression of attributes such as virtue and wisdom to ensure peace in Ferrara.

KEYWORDS

Mythological Paintings; Antônio Lombardo; Dosso Dossi; Titian; Alfonso d'Este.

ESTE ARTIGO trata da construção de um complexo sistema de autorrepresentação por Alfonso d'Este (1476 –1534), a partir de suas encomendas artísticas inspiradas na mitologia clássica. Reflete sobre as escolhas dos mitos para a decoração de seus espaços privados, e também os reservados para receber pessoas, a partir das escolhas de seu consultor humanista, Mario Equicola (c. 1470 –1525), e sobre as preferências, características e mensagens pretendidas por Alfonso.

Os regentes da corte de Ferrara tiveram perfis e gostos distintos e todos trouxeram, tanto para a regência quanto para o mecenato artístico, suas próprias particularidades. Embora distintos nos gostos, havia consenso entre os regentes de diferentes gerações que a encomenda artística e o embelezamento da corte eram formas de reafirmação política que reforçavam a legitimidade de um governo e de um governante.

Em Ferrara, o gosto por elementos e associações vindas da Antiguidade começa com Lionello d'Este (1407–1450) que, sob a orientação de Guarino (c. 1374 –1460), seu consultor humanista, escolheu as musas como tema para a decoração de seu *Studiollo*, um dos primeiros do Renascimento. Borso (1413 –1471), seu sucessor, teve outros interesses, mas deu continuidade à decoração do *studiollo* com o tema das musas. Encomendou um ciclo impressionante de afrescos com temas astrológicos e mitológicos para o salão dos meses. Cada mês era representado por três tópicos: o primeiro exibia o triunfo da divindade do mês; o segundo, os signos zodiacais e seus decanos, e o terceiro, as atividades características do mês. O conjunto de pinturas evidencia uma intenção de estabelecer associações claras entre os regentes e o governo de Ferrara com os mitos que figuravam nos afrescos.

Ercole (1431–1505) sucedeu Borso. Casou-se com Eleonora de Aragão (1450 – 1493) e teve três filhos: Beatrice, Isabella e Alfonso. Investiu nas artes cênicas recuperando textos de comédias romanas antigas, uma preferência que será preservada em regências posteriores e que influenciará, inclusive, a interpretação pictórica dos mitos para Alfonso através de Dosso Dossi e Ticiano.

Fez de *Belriguardo* uma de suas sedes principais e reformou o *Palazzo di Belfiore*, que havia sido gravemente danificado durante

a guerra com Veneza, em 1483, encomendando um novo ciclo pictórico no qual figuravam animais exóticos e cenas de caça. Também foram significativos, em função de suas implicações ideológicas relacionadas à Casa d'Este, os fragmentos de um ciclo com o “brasão” de Ercole em uma das salas no pavimento térreo do Palácio do Paradiso (TOFFANELLO, 2010).

Os afrescos, de altíssima qualidade, estão entre as primeiras representações do mito de Hércules promovida pela família Este, que vangloriava-se de uma descendência ancestral do semideus grego. O herói aparece aqui caracterizado como cavaleiro medieval, segundo a iconografia difundida pelas miniaturas que ilustravam o “Romance da Rosa” e as “Histórias dos Romanos”, muito populares na corte dos Este (TOFFANELLO, 2010, p. 195).

Posteriormente, Ludovico Ariosto defenderá que Hércules seria uma “divindade tutelar da Ferrara de Alfonso” (BALLARIN, 2007, p. 79).

Alfonso dará continuidade a algumas destas ligações já estabelecidas pela família, mas, em função de sua personalidade peculiar e de seus gostos muito ecléticos, escolherá outros mitos a partir dos quais forjará associações que representem tanto sua regência quanto o que almejava deixar como legado para Ferrara.

Terá o auxílio do consultor humanista Mário Equícola para definir os programas iconográficos. O papel de Equícola na definição dos episódios representados no Estúdio dos Mármores não aparece claramente entre os autores consultados. Alessandro Ballarin (2007) deixa subentendido o papel de Equícola ao dizer brevemente que teria fornecido um primeiro esboço para as histórias do Estúdio dos Mármores.

Com relação às escolhas das histórias para o Gabinete de Alabastro, representadas em uma série de pinturas, o papel de Equícola como responsável, tanto pelo programa iconográfico quanto pelas referências literárias para cada episódio, é certo e comprovado por cartas e outros documentos da época (BALLARIN, 2007; HOPE, 2003; WIND, 1948).

No que diz respeito às encomendas artísticas de Alfonso, o Estúdio dos Mármoreos raramente recebe a atenção devida, o que é problemático, porque os relevos feitos por Antônio Lombardo, mesmo que só conheçamos dois deles com histórias, são fundamentais para a compreensão da construção da imagem de Alfonso a partir da “mitologia particular” que ele construiu.

Os temas dos relevos são relevantes, também, para modular a interpretação das pinturas para o Gabinete de Alabastro, as quais, quando observadas apenas a partir das quatro obras feitas por Bellini (*O Festim dos Deuses*) e Ticiano (*Adoração à Vênus, Baco e Ariadne* e *Os Andrianos*), também fornecem um panorama incompleto, que propicia uma interpretação imprecisa e tendenciosa que explica apenas parcialmente – sob um ponto de vista – as associações dos deuses e episódios representados com Alfonso, sua personalidade, sua regência e o legado que desejava deixar em Ferrara.

Este trabalho partirá da premissa que os relevos para o Estúdio dos Mármoreos e as pinturas para o Gabinete de Alabastro constituem um projeto único, cujas obras devem ser observadas em conjunto. A fim de compreender melhor os elementos que havia escolhido para sua “mitologia pessoal”, bem como interpretar com mais acuidade as relações entre os deuses e os episódios escolhidos por Alfonso, é necessário levar em consideração: tanto os dois relevos narrativos feitos por Antônio Lombardo e o projeto original para o Gabinete de Alabastro – que incluía obras de Fra Bartolomeu, Rafael, Giovanni Bellini e Dosso Dossi – como as pinturas e temas que, de fato, foram realizadas para o espaço, incluindo tanto *A Chegada de Baco à Ilha de Naxos* de Dosso Dossi – identificada há pouco tempo como uma das integrantes do gabinete de Alfonso – e as dez cenas pintadas por Dosso Dossi com inspiração na Eneida de Virgílio, representadas em frisas que haviam sido instaladas acima das pinturas maiores.

Uma análise mais objetiva requer, ainda, a observação do perfil do comitente, o momento conturbado pelo qual passava Ferrara quando assumiu a regência, o que o obrigou a privilegiar aspectos militares e práticos em detrimento de ocupações mais eruditas e intelectuais – consideradas mais adequadas para um regente –, além de seu gosto pela música e pelas artes decorativas,

tanto como apreciador quanto como artífice de instrumentos bélicos, musicais e de peças de cerâmica. Somente levando todos estes elementos em consideração é possível extrair dos mitos escolhidos um conjunto de significados mais relevantes e associáveis a Alfonso e ao momento político que enfrentou durante sua regência.

CORPUS

Neste trabalho, em função do espaço disponível, serão comentados brevemente: os dois relevos narrativos de Antônio Lombardo, *A Disputa entre Minerva e Netuno* e *A Forja de Vulcano*, para o Estúdio dos Mármores; *A Chegada de Baco a Naxos*, de Dosso Dossi; o esboço de Rafael para o *Triunfo de Baco*; *O Festim dos Deuses* de Bellini e *Adoração à Vênus, Baco e Ariadne* e *Os Andrianos* de Ticiano, para o Gabinete de Alabastro. Os nomes dos deuses seguirão a nomenclatura romana, uma vez que foi a mais usada entre os autores pesquisados. Este estudo faz parte do levantamento preliminar para uma tese de doutorado em andamento.

INTRODUÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO

A retomada do interesse sobre a cultura clássica durante o renascimento teve início no final do século XIII, em Pádua, e foi Petrarca que transformou o humanismo em um movimento que se espalhou por toda a Itália a partir de sua tentativa de reviver os ideais da Roma Antiga, os quais passaram a servir de referência para muitos que seguiram seu exemplo. O humanismo forjou o sentimento de uma única “identidade cultural italiana”, distinta daquela das nações além dos Alpes; uma mensagem que despertou grande interesse por parte dos regentes, ainda mais quando Roma voltava a ser o centro do mundo cristão e o papado estava cada vez mais vinculado à Itália (BURCKHARDT, 2009).

Como herdeiros do poderoso Império Romano, os italianos tinham orgulho de seu passado, mas é importante ressaltar que a Itália tinha unidade geográfica, mas não política. Ao mesmo tempo em que seus habitantes dividiam histórias sobre uma Idade Dourada perdida, não sonhavam com um passado

renascente em uma Itália unificada; ao contrário, a península era dividida por muitos Estados independentes, cada um com forte senso de identidade individual.

Inicialmente, estas cidades-estado independentes tinham governos comunitários, mas durante os séculos XIII e XIV foram tomadas por famílias poderosas que se instalaram como regentes dinásticos: os Della Scala, em Verona; os Este, em Ferrara e Modena; os Visconti, em Milão etc. (BURCKHARDT, 2009).

A comparação dos méritos entre os governos principescos e o republicano foi tema de debates acalorados na década de 1430 sendo pautado pelos:

[...] termos de seus antecedentes clássicos: a moralidade da República Romana sob Cícero, versus o florescimento cultural do Império sob os Césares. Para os humanistas empregados pelas cortes havia sido Julio Cesar e seus sucessores – os imperadores da Roma Antiga – os heróis (HOLLINGSWORTH, 2021, p. 16).

Em um movimento ousado e sob a orientação de seus consultores humanistas, os príncipes renascentistas adotaram a linguagem cultural de seus antecessores:

A Roma Imperial poderia fornecer modelos exemplares tanto para tiranos, usurpadores e guerreiros, quanto para Príncipes cultos e eruditos, com exceção da república de Florença. De maneira geral, no entanto, os nobres educavam seus filhos a partir da cultura da Antiguidade: contratavam humanistas para ensinar história clássica, oratória, poesia, ética e matemática, bem como para ensinar equitação e artes marciais (HOLLINGSWORTH, 2021, p. 17).

Para Burkhardt, a influência da Antiguidade foi ainda mais abrangente do que a porção territorial que hoje corresponde à Itália. O autor defende que a influência da Antiguidade teria consistido em uma espécie de “força espiritual” que se espalhou a partir da Itália a fim de tornar-se “[...] a atmosfera vital para todo

o europeu de maior instrução” (Burckhardt, 2009, p. 178). O autor explicou:

A Antiguidade greco-romana, que desde o século XIV intervém tão poderosamente na vida italiana – enquanto suporte e base da cultura, enquanto meta ideal da existência e, em parte, também como uma nova e consciente reação ao já existente – há muito tempo vinha exercendo influência parcial sobre toda a Idade Média [...] Na Itália, no entanto, diferentemente do que ocorre no Norte, a Antiguidade torna a despertar [...] a consciência do próprio passado faz-se novamente presente em um povo ainda parcialmente ligado à Antiguidade; ele a celebra e deseja reproduzi-la. Fora da Itália, o que ocorre é a utilização erudita e refletida de elementos isolados da Antiguidade; dentro dela, trata-se de uma objetiva tomada de partido ao mesmo tempo erudita e popular pela Antiguidade de forma geral, uma vez que esta constitui ali a lembrança da própria grandeza de outrora (BURCKHARDT, 2009, p. 178-179).

Como seus antecessores, os príncipes do renascimento conheciam o valor das artes como propaganda; e as cidades do século XV adotaram figuras pagãs para acrescentar um “brilho de antiguidade” aos santos cristãos, que eram os patronos e protetores tradicionais. Muitas novas imagens *all’antica* surgiram e mudaram o estilo e o conteúdo tanto da escultura quanto da pintura.

O mundo do príncipe renascentista era, essencialmente, um mundo em guerra, em disputa por território; e muitos destes príncipes haviam começado na vida pública como soldados mercenários – os condottieri. Nem todos eram cruéis, mas eram ambiciosos e sua sobrevivência estava baseada na habilidade para substituir – ou conciliar – habilidades militares com habilidades mais sutis e até desonestas (como a habilidade de enganar e iludir), consideradas “adequadas” para prosperar no ambiente altamente competitivo da política italiana. Este foi o contexto social, político e familiar no qual Alfonso d’Este nasceu e cresceu.

SOBRE ALFONSO

Alfonso I d'Este sucedeu seu pai, Ercole I, e teve como residência preferida o palácio de Belvedere, situado em um parque murado onde havia zoológicos de animais exóticos (TOFFANELLO, 2010).

No éden cercado de Belvedere, encontrou máxima expressão o gosto estense pelo teatro e pela cenografia: mencionado por Ariosto no canto XLIII do “Orlando Furioso”, a residência de Alfonso desfrutou de fama européia durante o quinhentos, antes de ser demolida [...] no século seguinte (TOFFANELLO, 2010, p. 186).

Alfonso d'Este dedicou-se com afinco à própria formação: “[...] a viagem à França, Inglaterra, Países Baixos foi uma verdadeira viagem de estudos, conferindo-lhe conhecimento mais precioso do comércio e da indústria daqueles países” (BURCKHARDT, 2009, p. 77). Esteve à frente de Ferrara como regente entre 1505 e 1534, um dos períodos mais tumultuados da história da Província e que fez com que ele se dedicasse mais aos assuntos militares. Ainda assim, foi um dos maiores comitentes do seu tempo.

Demonstrou um perfil ativo; foi um hábil estrategista nas batalhas que precisou enfrentar; projetou e produziu artilharia para as mesmas; valorizou e praticou atividades manuais, como a cerâmica e a metalurgia; produzia seus próprios instrumentos musicais, os quais também tocava, como atividade de lazer. Cercou-se, para tal, de artesãos hábeis e reconhecidos em diversas áreas, como a fabricação do vidro, a produção de maiólica etc. Embora apreciasse a companhia de artesãos, sentia-se ofendido quando era considerado iletrado ou militarista, uma vez que apreciava a companhia de humanistas e homens cultos.

Bayer acrescenta que Alfonso havia, muito cedo, desenvolvido também um lado contemplativo, além de um gosto apurado como colecionador. Sua paixão por colecionar tanto pinturas quanto antiguidades fortaleceu-se em 1510, quando foi à Roma para a eleição do Papa Leão X (BAYER, 1998). Com relação à predileção pelas atividades manuais – consideradas, na época, menos “dignas” do que as atividades intelectuais, mais

“adequadas”– Burckhardt escreveu: “É insensato censurar-lhe os trabalhos de tornearia de seus momentos de lazer, pois estes vinculavam-se diretamente a sua maestria na fundição de canhões e na sua maneira isenta de preconceitos de rodear-se dos mestres de cada ofício” (BURCKHARDT, 2009, p. 77).

O conhecimento sobre arte antiga que o Duque adquiriu durante suas viagens e estudos colaborou para a elaboração do programa iconográfico para o Estúdio dos Mármores, cuja análise revela um comitente com sensibilidade para sutilezas estilísticas relacionadas a diferentes estilos da arte da Antiguidade; além de deixar evidentes outras associações que Alfonso d’Este almejava estabelecer para seu nome e sua regência. Associações que revelam, quando considerados tanto os relevos de Lombardo quanto as pinturas de Ticiano e Dosso Dossi, um equilíbrio dinâmico e interessante entre traços contemplativos e ativos, eruditos e hedonistas, de conhecedor e de explorador, etc.

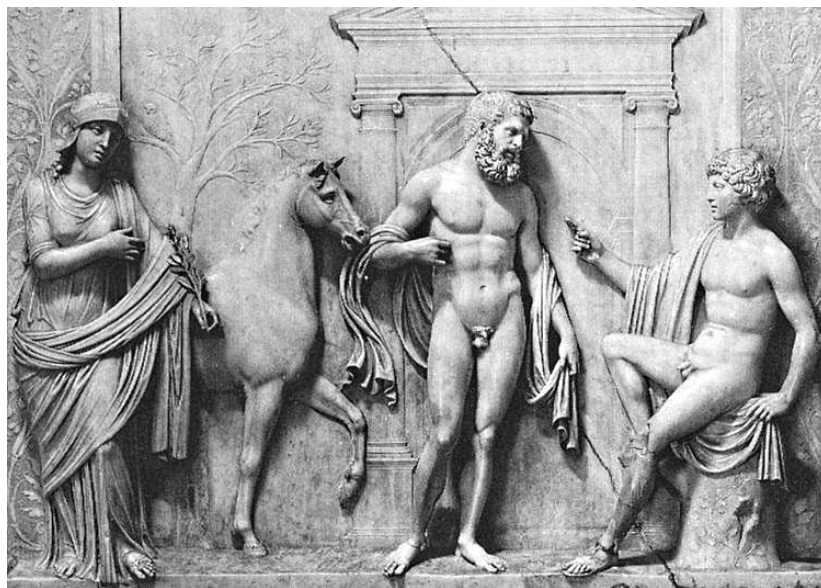
O ESPAÇO CONTEMPLATIVO DO ESTÚDIO DOS MÁRMORES

O Estúdio dos Mármores era um espaço privado para contemplação e reflexão que teria tido, de fato, um uso mais privado e com circulação mais restrita. Nele, uma inscrição em um dos relevos dizia: “Em 1508, Alfonso, o terceiro Duque de Ferrara estabeleceu isto para seu lazer e tranquilidade” (BAYER, 1998, p. 29). Em sua maior encomenda artística, até o momento, Alfonso demonstrava ligação – e apreciação – com a arte e a literatura do Passado Clássico.

Do Estúdio dos Mármores, exibindo frisas com motivos extraídos de sarcófagos romanos antigos, apenas duas obras narrativas com cenas mitológicas sobreviveram: os episódios *A disputa entre Minerva e Poseidon* e *A Forja de Vulcano*, que tinham íntima relação com o Duque. Os deuses Minerva – que aparece nos dois relevos –, Vulcano (muito presente em outras obras para o Duque), Júpiter e Netuno, protagonistas dos relevos, representavam não apenas o comitente de várias maneiras, mas também a forma como Alfonso desejava que seu governo fosse visto: associado à paz, à prosperidade e a um clima de florescimento artístico (SHEARD, 1993).

FIGURA 1

Antônio LOMBARDO
A Disputa entre Minerva e
Netuno, c. 1508
 Relevo em mármore
 83 x 107 cm
 Museu Hermitage
 São Petersburgo, Rússia
 Reprodução da internet



As representações dos episódios teriam sido inspiradas nas descrições de Pausânias dos frontões do Partenon, onde estavam esculpidas as duas passagens. Para Ballarin (2007), a reprodução, no Estúdio dos Mármore, dos temas encontrados no Partenon reforça o indício que Alfonso desejava que Ferrara fosse vista como uma “Nova Atenas”, como será comentado a seguir.

A DISPUTA ENTRE MINERVA E NETUNO

A Disputa entre Minerva e Netuno (Figura 1) ilustrava a competição proposta por Júpiter entre os dois deuses para conquistar o domínio sobre a Ática e dar nome à cidade. Erecteu, rei lendário de Atenas, ou Cécrope, o fundador e primeiro rei da cidade – dependendo da versão –, tomaria sua decisão a partir da utilidade da oferta feita por cada divindade. Há relatos que descrevem que Netuno teria batido seu tridente em uma rocha, criando um córrego de água do mar a brotar no Templo de Erecteion, e que Minerva teria plantado uma oliveira, mas isto não é o que se vê no relevo de Lombardo (BALLARIN, 2007). No relevo de Lombardo, vê-se um cavalo ao lado de Netuno, o que indica que uma das fontes literárias consultadas teria sido a *Genealogia deorum gentilium de Boccaccio*. Nela, lê-se que, para a disputa, “Minerva e Netuno haviam percorrido a terra e, da terra, teriam feito brotar aquilo que entendiam ser a coisa mais útil para a cidade de Atenas. Quem dos dois oferecesse a melhor coisa, seria o vencedor e daria o próprio nome à cidade” (BALLARIN, 2007, p. 97).

SOBRE AS POSSÍVEIS ASSOCIAÇÕES ENTRE ALFONSO E MINERVA, DE ACORDO COM A *DISPUTA*

Entre os atributos de Minerva no âmbito da guerra, destacam-se a prudência e a sagacidade necessária para assegurar uma paz estável sem a agressividade de Marte. Minerva também era a Deusa do humor humano e da ingenuidade e a que favorecia as invenções, as artes e os ofícios manuais, atributos pertinentes para o desejo de Alfonso de transformar Ferrara em uma “Nova Atenas”, presidida pelo próprio Alfonso (SHEARD, 1993).

POSSÍVEIS ASSOCIAÇÕES ENTRE ALFONSO E NETUNO

Em 1511 ainda era recente na memória dos habitantes de Ferrara a vitória dos ferrarenses sobre a frota dos venezianos nas águas do Pó, entre Ferrara e Rovigo, na Batalha de Pollesela, de 22 de dezembro de 1509, devido ao triunfo fluvial do Duque e de seu irmão Ippolito. Ainda que a vitória tenha sido devida à artilharia de Alfonso, Netuno era relevante, porque expressava a crença do Duque na importância da proteção e da defesa tanto do território em terra quanto no mar. Este aspecto também estava indiretamente representado no tema da *Disputa entre Minerva e Netuno*, com Minerva fazendo referência à importância e ao zelo pela terra e suas benesses e Netuno, deus do mar, representando a defesa e a segurança do território marítimo.

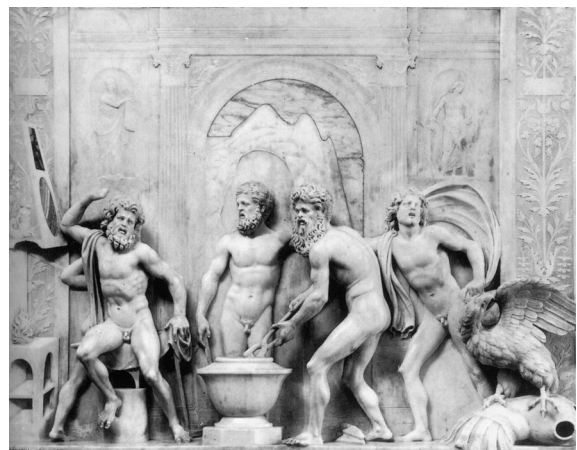
FIGURA 2

Antônio LOMBARDO
A Forja de Vulcano, 1508-11
 Relevo em mármore
 83 x 107 cm
 Museu Hermitage, São
 Petersburgo, Rússia
 Reprodução da internet

A FORJA DE VULCANO

O segundo relevo narrativo reminiscente era sobre *A Forja de Vulcano* (Figura 2), que faria referência ao *Nascimento de Minerva da cabeça de Júpiter*, de acordo com a narração de Hesíodo do mito.

Há indícios de que Ludovico Ariosto – poeta da corte de Alfonso e autor de *Orlando Furioso* – teria considerado Vulcano uma espécie de “deus tutelar da Ferrara de Alfonso d’Este”, o que explicaria a grande ênfase dada ao deus tanto no Estúdio dos Mármorees quanto no Gabinete de Alabastro. Está presente nas frisas com pinturas sobre Eneias, inspiradas na *Eneida* de Virgílio, e em outras pinturas de Dosso Dossi para Alfonso, além de enredos



para comédias e peças literárias. Vulcano era a divindade, além de Baco, com a qual o Duque se identificava de bom grado.

De acordo com os episódios narrados na mitologia e na poesia antiga, na oficina de Vulcano eram fabricadas armas para os deuses e para os heróis do mundo Antigo. Ballarin (2007) cita um longo trecho da Eneida no qual Vênus pede que Vulcano fabrique as armas para Enéas. No trecho são citados, também, outros trabalhos para os Deuses feitos por Vulcano, como o carro de Marte e a armadura de Minerva.

Sobre a armadura de Minerva, que aparece no relevo de Lombardo para a *Forja de Vulcano*, Ballarin destaca uma interpretação de Wittkower, a respeito da “[...] transformação de Minerva no imaginário do Renascimento, com relação à armadura como um “hieróglifo” para “virtude”[...]” (BALLARIN, 2007, p. 80). Segue comentando o surgimento desta associação e da ideia da *Minerva Pacífica*, explicando que a armadura não faz parte das armas de Minerva, mas é um de seus atributos e está relacionada à ideia de virtude. Como Wittkower teria demonstrado, seria a mesma armadura dada por Minerva à Vênus quando a última apareceu como *Vênus Victrix*.

POSSÍVEIS ASSOCIAÇÕES ENTRE ALFONSO E MINERVA, DE ACORDO COM A FORJA DE VULCANO

A interpretação alegórica do nascimento de Minerva mais conhecida durante o Renascimento era a de Boccaccio, que compreendia Minerva como a sabedoria nascida do cérebro de Deus: “Minerva, que nasce da cabeça de Júpiter, é, portanto, a sabedoria, é a virtude intelectual da alma que deriva sua cognição do intelecto supremo que é Júpiter, que é Deus” (BALLARIN, 2007, p. 83). Em um tratado escrito por Andrea Alciati, por volta de 1531, consta que:

Minerva, ou seja Palas (Pallade), portanto é a deusa de todas as artes e da guerra. As artes e as disciplinas liberais procedem do cérebro, ou seja, da cabeça de Júpiter, da sabedoria de Deus. [...] Pallade nasceu armada e já adulta, não criança, porque o pensamento de quem comanda, antes de vir à luz,

deve ser já perfeito e íntegro, completo em todas as suas partes. (ALCIATI *apud* BALLARIN, 2007, p. 83).

POSSÍVEIS ASSOCIAÇÕES ENTRE ALFONSO E A ÁGUIA DE JÚPITER NA FORJA DE VULCANO

Sobre a *Águia de Júpiter*, que também aparece no relevo, Ballarin explicou que a águia comunica um sentimento de posse arrogante e de propriedade indiscutível do objeto sobre o qual está apoiada. “A águia indica uma segura e indiscutível posse da virtude, e talvez da paz, [...] ela relembra o brasão original da casa dos Este da águia prateada com as asas semiabertas sobre um fundo azul” (BALLARIN, 2007, p. 82). O motivo da águia retornar inúmeras vezes nos relevos do Estúdio dos Mármore (inclusive como protagonista de algumas frisas), para Ballarin, confirma a hipótese de que a figura Laocoonte-Júpiter na *Forja* seria uma alusão a Alfonso e ele explica:

[...] devemos concluir que este [Alfonso] tenha querido aparecer como o patrono de uma série de qualidades sobre as quais estava erguido o governo da polis ateniense e que, precisamente, estavam sob a tutela de uma certa Minerva, a regência do estado fundado sob a sabedoria das leis, o patrocínio das artes e os estudos, portanto garante, ele mesmo a virtude e, até quando possível, a “pax Augusta [Pax Romana] (BALLARIN, 2007, p. 82, acréscimos meus).

A representação de Minerva na *Disputa* também fazia referência à *Minerva pacífica*.

POSSÍVEIS ASSOCIAÇÕES ENTRE ALFONSO E VULCANO, DE ACORDO COM A FORJA DE VULCANO

Ballarin destaca as associações possíveis entre o deus e Alfonso:

Vulcano, o deus das artes da metalurgia e da mecânica, o deus que constrói as armas para vencer as guerras, mas que também teria inventado a música, ajuda e faz parte do nascimento da deusa das artes liberais e das artes manuais femininas, da deusa da sabedoria e da paz (BALLARIN, 2007 p. 91).

E segue:

A nova Ferrara de Alfonso, uma Nova Atenas, estava sendo colocada como a Atenas de Péricles, sob a proteção conjunta de Vulcano e Minerva. A mensagem que dali a alguns anos surgirá das paredes do gabinete das pinturas dirá que o estado de Alfonso é também o reino de Baco de Vênus. De qual Vênus e de qual Baco resultará das informações a seguir, mas é possível antecipar a convicção que outros passos gigantescos na direção do próprio crescimento espiritual e social teriam feito com que o homem descobrisse o amor e o vinho, o desejo corretamente compreendido pela beleza e o consumo prudente da bebida de Dioniso. As duas mensagens são, portanto, complementares e contextuais, ainda que seja o caso que a segunda surja a alguns anos de distância da primeira (BALLARIN, 2007, p. 92).

Vulcano continua relevante para vários episódios descritos nas pinturas do Gabinete, embora apareça indiretamente nas obras maiores; sua presença ficou subentendida por meio das cestas que os cupidinhos usam para colher as maçãs em *Adoração à Vênus* e na coroa que será dada por Vênus à Ariadne, ambas forjadas por ele. Vulcano também teria forjado, a pedido de Vênus, as armas para Enéas que aparecem na série de Dosso Dossi (BALLARIN, 2007). Peter Humfrey explicou que a encomenda de Alfonso a Dosso para as frisas, inspiradas na Eneida de Virgílio, incluía passagens com “[...] Eneas, Marte e Vênus e, em uma caverna, Vulcano com dois ferreiros numa forja” (HUMFREY, 1998, p. 147). Além disso, Ballarin (2007) citou *A Alegoria da Música* de Dosso Dossi, que trataria da invenção da música pelo próprio Vulcano, datado de por volta de 1510, entre outras obras.

A figura que faz o papel de Júpiter na *Forja de Vulcano* foi representada como o *Laocoonte*, parte de uma escultura feita por Agesandro, Atenodoro de Rodes e Polidoro de Rodes, extremamente conhecida e cobiçada na época e que foi sido desenterrada em 1506. No contexto da *Forja de Vulcano*, a figura do *Laocoonte* foi usada como uma metáfora para o pathos, expresso tanto pelo esforço de sua anatomia super-heróica contra uma força superior quanto por sua cabeça agonizante (SHEARD, 1993).

A adaptação tridimensional do motivo por Antônio Lombardo e sua presença no Estúdio dos Mármores de Alfonso parece ter aumentado a reputação do Duque como conhecedor e colecionador de Antiguidades. Na opinião de Wendy Sheard, “[...] a figura do Laocoonte na *Forja de Vulcano*, inicialmente uma bajulação, tornou-se em última análise, um autorretrato metafórico de Alfonso em seu esforço com o Papado, representando seu sentimento angustiado de martírio patriótico” (SHEARD, 1993, p. 321). Ainda segundo a autora, o fato do *Laocoonte* original ter pertencido ao Papa Leão X, que havia ameaçado e frustrado Alfonso tanto quanto seu predecessor Júlio II, outro dono anterior do *Laocoonte* (cuja instalação no Belvedere do Vaticano havia inaugurado o sentido “propagandístico” contemporâneo dado às Antiguidades), também pode ter contribuído para aumentar ainda mais a importância das citações da obra no contexto das encomendas de Alfonso.

Observados e comentados os deuses e os episódios presentes nos relevos de Antônio Lombardo, bem como seus possíveis significados e associações com a imagem de Alfonso, passaremos a tratar das pinturas para o Gabinete de Alabastro que, na opinião de Alessandro Ballarin (2007), tiveram em Baco e Vênus os grandes protagonistas.

O GABINETE DE ALABASTRO E O PROTAGONISMO DE BACO E VÊNUS

O protagonismo de Baco é evidente, tanto se considerarmos que as pinturas que foram realizadas, *A Chegada de Baco à ilha de Naxos* (Figura 3), de Dosso Dossi, *O Festim dos Deuses*, Baco e Ariadne e *Os Andrianos*, têm Baco ou as festas báquicas como tema e/ou personagem central quanto se considerarmos o conjunto original, que previa *A Chegada de Baco à ilha de Naxos*, de Dosso Dossi, *O Triunfo de Baco*, de Rafael, *O Festim dos Deuses*, de Bellini, e *Adoração à Vênus*, de Fra Bartolomeu.

O protagonismo de Vênus exige uma explicação a respeito do que leva Ballarin

FIGURA 3

Dosso DOSSI

Chegada de Baco à ilha de Naxos, 1514

Óleo sobre tela

129 x 167 cm

Chhatrapati Shivaji Maharaj

Vastu Sangrahalaya,

Bombay, Índia.

Reprodução da internet



(2007) a fazer tal afirmação. Para o autor, bem como para Edgar Wind (1948), as pinturas para o Gabinete de Alabastro representam, além dos evidentes episódios relacionados a Baco, “os diferentes tipos ou graus do amor”, noção derivada da filosofia neoplatônica que ressurgiu com força durante o Renascimento com o *Comentário sobre o Banquete* de Marsílio Ficino – escrito sob o patrocínio dos Médici, de quem foi filósofo de corte. O texto de Ficino, como o próprio nome diz, era derivado do *Banquete* de Platão e ambos defendem a existência de duas Vênus – uma celeste e uma terrestre – responsáveis, respectivamente, pela manifestação de um amor celeste – despertada por uma “beleza” inteligível, incorpórea e que visava a ascensão da alma – e um amor terrestre – atraído por qualidades físicas e concretas da beleza em busca de experiências corpóreas e sensoriais.

Estas ideias têm enorme difusão a partir de tratados e *Diálogos de corte* posteriores, com conteúdos menos filosóficos, mas igualmente pautados pela ideia dos diversos tipos de beleza que despertam diferentes tipos de amor vinculados às respectivas Vênus. Escritos posteriores de Pietro Bembo, como *Os Assolanos*, cuja primeira edição teria sido dedicada à Lucrecia Bórgia, mulher de Alfonso, e o *Livro sobre a Natureza do Amor* de Mário Equícola, dedicado à Isabella d’Este, irmã de Alfonso, trataram destes temas e eram de amplo conhecimento na corte dos Este; tornando

plausível a ideia de Ballarin (2007) e Wind (1948) de que o ciclo de pinturas, conforme executado com as obras de Dosso, Bellini e Ticiano, expressaria um protagonismo indireto da Vênus em função dos diferentes “graus” do amor exibidos nas pinturas – amor bestial, amor humano e amor transcendente – vinculados a “Vênus distintas”.

A VÊNUS DA ADORAÇÃO À VÊNUS

Ballarin identifica a Vênus da *Adoração à Vênus* (Figura 4) como a Vênus Celeste, chamando atenção para o fato da estátua ter na mão esquerda uma concha – um dos atributos da

FIGURA 4

TICIANO

Adoração à Vênus, 1516-18

172 x 175 cm

Óleo sobre tela

Museu do Prado

Madri, Espanha

Reprodução da internet



Vênus Urânia, ou celeste. O autor atribui o detalhe a Equícola, dizendo que teria sido dele a intenção de fazer da Vênus Celeste uma das protagonistas do ciclo. Na opinião de Ballarin:

O simulacro da deusa não apenas é o ponto de apoio do quadro [sobre A Adoração à Vênus] mas o é de toda a sala, é o ponto de partida e de chegada do programa iconográfico para o Gabinete. Vênus, na forma da 'Vênus Pudica', segura na mão direita uma concha, é a Vênus Anadiomene, nascida da espuma do mar, inseminada pelos testículos de Urano, é a Vênus Celeste". A Deusa não é trazida na concha, como na pintura de Botticelli, mas a traz, ela própria, segundo essa variação que não tem fundamento na literatura clássica, mas depende, como disse Gombrich, da descrição da Vênus de Alberico e tem origem, como acrescentou Panofsky na corrupção de um trecho de Fulgêncio [...] [é] a Vênus que Panofsky chama de "não clássica" (BALLARIN, 2007, p. 123-124, acréscimo meu).

SOBRE O PROTAGONISMO DE BACO NO GABINETE DE ALABASTRO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto original para o Gabinete previa três obras com temas Báquicos, além da *Adoração à Vênus* já citada: *A Chegada de Baco à ilha de Naxos*, *O Triunfo de Baco* (Figura 5) e *O Festim dos Deuses* (Figura 6) - que representa uma festa agrícola em honra a Baco. Com as mortes de Rafael e de Fra Bartolomeu e a chegada de Ticiano ao projeto, houve uma alteração nos temas executados. *O Triunfo de Baco* não foi finalizado, mas Baco permaneceu o protagonista, como em *A Chegada de Baco à ilha de Naxos*, de Dosso, *O Festim dos Deuses*, de Bellini, e *Baco e Ariadne* e *Os Andrianos*, de Ticiano. O resultado é que, de seis obras realizadas, cinco falam sobre Baco a partir de pontos de vista distintos, porém pertinentes e condizentes com a imagem de Alfonso e de Ferrara durante sua regência.

FIGURA 5

Conrad METZ

O Triunfo de Baco, 1789

Gravação a partir de esboço de Rafael de 1517

352 x 385 mm

Museu Britânico

Londres, Inglaterra

Reprodução da internet





FIGURA 6

Giovanni BELLINI e TICIANO*Festim dos deuses, 1514-1529*

Óleo sobre tela

170,2 x 188 cm

Galeria Nacional

Londres, Inglaterra

Reprodução da internet

O Festim dos Deuses foi inspirado em dois trechos dos *Fastos* de Ovídio: um sobre uma festa agrícola em honra a Baco, celebrada no solstício de inverno – Baco é o deus das festas invernais – e outro sobre uma festa em honra a Cibele, que cita também o culto à Vesta. Na opinião de Ballarin, os “graus do amor” ilustram o amor bestial em função do comportamento de Príapo perante Lótis (a personagem adormecida em primeiro plano e envolta em um tecido branco).

A Chegada de Baco à ilha de Naxos teria sido inspirada em trechos de Catullo, sobretudo o *Carmina* LXIV, que também

serviu de referência para *Baco e Ariadne* de Ticiano; além de *Ars Amatoria* de Ovídio e a *Stanze per La Giostra* de Poliziano. A pintura mostra o deus sendo trazido de forma solene sobre um carro puxado por chitas; Sileno sobre um burro e um cortejo de sátiros, bacantes com instrumentos musicais e tirsos juntamente com as ménades. Baco usa uma capa púrpura e uma coroa de folhas de hera e está vestido como quando, de acordo com as fontes clássicas, teve o primeiro encontro com Ariadne. Chama a atenção o fato do deus estar olhando para algo “fora da pintura”; o que, na opinião de Ballarin explica-se pelo nexo que deveria ser criado entre as obras do Gabinete. Em um catálogo de 2000, a obra é apresentada como *O Triunfo de Baco no retorno da Índia*, pintada por Dosso Dossi para o Gabinete de Alfonso nos anos 1513-1514, após uma estada em Roma com a corte do Duque na primavera de 1513” (BALLARIN, 2007, p. 43).

Vê-se, então, que a obra se alinha tematicamente ao *Triunfo de Baco*, que deveria ter sido pintado por Rafael. O autor antigo que comentou as associações de Baco no âmbito militar foi Luciano, em seus *Diálogos*. O trecho usado como referência textual para o esboço de Rafael consistiu em um diálogo engraçado entre Júpiter e Giunone, no qual Giunone pergunta a Júpiter como era possível que Baco, o filho dele e de Seleme, fosse “tão efeminado e depravado”. Na sequência, Ballarin (2007) reproduz partes do diálogo com a defesa que Júpiter faz do filho e da sua relação com o vinho, mencionando, também, a questão da embriaguez.

O conteúdo revela-se pertinente para a associação com Alfonso, seus desafios políticos, seus gostos pessoais e a imagem de Ferrara:

Júpiter responde que mesmo com o comportamento que Giunone descreve Baco havia: “[...] submetido a Lídia e os habitantes de Tmolos, e feito com que os trácios se submetessem; havia conduzido uma expedição contra os indianos, mesmo com o exército destas mulheres, pegou seu elefante e conquistou seu território [...] e enquanto realizava este empreendimento glorioso, ele dançava e saltava o tempo todo [...] não havia usado nada além do ramo de hera, e estava, também, embriagado e possuído, como você disse (LUCIANO *apud* BALLARIN, 2007, p. 207).

Júpiter teria acrescentado que Baco também era aquele que sabia punir exemplarmente. Giunone respondeu recordando sobre as consequências do exagero do vinho, ao que Júpiter rebateu que não era possível culpar o vinho por nada, embora bebê-lo em excesso pudesse, sim, ter consequências e pontuou que “[...] o homem que bebe com moderação tornar-se-á sempre mais espirituoso, e terá sempre melhores companhias [...]” (LUCIANO *apud* BALLARIN, 2007, p. 207).

Ballarin acrescentou que, em sua opinião, “[...] o poder do vinho onde se saiba fazer o uso correto dele” (BALLARIN, 2007, p. 208) poderia ser outra chave interpretativa para a compreensão das obras no Gabinete de Alabastro. Lembrou que havia sido Baco a ensinar a mistura de água ao vinho e destacou que Alfonso, embora fosse um grande apreciador e colecionador de vinhos, era leitor assíduo de Sêneca e da *Moral* de Cícero, sendo inspirado pelo pensamento estoico e trazendo para seus espaços privados citações das obras destes, sobretudo no Estúdio dos Mármore – mais uma faceta da personalidade de Alfonso que desaparece caso apenas uma interpretação superficial e incompleta, que trate apenas das pinturas – seja realizada para análise de sua encomenda artística.

As menções a Baco, portanto, fazem referência a um contexto e a associações muito mais amplas do que “o gosto pelos vinhos e o caráter excessivamente hedonista” que aparece frequentemente

nas interpretações das quatro pinturas mais usuais: *Festim dos Deuses*, *Adoração à Vênus*, *Baco e Ariadne* e *Os Andrianos*. A menção ao deus e a seus episódios nas obras tem a ver também – e principalmente – com o aspecto conquistador, militar e estrategista que conhece seus limites e usa os recursos na medida a fim de extrair o melhor proveito deles. Ballarin acrescentou que:

Baco era o deus que trazia a vitória, mas também a alegria e a benesse econômica do povo. A tentação de aparecer num carro do triunfo vestido como Baco era, portanto irresistível para aqueles soldados que conduziam suas campanhas militares no Oriente [...], em particular, Marco Antônio teria se feito venerar no Egito, como o Novo Baco ou Osíris [...] (BALLARIN, 2007, p. 214).

SOBRE AS POSSÍVEIS ASSOCIAÇÕES ENTRE ALFONSO E BACO, DE ACORDO COM O GABINETE DE ALABASTRO

O *Triunfo de Baco* faria, então, uma alusão clara às virtudes militares de Baco e a seus dotes como estrategista e conquistador, à sua fama de guerreiro terrível – de Baco e, portanto, de Alfonso – que pretendia fazer-se reconhecer na figura do mito. Ballarin complementa lembrando que:

Falamos anteriormente sobre a intenção de Alfonso de aparecer como Netuno nos anos difíceis que se seguiram à Liga de Cambrai e à Batalha de Agnadello; neste mesmo período, ele demonstrava querer identificar-se não apenas com Baco, mas com os triunfos Militares (BALLARIN, 2007, p. 214).

Sobre *Os Andrianos*, Tom Nichols (2013) enfatizou a intenção de Ticiano de trazer as ações para “o momento presente”, um aspecto importante na reconceitualização da pintura de história por parte do artista. Uma “reinvenção” do passado clássico que proporcionou um retorno seguro ao presente imediato da corte de Ferrara, uma vez que, de acordo com este autor:

[...] o Duque era famoso por seus vinhos finos e [...] duas Bacanais podem ser interpretadas como uma metáfora da perfeição de sua regência sobre Ferrara.

As pinturas eram, de fato, repletas de alusões à corte de Alfonso [...]. O ‘novo mundo’ projetado nas mitologias de Ticiano é, de fato, um substituto idealizado da vida da elite da sociedade na corte de Alfonso, uma fantasia imaginativa vinculada com seus principais valores e prazeres (NICHOLS, 2013, p.54).

O que nos traz de volta à importância da consideração conjunta das pinturas (todas) e dos relevos para a interpretação do sentido dos mitos para Alfonso. A menção aos “valores e prazeres”, no contexto das bacanais de Ticiano, de fato parece permitir a associação quase exclusiva a um lado lúdico, hedonista e mais “popular” – da agitação das festas, das bebidas, da música e da dança –; mas a consideração das pinturas que falam sobre as conquistas militares e dos relevos, que por meio dos temas e do tratamento escultórico aludem à solenidade, à seriedade e à erudição – expressando atributos como virtude, sabedoria e proteção para a manutenção da paz e da estabilidade em Ferrara – é fundamental para modular e ampliar o significado que se presume a partir das pinturas de Bellini e Ticiano.

Haveria ainda muito a ser dito sobre as inúmeras facetas do mito de Baco e suas possíveis associações com Alfonso; mas acredita-se que o exposto seja suficiente para defender que os mitos escolhidos por Alfonso para o Estúdio dos Mármore e o Gabinete de Alabastro sejam adequados para representar aspectos relevantes de sua personalidade e de sua regência sobre Ferrara, e para justificar a expansão sugerida no escopo da análise, a fim de identificar os elementos nas obras e compreender suas finalidades na construção do “complexo sistema de autorrepresentação de Alfonso” que revela-se repleto de nuances e sutilezas que vão muito além da descrição simplista e usual do “personagem brusco nas maneiras”, que “negligencia a forma de vestir-se”, apreciava as artes manuais e era “simplesmente um hedonista”.

REFERÊNCIAS

BALLARIN, Alessandro. Lo Stuidio dei marmi ed il Camerino delle pitture di Alfonso d'Este: Analisi delle fonti letterarie, restituzione dei programmi, riallestimento del camerino. In:_(Org.). **Il Camerino delle Pitture di Alfonso I**. Vêneto, Itália: Bertoncello Artigrafiche, 2007.

BAYER, Andrea. Dossos's Public: The Este Court at Ferrara. In: HUMFREY, Peter; LUCCO, Mauro. **Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara**. New York, EUA: Metropolitan Museum of Art, p. 27-54, 1998.

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**: Um ensaio. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

HOLLINGSWORTH, Mary. **Princes of the Renaissance**: The hidden power behind an artistic Revolution. New York, EUA: Pegasus Books, 2021.

HOPE, Charles. Titian's Life and Times. In: JAFFÉ, David (Ed.). **Titian**. Londres, Inglaterra: National Gallery Company, 2003.

HUMFREY, Peter. The Aeneas Frieze. In: HUMFREY, Peter; LUCCO, Mauro. **Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara**. New York, EUA: Metropolitan Museum of Art, p. 147-153, 1998.

NICHOLS, Tom. **Titian and the end of Venetian Renaissance**. Londres, Inglaterra: Reakiton Books, 2013.

SHEARD, Wendy Stedman. Antonio Lombardo's Reliefs for Alfonso d'Este's Studio dei Marmi: Their significance and Impact on Titian. In: MANCA, Joseph (Ed.). **Titian 500**. Washington, EUA: National Gallery of Art; Hanover, EUA: University Press of New England, p. 315-359, 1993.

TOFFANELLO, Marcello. Ferrara: gli Este. 1395–1535. In: FOLIN, Marco (Ed.). **Corti italiane del Rinascimento**: Arti, cultura, politica, 139–1530.. Milão, Italia: Officina Libreria, 2010.

WIND, Edgar. **Bellini's Feas of The Gods**. A study in Venetian Humanism. Londres, Inglaterra: Kessinger Legacy Reprints, 1948.

AS PERSONAGENS LOLA E AGRADO NO FILME *TODO SOBRE MI MADRE* DE PEDRO ALMODÓVAR E OS PARALELOS COM AS FIGURAS DA *FEMME FATALE* E DA NINFA

ESTHER DE OLIVEIRA JAEGER

Natural de Taquara/RS. Vive e estuda em Porto Alegre/RS. Bacharelanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Membro do Núcleo de Arte Impressa - NAI, grupo de pesquisa em gravura contemporânea criado e coordenado pela professora e artista Helena Kanaan. Atualmente, é bolsista do Acervo do Museu da UFRGS.

RESUMO

O PRESENTE ARTIGO analisa as personagens Lola e Agrado do filme *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar, traçando paralelos com as figuras da *femme fatale* e da ninfa. Explora-se, ainda, a relação de antagonismo existente entre a figura masculina e tais personagens, levantando questões que ultrapassam a ficção mitológica e cinematográfica que estão diretamente ligadas a milhares de anos de estigmatização da sensualidade e independência femininas.

PALAVRAS-CHAVE

Femme fatale; ninfa; paralelos; estigmatização; Pedro Almodóvar.

RESÚMEN

EL ARTÍCULO analiza los personajes Lola y Agrado de la película *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar y traza paralelos con las figuras de la *femme fatale* y de la ninfa. Es explorada, no obstante, la relación de antagonismo existente entre la figura masculina y estos personajes con el levantamiento de cuestiones que ultrapasan la ficción mitológica y cinematográfica que están directamente ligadas a miles de años de marginación de la sensualidad e independencia femeninas.

PALABRAS-CLAVE

Femme fatale; ninfa; paralelos; marginación; Pedro Almodóvar.

INTRODUÇÃO

NO CINEMA ALMODOVARIANO, entramos em contato com uma série de personagens femininas, todas distintas umas das outras, mas com personalidades marcantes, umas aparentemente boas e outras aparentemente más – *as chicas de Almodóvar* são moralmente plurais em si próprias. É fato que, analisando a filmografia de Pedro Almodóvar, muitas personagens femininas interessantes poderiam ser tema de discussões, visto que elas somam mais de 80 ao longo da filmografia de Pedro Almodóvar (MUZY, 2013, p. 81-82). Entretanto, foram escolhidas duas intrigantes figuras como foco de análise do presente artigo: Lola e Agrado, do longa-metragem *Todo sobre mi madre*, de 1999. Essa escolha não se dá por acaso, mas sim pela proximidade de ambas as personagens com duas outras figuras femininas fortemente presentes há séculos no imaginário popular: a *femme fatale* e a ninfa. Mesmo que essas personalidades nem sempre sejam conhecidas por esses nomes, elas sempre existiram. Ambas – tanto a *femme fatale* quanto a ninfa –, ao contrário do que se pode pensar, não são antagônicas, mas sim interligadas, pois têm sua origem no mesmo ponto: a representação do desejo masculino.

A mulher fatal – tradução literal do termo em francês – é uma personagem conhecida pelos ocidentais há pelo menos 3000 anos e sua existência parte de uma imensidão de lendas e mitos até chegar na literatura e nas artes visuais. Tal figura atingiu maior popularidade no final do século XIX, com movimentos literários e artísticos ligados ao esteticismo, ao decadentismo e ao simbolismo e era, como é de se esperar, foi cercada de conotações negativas (LAUBSER, 2012, p. 10). O termo *femme fatale*, entretanto, não tem origem milenar como a ideia em si. Segundo Virginia M. Allen (2001 *apud* LAUBSER, 2012, p. 11), a expressão – que apesar de estar no idioma francês a autora afirma ser uma criação inglesa e dotada de preconceitos com a sexualidade e sensualidade da mulher francesa – surge no início do século XX e não era utilizada antes disso.

Com isso, nota-se que a ideia de mulher fatal surge muito antes do que seu famoso nome. Ela surge da vontade que o homem sempre teve de figurar os próprios desejos e temores mais íntimos. Para chegar a tal, ele parte da dualidade socialmente

enraizada entre os modelos femininos a serem imitados – virgens, esposas e freiras – e os modelos a serem condenados – prostituta, bruxa e mulher fatal (SANCHEZ, M., 2020, p. 32). A figura da mulher fatal surge como uma negação a tudo aquilo que a sociedade ocidental sempre considerou como o ideal da feminilidade. Ela é uma mulher que, antes de tudo, busca ser independente e utiliza de sua inteligência e sensualidade para alcançar este objetivo. Porém, são retratadas sobretudo como egoístas: sugam tudo de todos aqueles a quem seduzem, deixando-os, uma vez que elas somem, perdidos, enlouquecidos e desesperados por encontrá-la (RAÍNHO, 2015, p. 13). Partindo desses conceitos e características, traçou-se um paralelo, a ser melhor explorado futuramente neste artigo, entre a *femme fatale* e a personagem Lola de *Todo sobre mi madre*.

Também conhecida por sua sensualidade e capacidade de despertar desejos, encontra-se a figura mitológica da ninfa, que difere da *femme fatale* em algumas características básicas. A principal delas é a falta de autonomia e liberdade dentro do sistema masculino que as oprime e reduz. Temos como exemplo o mito grego da ninfa Dafne que, não suportando mais os assédios do deus Apolo – o qual havia se apaixonado violentamente por ela após ser flechado por Eros –, não teve outra saída senão transformar-se, com a ajuda de seu pai Peneu, em um loureiro (ROSA, 2011, p. 33). Como introduzido, ninfas são figuras que surgem na mitologia grega e que possuem características muito específicas, como, por exemplo, sua ligação essencial com a natureza. Segundo Larson (2001, p. 3) existiam muitas figuras femininas na mitologia grega e havia duas possibilidades maiores de classificação: se não fosse uma deusa já reconhecida, a mulher poderia ser uma heroína, sendo assim, mortal, ou poderia ser uma ninfa, por sua vez, imortal. Estas duas figuras, heroína e ninfa, eram completamente opostas em relação a sua sexualidade e relação com os homens. As heroínas tinham um caráter mais vulnerável e delicado, sendo mais sensíveis e submissas aos atos masculinos, o que levava muitas vezes a sua própria morte. Podemos citar aqui a personagem Medusa, que era sacerdotisa de Atenas e foi estuprada por Poseidon dentro do próprio templo da deusa, tendo como seu punimento pelo ato do deus sua transformação em górgona e, mais tarde, sua decapitação por Perseu (HILGERT, 2020, p. 47). Por outro lado, as ninfas eram

seres considerados extremamente sexuais e que não poderiam ser domesticados por um homem. Em algumas histórias as ninfas destroem a vida de homens buscando a realização de seus próprios desejos, estabelecendo, neste ponto, uma certa semelhança com as *femmes fatales*, entretanto, diferentemente desta última, elas sofriam com consequências divinas terríveis, sendo muitas vezes mortas simplesmente por serem atraentes e despertar o desejo de muitos homens, levando-os à loucura por ciúmes ou desejo intenso – como acontece com a ninfa Coronis, assassinada por Apolo em um ataque de ciúmes (BERENS, 2009, p. 63). Na grande maioria das vezes, são as ninfas as vítimas dos homens e deuses que, desejando-as fisicamente de tamanha maneira, violentam e as assediam constantemente e não recebem punições por tais atos. Por meio da observação atenta das características das ninfas, percebe-se que a maioria delas são comuns à Agrado, outra personagem de Pedro Almodóvar. Essa questão também virá a ser esmiuçada mais adiante.

A MULHER FATAL

Todo sobre mi madre gira em torno da figura de Manuela, uma mãe solo - nascida na Argentina, mas residente da Espanha - que acaba de perder seu único filho, Esteban, em um atropelamento. Ela, então, vai de Madri, onde vive, à Barcelona, onde morava com seu ex-marido, a fim de reencontrar-se com o pai do menino e contar-lhe sobre a existência do filho e de seu falecimento, visto que ele não sabia que Manuela estava grávida quando fugiu para outra cidade. Ao chegar em Barcelona, passando por uma zona ocupada por mulheres em situação de prostituição, de dentro do táxi, Manuela vê uma mulher apanhando de um homem, do qual ela tenta se desvencilhar. Ela desce do táxi e, com um golpe de sua bolsa – que ela havia recheado de pedras –, acerta a cabeça do homem e ajuda a mulher. Em questão de segundos, Manuela percebe que a mulher é sua antiga amiga Agrado, uma mulher transexual que conheceu quando ainda morava em Barcelona com seu ex-marido. Após o ocorrido descrito, Agrado convida Manuela para se hospedar em sua casa, onde as duas conversam sobre acontecimentos e pessoas do passado. É em uma dessas conversas entre as amigas que temos o primeiro contato com Lola, outra mulher transexual, também conhecida de Manuela. Em seguida, vemos rapidamente uma foto de Lola

abraçada à Manuela em um porta-retrato sobre a mesa da cozinha, indicando que a proximidade entre as duas já fora uma realidade. Agrado conta que morava com Lola até pouco tempo, mas que ela acabou fugindo e ninguém sabe de seu paradeiro. Na fuga, Lola levou o dinheiro e outros pertences importantes de Agrado. Essa informação revoltou Manuela, que lembra e fala de Lola com muito desgosto. No dia seguinte ao reencontro, Agrado leva Manuela a um grupo de freiras que ajudam mulheres em situação de vulnerabilidade e é lá que conhecemos Irmã Rosa, uma jovem calma e simples, muito amiga de Agrado e que ajudou Lola por alguns meses quando ela estava doente, já que ela é soropositiva. Rosa então desenvolve uma amizade forte com a recém-chegada, pois tem uma relação apática com sua mãe sanguínea e encontra em Manuela uma figura materna, com a qual ela se sente segura. Manuela, sofrendo com o luto de seu filho, também desenvolve um carinho imenso pela jovem freira. Rosa passa então a confiar tanto em Manuela que lhe conta um segredo chocante e inesperado: está grávida de Lola. Manuela fica muito assustada com a notícia, reagindo de uma maneira explosiva e preocupada com Rosa, que, desesperada, pede que a amiga a acompanhe ao médico no dia seguinte. É logo após a consulta que Manuela revela o motivo de não confiar em Lola, dizendo que uma amiga sua, há muito tempo, havia se casado com uma pessoa que, após alguns anos, assumiu-se como mulher transexual, mas não abandonou seu comportamento machista masculino, destruindo sua vida com constantes traições e uso de drogas excessivo. É neste momento, após escutar este relato sobre a “amiga” de Manuela, que o espectador chega à conclusão: Lola só pode ser o “pai” de Esteban.

Como anteriormente citado, o cinema almodovariano tem a habilidade de mostrar todos os tipos de mulheres e utiliza como ferramenta seus múltiplos estereótipos socialmente reproduzidos para construir suas narrativas. A utilização de referências, paródias e citações de obras populares já reconhecidas e a busca por referências visuais em outras mídias, inclinações e movimentos artísticos – como o polêmico *kitsch* e a *Pop Art* (CORDEIRO, 2010, p. 19-22), bem como da utilização de simbologias – como os ídolos católicos - e personagens culturalmente conhecidos (SÁNCHEZ, 2015 p. 12) são outras características fortíssimas do diretor espanhol. Em *Todo sobre mi*

madre isso não é diferente: temos, explicitamente a tão famosa figura da mulher pura e, acredita-se, intocável; a mulher que é mãe solo e faz de tudo por seu filho; a mulher que é despersonificada, sendo resumida a um corpo que tem, à vista da sociedade, como principal função satisfazer sexualmente a um homem; e a mulher “vigarista”, que espalha o mal por onde passa e que por ser também muito sedutora utiliza disso como arma contra aqueles que por ela são atraídos. As facetas que as mulheres assumem são socialmente construídas a partir de um ponto de vista historicamente dominante: o masculino. O mesmo acontece no desenvolvimento de personagens femininas, que são moldadas para entrar em uma estética para agradar o olhar masculino, o male gaze, satisfazendo seus desejos através dos mais diversos recursos midiáticos (MILLER, p. 2-3). Esse fenômeno – o *male gaze* - só torna o cinema de Almodóvar ainda mais irônico, já que, nele, é um homem – o próprio roteirista e diretor - que compõe os papéis que as mulheres seguirão.

A idealização da feminilidade ganha diferentes contornos na medida em que os mitos vão sendo repaginados pelas relações sociais e suas práticas. O cinema como uma linguagem, um gerador simbólico da realidade, não raramente, reelabora esses mitos, (re)estabelecendo categorias opostas para demarcar a diferença e enfatizar os modelos de feminilidade: a virgem e a promíscua/vamp/femme fatale, a santa e a pecadora, a mulher casada/viúva/mãe e a solteira, entre outras. O cinema de Almodóvar consegue desassociar a figura da mulher da moral religiosa (a ameaça do pecado) e de algumas convenções sociais (a mulher pura, virtuosa, recatada)[...]. (COELHO, 2021, p. 8)

Percebe-se que Lola é o fio condutor de toda essa história, mesmo que a personagem só apareça fisicamente nos momentos finais do filme - no enterro de Rosa, que morre no parto de seu filho Esteban (nome dado em homenagem ao filho de Manuela e à Lola, que também se chamava Esteban). É pelo fato de Lola ser a “responsável” pelos problemas da trama que iniciaremos por analisar esta personagem contraditória, que ilustra muito bem a figura das *femmes fatales*.

A mulher fatal é normalmente lembrada por sua aparência fortemente presente e praticamente essencial no *film noir* e na sistematização do cinema como um todo. Tendo em vista que a indústria cinematográfica é um grande veículo de comunicação em massa, especialmente o cinema estadunidense por ser o mais consumido mundialmente, é fácil notar como os filmes podem ser utilizados como uma ferramenta para perpetuar ideologias patriarcais e conservadoras, utilizando de diversos meios – como a criação de personagens femininas que se antagonizam – para atingir esse objetivo (ANDERSON, 1995, p. 49-50). Porém, é claro que não podemos restringir a existência das *femmes fatales* ao cinema. Ao contrário disso, elas sempre estiveram aí.

Essas personagens têm sua origem no surgimento das próprias histórias. Temos como exemplo maior Eva, que “privou” Adão de toda a felicidade do paraíso com um simples ato seu, conforme se lê em Gênesis, 3:6 “E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido que estava com ela, e ele comeu” (BÍBLIA Sagrada, 2015, p. 5).

Como abordado anteriormente no texto, acredita-se que o surgimento da *femme fatale* como a conhecemos esteja no final do século XIX. Segundo Owens (2013, p. 3) esse início se dá no ano de 1854, na literatura francesa, atingindo seu ápice no período da *Belle Époque*, iniciado em 1871 e terminado em 1914, aproximadamente; neste período surge também o movimento da *Art Nouveau*. No ano de 1893, Oscar Wilde lança sua peça *Salomé* – que tem por título outra importante mulher fatal bíblica, que decapitou João Batista após seduzi-lo com sua dança - o qual veio a influenciar fortemente o cinema mudo europeu e americano. Porém, antes do cinema mudo, a história de Salomé já era retratada nas artes visuais e em outras peças de teatro pregressas à de Wilde. Estima-se que entre os anos de 1840 e 1920, 2.789 obras foram produzidas sobre o tema apenas na França (JANES, 2005, p. 98 *apud* CARVALHO, D.; FERRAZ, 2017, p. 3).

Essas mulheres fatais têm uma personalidade forte, algumas jocosas, outras mais sérias, frias e até melancólicas ou apáticas. A

femme fatale é tratada como “exótica, sanguinária, *obscura*, cruel e sedutora” (OWENS, 2013, p. 5, tradução própria). Além disso, a *femme fatale* é subversiva e, sobretudo, decidida: ela sabe o que quer e não mede esforços para consegui-lo, não importa o que farão ou dirão para impedi-la, ela consegue superar tudo. E ainda, como aspecto essencial de uma mulher fatal, existe o apelo sexual. Uma mulher fatal é sempre fortemente ligada ao sexo (HEIDBREder, 2017, p. 21). Ela pode ser uma mulher com muitos parceiros sexuais, não tendo nenhum pudor em ter uma vida sexual ativa, e sempre é uma mulher atraente, ao menos aos olhos masculinos, os mesmos que criaram esta personagem. Com isso, Lola é, certamente, uma *femme fatale*. Mas por quê, exatamente?

Ao analisar a personagem de Lola, percebemos a figura de uma *femme fatale* muito bem delineada. Não é, de fato, uma *femme fatale* típica; longe disso. Lola é uma *femme fatale* completamente reformulada, mas que não deixa de sê-lo porque têm as características principais de uma: a subversão e a obstinação. Na trama, Lola se assumiu transexual quando, ao retornar de uma viagem a Paris, ela apareceu para Manuela com um par de seios recém-operados. Manuela ficou transtornada porque viu seu marido completamente mudado, não apenas fisicamente, mas em atitudes: Lola a traía constantemente com várias mulheres, além de fazer uso de drogas injetáveis (forma pela qual contraiu o HIV) e ter desenvolvido uma postura que reproduzia pensamentos machistas, como proibir que Manuela usasse roupas curtas ou biquínis. Essas atitudes revoltaram Manuela, que, grávida, fugiu para outra cidade. Aqui notamos o caráter subversivo da personagem: ela é uma mulher transexual e, apesar de tal, reproduz o machismo que também a oprime. Também notamos a característica da obstinação: para poder ser quem ela realmente era, uma mulher, ela abandonou sua antiga personalidade cômoda e estável, sendo capaz de qualquer coisa, inclusive a quebra de normas sociais (HOORNAERT, 2019, p. 3).

Conforme apresentado no parágrafo anterior, Lola traía constantemente Manuela, portanto, assume-se que sua vida sexual era agitada. Além disso, a sensualidade também era uma característica sua, mas esta não fica tão explícita no filme. Somente descobrimos que Lola é uma mulher atraente ao sabermos que ela foi capaz de seduzir e engravidar uma

freira, a Irmã Rosa – causando-lhe a morte, pois ela acabou sendo abatida pelo HIV. Essa situação passada por Rosa, uma mulher tida como representante da castidade e da pureza, uma verdadeira heroína mitológica, que morre por ação de outra que representa tudo aquilo que lhe é antagônico, apresenta uma situação comum quando se trata de *femmes fatales*: o homem bom (que nesse caso é uma mulher, já que o filme possui apenas um personagem homem relevante: Esteban, filho de Manuela e Lola) não consegue resistir aos encantos da mulher sedutora e ruim e acaba por se prejudicar por deixar-se seduzir, quebrando as expectativas do público de ver o *happy end* do protagonista (BRUNO, 2017, p. 17).

É nesse contexto de “deixar-se seduzir” pela mulher fatal que surge uma característica muito nítida das tramas que exploram o uso dessa personagem: os assassinatos por ela cometidos, a destruição causada (MALAFAIA, 2013, p. 898). Na obra de Almodóvar, isso não é diferente. Logicamente Lola não assassinou ninguém, mas atos por ela cometidos culminaram na morte de alguém, mesmo que essa não fosse a sua intenção. Além disso, ela é antagonizada pelas outras personagens em algum momento, principalmente por Manuela que, no enterro de Rosa, afirma que Lola é uma epidemia que destrói por onde passa. Essa fala de Manuela é uma metáfora direta ao vírus do HIV, pois, mesmo que sem querer, por conta de sua irresponsabilidade, Lola contaminou outras pessoas e acabou ela mesma por sofrer muito com a doença, que tirou completamente sua vitalidade. Vemos nitidamente a sexualidade de Lola – o poder principal da *femme fatale* – ser destruída, servindo, literalmente, como uma arma, da mesma forma que acontece em todos os filmes com essa personagem. A diferença, nesse caso, é que a sua própria “arma” lhe foi apontada e ela acaba por, assim, matá-la.

Embora, por vezes, o herói seja destruído porque não consegue resistir à mulher e controlar o seu desejo sexual, os filmes tentam restaurar a ordem através da exposição e depois da destruição da sexualidade da *femme fatale*, usada para controlar e manipular os homens. (CARVALHO, 2011, p. 54)

Notamos com a trama de Lola que o destino comum das *femmes fatales* não fugiu à regra: ela recebeu sua “sentença”,

seu pagamento moral, falecendo de uma doença que lhe tirou tudo aquilo que lhe era característico – sua sexualidade, sua vitalidade e sua obstinação. A diferença de *Todo sobre mi madre* para outros filmes com “mulheres fatais” está no modo como Manuela, a personagem mais afetada por Lola, encara toda a situação do seu reencontro. O público espera, talvez, uma briga. Há sim palavras fortes, xingamentos, ressentimentos. Porém, tudo isso muda de foco quando Manuela descobre que Lola está morrendo e decide apresentá-la a Esteban, filho de Rosa, e presenteá-la com uma foto de seu filho Esteban. Nesse dia, Manuela mostra o diário de seu filho, no qual ele escreveu sobre o desejo visceral que tinha de saber quem era seu pai, não importava quem e como ele fosse. Há uma completa quebra de regras das *femmes fatales*: seu destino não muda, ela ainda tem a doença e sofre muito com tudo o que aconteceu com outras pessoas para que ela assumisse sua verdadeira personalidade; porém, agora, ela havia sido humanizada e, o mais importante, perdoada.

Há na forma como Almodóvar trata a reação de todos os personagens à Lola um completo desvio da norma narrativa que acontece nas produções em geral. Desta vez a *femme fatale* não é perseguida pelo simples fato de ser mulher, de ser sexualmente ativa ou buscar sua independência. Lola já sofre bastante com o fato de passar por preconceitos por ser uma mulher transexual e, além disso, soropositiva: ela recebe sua sentença diariamente.

A NINFA

Como já visto, Lola é apresentada pelas palavras de outras personagens e só a conhecemos mesmo no final do filme. Com Agrado, a situação é oposta: a conhecemos logo no início. Diferentemente de Lola, que é vilanizada, sentimos uma empatia gigantesca por Agrado desde sua primeira cena: ela é uma mulher em situação de prostituição sendo violentamente agredida por um cliente, que a tentava estuprar, com um seio exposto por ter sua roupa puxada ao tentar se defender. Além disso, seu rosto está machucado e sangrando. Agrado é uma prostituta, ou seja, uma mulher procurada apenas para o prazer sexual e que está em constante luta por sua sobrevivência e independência, em meio a assédios e incertezas constantes. Com isso, *habemus* ninfa!

A ninfa é uma figura mitológica que surgiu do imaginário grego antigo, aparecendo pela primeira vez na *Teogonia* de Hesíodo por volta de 700 a.C (RAHME, 2019, p. 101). Ninfas eram divindades que não habitavam o Olimpo, mas sim, as florestas, os rios, os montes e as cavernas, estando diretamente ligadas à fertilidade, ao parto e à mortalidade infantil. A figura da ninfa é constantemente associada a mitos nos quais os deuses as violam ou tentam violá-las, como o já citado mito de Dafne e Apolo. Por conta disso, as ninfas estão em constante estado de alerta de sobrevivência, já que sempre há um deus interessado em usá-las, enxergando-as apenas como seres para a sua satisfação sexual. Além disso, as ninfas são seres femininos de extrema beleza física, sendo o seu corpo o principal objeto de interesse dos homens e deuses masculinos, despertando-lhes libidinosa curiosidade.

O processo que focalizaremos para estudá-las [as ninfas] é tão antigo quanto o homem e talvez passe despercebido, embora continue sendo, como forma de criação poética, oportuna reintegração e revalorização de espaços os quais provocam, desde sempre, interesse, encanto, medo, sentimento de posse, de dominação e de entrega. Tais espaços são as montanhas, as águas e as grutas vistas na perspectiva de “moradas das ninfas”, o seu local de pouso e refúgio, mas também seu próprio corpo, o meio pelo qual elas se manifestam e se ligam aos seres humanos. Referimo-nos, portanto, ao processo tecnicamente chamado de personificação, o qual, por sua vez, é uma variante da alegoria e será focalizado para delinear o imaginário em relação a um espaço específico: as grutas, cavernas, furnas, antros e tudo que se relaciona com os ocos da terra. (BARBOSA, 2008, p. 76)

Podemos estabelecer um paralelo com o local habitado pelas ninfas e o local de trabalho de Agrado. Como levantado na passagem anterior, as ninfas vivem em grupos em vários lugares diferentes: os antros. Ao analisarmos a ambiguidade da palavra “antro”, notamos também a ambiguidade da figura da ninfa e, por consequência, da figura de Agrado. Antro pode significar gruta, abrigo natural, fuma, esconderijo, mas também pode

ter o sentido de lugar asqueroso, que tende à corrupção e à degeneração moral, sendo de baixa categoria (ANTRO, 2023). O paralelo surge quando analisamos a zona de trabalho da personagem: um terreno baldio, lotado de mulheres seminuas, com vários veículos passando e alguns estacionados, onde essas mesmas mulheres vendem seus serviços aos homens que as procuram. Vemos essa cena logo que Manuela chega a Barcelona e encontra Agrado se desvencilhando de seu cliente-violentador. Uma zona de prostituição é o antro habitado por Agrado e muitas outras mulheres.

Relacionando-se ao exposto, surge uma nova faceta da ninfa mitológica grega: a da corporificação do sagrado profanado. As ninfas acabaram por se tornarem seres marginalizados por atos que, na maioria das vezes, não lhe são inteiramente intencionais ou culpáveis. Elas são belas e sedutoras e despertam desejos nos homens e deuses, que acabam por cometer uma série de atos desprezíveis que são julgados como sendo culpa das próprias ninfas. As ninfas são estigmatizadas, mas seus agressores não; da mesma maneira que as mulheres em situação de prostituição são marginalizadas e julgadas negativamente por seu trabalho, e os homens que as procuram e abusam, não. Segundo o Boletim da Associação de Proteção às Mulheres Prostituídas – Apramp, a Espanha é o país que – no ano da pesquisa, 2011 – liderava o ranking de consumo de prostituição na Europa: 39% dos homens entrevistados afirmaram que já buscaram o serviço e a maioria considera o ambiente de prostituição como cômodo e social, o que enfatiza ainda mais o conforto masculino – e principalmente a sua indiferença – perante à situação das mulheres por eles procuradas (INFANTE, 2011).

Para analisarmos mais a fundo a figura de Agrado, faz-se necessário compreendermos outros pontos da narrativa de Almodóvar. Como sabemos, o filho de Manuela foi atropelado e faleceu. Ele morreu próximo a um teatro em Madri, onde, mais cedo, ele e a mãe assistiram a uma peça estrelada pela atriz Huma Rojo, a qual Esteban admirava muito. Por ser seu aniversário, Esteban implorou à mãe que esperassem nos fundos do teatro, pois ele queria um autógrafo da atriz. Huma, longos minutos depois, sai do prédio e entra rapidamente em um táxi com Nina, sua colega de peça e namorada, viciada em heroína.

Esteban corre até o táxi e bate no vidro fechado, chamando por Huma, que o vê, mas segue caminho no veículo. O jovem, então, persegue o táxi, que passa por um cruzamento, local do fatal acidente. Meses depois desse acontecimento, Manuela retorna à Barcelona, onde assiste a mesma peça de Huma Rojo. Ela, através de suas habilidades de persuasão e mentira – como ela mesma diz –, se aproxima de Huma e se torna sua assistente pessoal. Passam-se meses e, com a gravidez de Rosa e outros problemas, Manuela deixa de trabalhar para Huma e indica Agrado para ocupar a vaga em seu lugar.

A partir do momento em que Agrado passa a trabalhar para Huma e a frequentar o ambiente do teatro, interagindo com os outros atores, são reveladas informações importantes sobre a vida da personagem. Partiremos, a fim de análise, de um monólogo por ela feito já na segunda metade do filme. Quando Nina tem uma overdose e, obviamente, não pode atuar, a peça é cancelada e Agrado toma o controle da situação. Ela se coloca em frente ao público, no palco, e, a fim de entretê-los, começa a falar:

Por causas alheias à sua vontade, duas das atrizes que diariamente triunfam sobre este palco hoje não podem estar aqui, coitadinhas. Desse modo, a peça está suspensa. Àqueles que quiserem, seu dinheiro será devolvido na entrada, mas àqueles que não tenham nada melhor para fazer, já que vieram ao teatro, é uma pena irem embora. Se ficarem, eu prometo distraí-los contando a história da minha vida. Se eu deixar vocês entediados, é só fingirem que estão roncando – assim: ‘grrrrr’ – logo eu percebo e vocês não ferem em nada meus sentimentos. É verdade! Me chamam de Agrado porque toda a minha vida eu somente quis fazer com que a vida de todos fosse agradável. Além de agradável, eu sou muito autêntica. Olhem esse corpo, todo feito sob medida: olhos puxadinhos 80.000; nariz 200, jogados no lixo porque um ano depois de operado ele ficou assim por causa de uma surra... Eu já sei que me dá muita personalidade, mas se eu soubesse disso não teria operado. Tetas, duas, porque não sou nenhum monstro. 70 cada uma, mas estas já estão super-

amortecidas. Silicone... nos lábios, testa, maçã do rosto, quadril e bunda. O litro custa 100.000, então soma aí porque eu já perdi a conta... Afinamento de mandíbula 75.000; depilação definitiva a laser, porque a mulher também vem do macaco, talvez até mais que o homem! 60.000 a sessão. Depende do quão barbuda a mulher é, o normal é de duas a quatro sessões, mas se você for folclórica, vai precisar de mais, lógico... Bom, o que eu estava dizendo é que custa muito ser autêntica e nessas coisas você não pode ser mão de vaca, porque uma pessoa se torna mais autêntica à medida em que se parece mais com o que sonhou de si mesma. (TODO..., 1999, 01:16:23)¹

Partamos da frase “Me chamam de Agrado porque toda a minha vida eu somente quis fazer com que a vida de todos fosse agradável”, dita por Agrado em seu monólogo. Aí temos a mais pura expressão da criação de uma ninfa: ser agradável aos demais, ser agradável aos homens – inclusive ao seu cliente-violentador, que, após Manuela abatê-lo, ela o trata com calma e o ajuda. É em seu monólogo, também, que notamos que o caso da agressão em que Manuela ajudou Agrado não foi isolado (“[...] nariz 200, jogados no lixo porque um ano depois de operado ele ficou assim por causa de uma surra...”): ela já fora agredida fisicamente outras vezes.

Ainda sobre o monólogo, outra questão interessantíssima de Agrado é a forma como ela lida com os procedimentos estéticos pelos quais já passou: da maneira mais natural possível. É fato que, se olharmos de maneira geral, este aspecto de Agrado não parece ter muita ligação com a ninfa mitológica grega, porém ela acaba por ser um dos fatores que mais traçam paralelos comparativos. As ninfas foram seres “desenhados” para serem as mais belas possível – não é à toa que os grandes artistas renascentistas, os que mais retrataram as figuras mitológicas das ninfas na história da arte, possuíam como modelos várias mulheres para a construção de uma perfeita, pois de cada uma eles retiravam o seu traço considerado mais bonito para compor uma espécie de monstro de Frankenstein da beleza absoluta;

Alberti, no tratado *Da pintura* (1999, p. 147), inclusive instruíu os artistas a fazê-lo. Portanto, as ninfas foram construídas, até por serem seres irreais, desenvolvidos pelo imaginário popular. Assim é Agrado: uma mulher que, por meio de procedimentos estéticos, construiu a beleza que ela considerava ideal, autêntica e que lhe era sonho, conforme ela mesmo fala.

São muitas as comparações a serem feitas. Os corpos das ninfas mitológicas sempre despertaram muita curiosidade por parte dos outros seres que, para conseguir possuí-las contra sua vontade, violentavam-nas. Essa situação também acontece com Agrado: seu corpo transexual gera extrema curiosidade nos atores da peça de Huma Rojo, que vão constantemente ao camarim onde ela trabalha para assediá-la. É interessante, nesta produção de Almodóvar, que o homem não é o único que assedia e constrange Agrado. Nina fica obcecada com seus seios e com seu órgão genital, pedindo para que sejam mostrados a ela. Além disso, Nina toca e aperta as partes íntimas de Agrado, que incomodada tenta se desvencilhar da atriz. Outro ator, alegando estar estressado, insiste que Agrado pratique felação nele. Na vida de Agrado, bem como na das ninfas e, quiçá de todas as mulheres, o instinto de sobrevivência e a necessidade de autoafirmação e proteção estão sempre em alerta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as comparações neste artigo estabelecidas, pode-se perceber claramente que as figuras femininas do imaginário popular vão se repaginando ao longo dos anos, sendo representadas nos mais diversos tipos de arte de maneiras diferentes, mas que em sua base permanecem semelhantes àquelas desde sempre existentes e sobreviventes. As *femmes fatales* são representadas, principalmente no cinema, como mulheres que usam de sua extrema sensualidade e inteligência para ludibriar os homens, sugando completamente sua felicidade e dinheiro, deixando-os desamparados. Diferentemente disso, as ninfas, outra figura feminina fortemente presente no imaginário popular são, na grande maioria das vezes, usadas e abusadas pelos personagens do sexo masculino, antagonista principal em ambos os casos. Ao observarmos tais personagens tão marcantes, podemos pensar que sua existência é reduzida

à ficção cinematográfica e mitológica e a tempos e culturas muito distantes das nossas. Entretanto, apesar de sua origem ser remota, esses arquétipos femininos vão se reinventando ao longo dos anos e assumindo facetas muito diferentes das suas iniciais. Esse fenômeno de reinvenção pode ser observado nas personagens Lola e Agrado, que fogem completamente do padrão de representação de uma *femme fatale* e de uma ninfa ao longo de toda a história da arte, partindo do fato principal de ambas serem mulheres transexuais, uma delas em situação de prostituição e a outra portadora de HIV.

Essas temáticas já foram muito utilizadas no desenvolvimento de narrativas de personagens. Conforme já teorizava Aby Warburg em suas pesquisas sobre as ninfas, elas são seres sobreviventes que vão se reencarnando, refletindo-se, em outras mulheres ao longo dos anos (CAMPOS, 2015, p. 224). Em seu *Atlas Mnemosyne*, “um arquivo da memória constituído de 63 painéis com cerca de mil fotografias em montagem sincrônica, com o qual buscou permanências e comprovar similaridades” (RAHNE, 2019, p. 103), Warburg notou a repetição das formas representativas das ninfas da Antiguidade no Renascimento, por meio de gestos simbólicos repetitivos, fazendo surgir, assim, a ideia de uma rememoração formal inconsciente dessas criaturas através dos anos, implicando na sua constante “luta por sobrevivência”, no ponto de vista artístico. Pode-se, porém, levar esta ideia de Warburg para além de aspectos pictóricos ou visuais e, de uma maneira geral, artísticos, expandindo-a para toda a existência das mulheres e da feminilidade em si. Essa questão da sobrevivência pode ser encarada como uma luta literal pela sobrevivência, levando em conta a repetição de padrões de comportamento masculinos que antagonizam a figura feminina e constantemente marginalizam sua independência há milhares de anos.

Entretanto, nas tramas de Pedro Almodóvar, as mulheres são humanizadas e representadas como personagens independentes de homens para existir. Logicamente em suas primeiras produções, as personagens femininas possuíam um caráter mais escandaloso e caricato, com várias abordagens problemáticas. Mas em *Todo sobre mi madre* a maneira como a singularidade e pluralidade da mulher e, sobretudo, a afirmação de sua liberdade e poder sobre si mesma foram representadas chegaram a outro

nível. Temos todos os tipos de figuras femininas popularizadas há anos convivendo em um ambiente de conforto mútuo e proteção, fugindo de muitas das disputas femininas perpetuadas nas produções cinematográficas. Conhecemos em *Todo sobre mi madre* duas mulheres transexuais completamente diferentes dos retratos comumente feitos em outras produções de cinema e que rompem completamente com os estereótipos das personagens que assumem: uma é uma *femme fatale* sem intenção de sê-la; a outra é uma ninfa moderna que tem como seu desnudamento (BOSAK; ACOM, 2022, p. 79) as próprias “roupas de prostituta” que a vulnerabilizam e expõem. Lola é a *femme fatale* que recebe seu castigo moral e físico através do vírus do HIV. Agrado é uma ninfa que tem seu corpo como objeto de maldosa curiosidade. Ambas sobrevivem em um mundo machista, do qual inclusive reproduzem muitas opiniões problemáticas e continuarão sobrevivendo por muito mais tempo, dentro e fora da ficção e das artes visuais.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, L. B. **Da pintura**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ANDERSON,, L. C. **M. The femme fatale: a recurrent manifestation of patriarchal fears**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade da Colúmbia Britânica, Vancouver, 1995. Disponível em: <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0086754/1>. Acesso em: 23 set. 2023.

ANTRO. In: Dicionário Aulete Digital. Rio de Janeiro: Lexikon, 2023. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/antro>. Acesso em: 28 set. 2023.

BARBOSA, T. V. R. Representações do feminino no drama satírico: as ninfas, amenas e sombrias. **Humanitas**, Coimbra, n. 60, 2008. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas60/06_Barbosa.pdf. Acesso em: 10 abr. 2023.

BERENS, E. M. **The Myths and Legends of Ancient Greece and Rome**. Amsterdam: MetaLibri, 2009. Disponível em: https://www.ibiblio.org/ml/libri/b/BerensEM_MythsLegends_p.pdf. Acesso em: 28 set. 2023.

BÍBLIA Sagrada. Salt Lake City: Intellectual Reserve, Inc, 2015. Disponível em: https://www.churchofjesuschrist.org/bc/content/shared/content/portuguese/pdf/language-materials/83800_por.pdf. Acesso em: 23 set. 2023.

BOSAK, J.; ACOM, A. C. C. Da Ninfa ao Trapeiro: o panejamento caído, entre restos de moda e rastros de Arte. **dObra[s]**, São Paulo, n. 36, 2022. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1606/770>. Acesso em: 9 abr. 2023.

BRUNO, R. F. **Sexy, charmosa e fatal**: análise de estereótipos femininos a partir do figurino das vilãs em Batman (1989 – 2016). 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnólogo em Design de Moda) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/bitstream/ANIMA/7773/4/SEXY%2C%20CHARMOSA%20E%20FATAL.pdf>. Acesso em: 28 set. 2023.

CAMPOS, D. Q. Ninfa: a criatura fluida. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, n. 28, set. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25935/18689>. Acesso em: 11 abr. 2023.

CAMPOS, D. Q. Ninfa, uma criatura da sobrevivência. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, n. 1, 13 abr. 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/29869/16642>. Acesso em: 11 abr. 2023.

CARVALHO, D. S. L. P. **Fatal, cativa e independente: a mulher no film noir**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) - Faculdade de Letras, Universidade de

Coimbra, Coimbra, 2011. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/19517/1/DEBORA%20CARVALHO-FATAL%20%20CATIVA%20E%20INDEPENDENTE%20%20A%20MULHER%20NO%20FILM%20NOIR.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2023.

CARVALHO, L. F.; FERRAZ, M. C. F. A Salomé de Oscar Wilde: véus, espelhos e decapitações na Belle Époque. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 24, n. 3, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26065>. Acesso em: 28 set. 2023.

COELHO, P. A construção do feminino no cinema de Pedro Almodóvar. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 61, 15 set. 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8666959/27274>. Acesso em: 10 abr. 2023.

CORDEIRO, C. F. **As cores de Almodóvar**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1180/2/20891408.pdf>. Acesso em: 28 set. 2023.

HEIDBREder, M. **Le figure fatali per combattere l'altro sesso**: Sovversione dell'homme fatal da parte delle scrittrici italiane dalla fine dell'Ottocento all'inizio del Novecento. 2017. Dissertação (Mestrado em Línguas e Letras Modernas) – Universidade Católica de Louvain, Ottignies-Louvain-la-Neuve, 2017. Disponível em: https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/en/object/thesis%3A12148/datastream/PDF_01/view. Acesso em: 27 set. 2023.

HILGERT, L. H. O arcaico do contemporâneo: Medusa e o mito da mulher. **Lampião**, Alagoas, v. 1, n. 1, 17 dez. 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/lampiao/article/view/11689>. Acesso em: 28 set. 2023.

HOORNAERT, E. **The femme fatale in film noir**: from modern to contemporary conditions. 2019. Dissertação (Mestrado em Cinema e Televisão) – Faculdade de Ciências Políticas e Sociais - Ghent University, 2019. Disponível em: <https://libstore.ugent>.

be/fulltxt/RUG01/002/791/335/RUG01-002791335_2019_0001_AC.pdf. Acesso em: 27 set. 2023.

INFANTE, A. Homens usam prostitutas porque ‘sabem distinguir entre sexo e amor’, diz estudo. **BBC NEWS Brasil**, São Paulo, ano 85, 7 nov. 2011. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/11/111104_perfil_prostituicao_ai. Acesso em: 28 set. 2023.

LARSON, J. **Greek nymphs: myth, cult, lore**. Nova York: Oxford University Press, 2001.

LAUBSER, L.M. **La femme fatale: une réconsideration d’un archétype négatif**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de Stellenbosch, Stellenbosch, 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/37401081.pdf>. Acesso em: 23 set. 2023.

MALAFIA, T. A. **Relembrando conversas, relembrando uma exposição**. Algumas notas sobre femmes fatales. In: VIANA, J.C.V. et al (org.). “A Scholar for all Seasons” -Homenagem a João de Almeida Flor. Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa / Departamento de Estudos Anglisticos da Faculdade de Letras de Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/29325>. Acesso em: 28 set. 2023.

MILLER, G. **The consequences of the “male gaze” and sexual objectification**. Disponível em: <https://ginacalnan.pbworks.com/f/themalegaze.pdf>. Acesso em: 27 set. 2023.

MUZY, L. S. **Chicas del Montón: A Representação de Gênero no Cinema de Pedro Almodóvar**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=21035@1>. Acesso em: 28 set. 2023.

OWENS, C. N. **La donna fatale tra evoluzione ed emarginazione**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes e Estudos Italianos) – Universidade de Georgetown, Georgetown, 2013. Disponível

em: https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/558383/Owens_georgetown_0076M_12286.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 27 set. 2023.

RAHNE, A. M. O olhar de Giorgio Agamben sobre as ninfas. **ARA**, São Paulo, n. 7, 22 nov. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/164311>. Acesso em: 31 jul. 2023.

RAÍNHO, C. S. **Femme fatale**: influências na cultura visual e cinema. 2016. Dissertação (Mestrado em Design e Cultura Visual) - Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, Universidade Europeia, Lisboa, mai. 2016. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/14189>. Acesso em: 26 jul. 2023.

ROSA, D. D. F. **Dafne**: uma metamorfose sob diversos olhares. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://adelpha-api.mackenzie.br/server/api/core/bitstreams/73fef40b-5bb3-4853-9b37-791a1231826d/content>. Acesso em: 28 set. 2023.

SANCHEZ, M. R. Desvestindo a fatalidade: a evolução da imagem da femme fatale no cinema por meio do figurino. **dObras**, São Paulo, n. 35, 2022. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1549/755>. Acesso em: 26 jul. 2023.

SÁNCHEZ, P. P. (org.). **El cine de Almodóvar**: Una poética de lo “trans”. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2015. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/223061902.pdf>. Acesso em: 27 set. 2023.

TODO sobre mi madre. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Cecilia Roth; Marisa Paredes; Candela Peña; Antonia San Juan; Penélope Cruz; Toni Cantó; Eloy Azorín e outros. Roteiro: Pedro Almodóvar. Música: Alberto Iglesias. Espanha; França: El Deseo, 1999. 1 DVD (101min), color.

íCONE

WWW.SEER.UFRGS.BR/ICONE