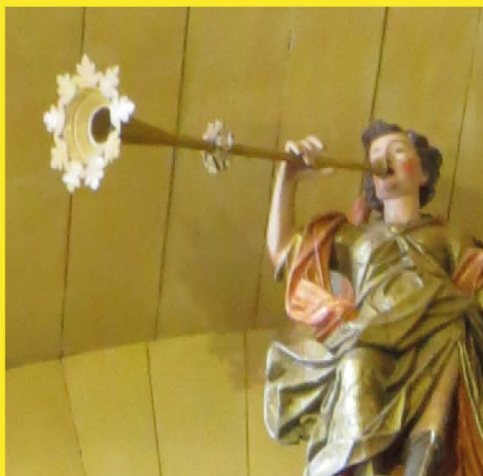
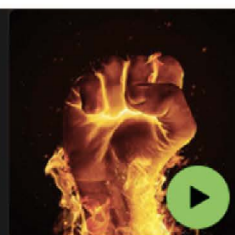
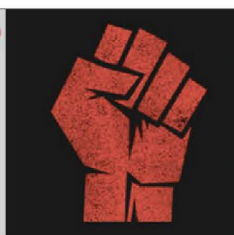




Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical



Pablo Sotuyo Blanco-Nilton Souza (Organizadores)



Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical

Pablo Sotuyo Blanco e Nilton da Silva Souza
(Organizadores)



REITOR

Josealdo Tonholo

VICE-REITORA

Eliane Aparecida Holanda Cavalcanti

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO

Cézar Nonato Bezerra Candeias



ETA
Escola Técnica
de Artes da UFAL

ESCOLA TÉCNICA DE ARTES

DIRETOR - *David Farias Torres Chagas*



ESPAÇO CULTURAL SALOMÃO DE BARROS LIMA

DIRETOR - *Nilton da Silva Souza*

Apoios



PRESIDENTE - *Ricardo Mazzini Bordini*

PUBLICAÇÃO



PRESIDENTE - *Pablo Sotuyo Blanco*



REITOR

André Luiz Nunes Zogahib

VICE-REITORA

Kátia do Nascimento Couceiro



LABORATÓRIO
DE MUSICOLOGIA
E HISTÓRIA CULTURAL

COORDENADOR - *Márcio Páscoa*



Conselho editorial

SEGUNDA OFICINA

laboratório editorial

EQUIPE EDITORIAL

Allison Leão (UEA)

Editor

Luciane Páscoa (UEA)

Editora Executiva

Karen Cordeiro (UEA)

Produtora Editorial

A Segunda Oficina Laboratório Editorial é um núcleo de produção editorial ligado ao Grupo de Estudos Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (MemoCult) e ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA) que se dedica a divulgar a produção científica e artística do PPGLA, resgatar fontes históricas reinserindo-as na circulação contemporânea e ainda colaborar com o campo editorial no Amazonas.

<https://ppgla.uea.edu.br/segunda-oficina/>

Pablo Sotuyo Blanco e Nilton da Silva Souza
(Organizadores)

Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical

Segunda Oficina Laboratório Editorial
Manaus
2024

Direitos para esta edição cedidos ao RIdIM-Brasil.
Copyright © 2024, autores.
Licenciado sob licença Creative Commons CC-BY-NC-ND
Feito o depósito legal.

Editoração: Equipe SONARE
Revisão: Equipe SONARE / RIdIM-Brasil / UFBA
Projeto gráfico e diagramação: RIdIM-Brasil / UFBA
Imagens: acervo

FICHA CATALOGRÁFICA
ELABORADA POR ALINE GRAZIELE BENITEZ - BIBLIOTECÁRIA – CRB-1/3129

24-224083 Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical / Pablo Sotuyo Blanco e Nilton da Silva Souza (Organizadores). – Manaus: Segunda Oficina Laboratório Editorial, 2024.

1 recurso online (500 p.) : il., fotos.

Modo de acesso: WWW

Publicação digital (e-book) no formato PDF.

ISBN: 978-65-01-13114-6

1. Iconografia. 2. Simbolismo na arte. 3. Música – História e crítica. I. Sotuyo Blanco, Pablo. II. Souza, Nilton da Silva. III. Título. IV. Série.

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Iconografia : Artes 700

Sumário

Apresentação

Pablo Sotuyo Blanco e Nilton da Silva Souza 1

Imaged Sounds — Sounded Images: Sensorialities in Interaction

Gabriela Currie 3

As imagens de *Abala Ladaia*

Isabel Porto Nogueira, Luciano Zanatta 29

O Grande Governador da Ilha dos Lagartos – Álbum de fotografias: uma abordagem pelo viés da Iconografia e da História Cultural

Ana Guiomar Rêgo Souza 49

Criação, produção, usos e funções da iconografia musical nos Congressos Brasileiros de Iconografia Musical

Pablo Sotuyo Blanco 65

Imaginar, representar, significar: o documento iconográfico como imago

Marcelo Nogueira de Siqueira 83

Personagens femininas na obra de Aurélio de Figueiredo: criação, gênero e intertextualidade

Luciane Viana Barros Páscoa 95

As imagens do som: a música e o cotidiano da Bahia nos desenhos de Carybé

Maria José Spiteri Tavolaro Passos..... 125

A iconografia musical na arte *naïf* de Vicente Ferreira: o processo criativo e a produção de seu auto retrato

Nilton da Silva Souza 163

Atlas Iconográfico Musical do Maranhão: algumas linhas sobre a proposta	
Alberto Dantas Filho.....	175
Sereias musicistas na antiguidade grega: usos e significados funerários da iconografia musical	
Fábio Vergara Cerqueira.....	191
Iconografia musical como figuração das paixões no século XVI: as <i>Passioni amorose</i> de Gasparo Fiorino, 1574	
Maya Suemi Lemos; Massimo Privitera	223
A estátua de Ária Ramos no Cemitério de São João, em Manaus: análise da representação iconográfica musical	
Márcio Páscoa	247
Figuras angélicas e ornamentos na organaria histórica no Brasil	
Mozart Alberto Bonazzi da Costa	257
<i>Playlist</i> "música e revolução": imagens da revolução em músicas distribuídas em plataformas digitais	
Luciana Lourenço Paes.....	287
Caminhos do resgate e descrição de instrumentos musicais de percussão tradicionais da cultura brasileira usados por Villa-Lobos em sua obra	
Adriana Olinto Ballesté, Ana Cristina Valentino	305
“Despotismo muitíssimo tolo”: a subversão da ordem na disputa por um símbolo de distinção entre uma banda militar e uma de barbeiros no século XIX	
Aldo Luiz Leoni	327
Miguel Dultra e a Festa do Divino em Itu: uma análise iconográfica	
Leonardo Leite dos Santos, Marcos da Cunha Lopes Virmond.....	357
“Música & efêmero” ou as práticas musicais da família Relvas vistas através da arte do esboço	
Luzia Aurora Rocha, Nuno Oliveira Prates.....	375

Nuevos horizontes en la iconografía musical: El impacto de la inteligencia artificial en el reconocimiento y la catalogación de fondos	
Gorka Rubiales Zabarte.....	391
Seductoras, cantoras y lloronas: Iconografía de las sirenas en los contextos funerarios del mundo griego	
Maria Isabel Rodríguez.....	411
Processos criativos, usos e funções na iconografia musical de Lasar Segall	
Beatriz Magalhães Castro	441
The Authors / Os Autores / Los Autores.....	480

Apresentação

Pablo Sotuyo Blanco - UFBA
Presidente do RIIdIM-Brasil

Nilton da Silva Souza - UFAL
Presidente do 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical

É com muito prazer e orgulho que o Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do Patrimônio Iconográfico Musical no Brasil (nacional e internacionalmente reconhecido como RIIdIM-Brasil) em parceria com a Universidade Federal de Alagoas e a Universidade do Estado do Amazonas, decidiu organizar e publicar este novo livro sobre estudos em iconografia musical, agregando mais um volume aos esforços editoriais iniciados em 2015 no âmbito da Universidade Federal da Bahia, e dando continuidade à nova fase de itinerância dos seus congressos e publicações.

Sob o título de *Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical*, o presente volume, fruto e testemunha do 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, procura contribuir para o fortalecimento da presença nacional e internacional do RIIdIM-Brasil tanto em termos de promoção do patrimônio iconográfico musical quanto da pesquisa em torno dele. Articulando o esforço de destacadas figuras do âmbito acadêmico nacional e internacional dedicadas ao estudo da iconografia musical e relativa à música, foram selecionados 21 trabalhos de 26 autores oriundos de dois continentes (América e Europa), permitindo ao leitor ter uma ampla visão da complexa diversidade dos usos e funções das fontes visuais relativas à cultura musical, em seus vários âmbitos de criação e produção.

As fontes visuais relativas à cultura musical são de tamanha importância que, destacar o caráter essencial desse vasto conjunto de fontes (tangíveis ou intangíveis) para o dia-a-dia do ser humano, parece desnecessário já que ele permeia nossa sociedade em múltiplos níveis. O seu conteúdo imagético inclui um conjunto de aspectos que não apenas o definem, mas também o condicionam e projetam além do seu contexto de origem, desde o ato criativo.

Assim, a produção de iconografia musical visa atender os usos e funções aos quais está ligada nos seus diversos âmbitos de circulação, recepção e consumo.

As disciplinas às quais os autores reunidos neste volume se reportam nos seus diversos lugares de fala (arqueologia, história, ceramologia, organologia, mitologia, arquitetura, sociologia, antropologia, iconologia, artes visuais, musicologia) dialogam em torno da estrutura sequencial dos seus textos proposta nesta publicação. Assim, convidam o leitor a identificar possíveis interrelações em novas dimensões dos seus usos e funções, traçando arcos de compreensão que permitem apreender a criação e produção de iconografia da cultura musical em pontos diversos do espectro sociocultural: do berço ao túmulo, do individual ao coletivo, do profano ao sagrado, desse modo apontando grupos e escolas, tradições e gêneros, temas e repertórios, materiais e técnicas.

Entremeados nesse tear de linhas, cabe referir os três trabalhos cujas apresentações durante o 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical em 2023, foram galardoadas pelo júri da 6ª edição do Prêmio RIdIM-Brasil, sendo seus autores Adriana Olinto Ballesté e Ana Cristina Valentino, Aldo Luiz Leoni, Leonardo Leite dos Santos e Marcos Virmond, todos brasileiros.

Agradecendo aqui o importantíssimo e generoso apoio da Segunda Oficina Laboratório Editorial da Universidade do Estado do Amazonas, acreditamos sinceramente estar oferecendo um produto de qualidade que, esperamos, estimule o seu interesse pelo patrimônio iconográfico musical, sua riqueza, diversidade, valor e significação patrimonial, cultural e identitária, altamente relevantes no exercício da nossa cidadania cultural.

Por tudo o até aqui exposto, só nos resta desejar ao caríssimo e interessado leitor uma ótima experiência na fruição de conteúdo tão seletivo.

Imaged Sounds — Sounded Images: Sensorialities in Interaction

Gabriela Currie

Some of the most stunning artifacts produced by early humans are pictographs and petroglyphs found deep inside caves around the world and often in inaccessible settings. They tend to cluster in specific locations and steer clear of proximate surfaces that appear just as suitable. In some of the well-known Upper Paleolithic sites in France and Spain, over ninety percent of the figures consist of hoofed animals.

Overwhelmingly, cave paintings appear to be intimately related to the acoustic nature of the spaces in which they are situated. In other words, they are clustered in areas with enhanced acoustic properties (WALLER 2002). Pictures of hoofed animals (bulls, bison, or deer) are featured in chambers where sound reverberates and produces effects that resemble hoof thumps; by contrast, acoustically quiet spaces are populated with depictions of felines or simple dots and handprints. (MIYAGAWA *et al* 2018). This acoustic-visual correlation is widespread and was found to exist in caves from France, Spain, Indonesia, and elsewhere.

Archeoacoustics convincingly argue therefore that cave art embodies a flow of information from auditory to visual, a manifestation of externalized symbolic thinking where auditory environment of the hooves of galloping horses or aurochs striking the ground, for example, is mentally converted into visual representation: the paintings themselves. The care with which these paintings are distributed in the acoustic nodes of the caves suggests, however, that the process does not end there. The properties of the space point to the possibility of a reverse trajectory: the cross-modal flow occurs now from visual to auditory,

where with the help of the surrounding reverberating space, the seen painting is triggering the memory of sound and/or it possibly elicits performative and corresponding sonic acts.

Important for the purposes of this essay is the notion that the visual, the auditory, and the spatial are not to be considered separate categories of perception. Sound in general as well as culturally specific music performative acts and objects as embedded in various forms and for various reasons in predominantly visual artifacts, are to be interpreted precisely in this cross-modal flow of information and conceptualization, as part of a type of symbolic thinking that is conditioned by cultural, social, or even topographical and environmental factors. The perceptual and analytical separation of the senses violates in fact the prevalence of the diverse synesthetic world views of the past and of today.

Moreover, the ways in which the objects we study were intended to function, may have originally required not only the engagement of other senses, but also bodily-kinesthetics, the human ability to physically process information when in state of motion or rest alike. As Chris Tilley recently argued “a truly phenomenological study of imagery is grounded in the kinesthetics of bodily movement. It explores the way imagery impacts on and through the body and is understood through the medium of the relationship of the body to the phenomenal world within which it is enveloped.” (TILLEY 2016)

When seeking to understand human activities through the lens of visualization of sound, therefore, we must engage in a kind of methodological synesthesia where cross-modal flow of sensorial information, both at the level of the ‘subject’ itself and that of our interaction with the ‘subject’, is a central interpretative preoccupation. In other words, imaged music permeates human existence, where dance, singing, and playing not only become subjects of re-presentation or inter-sensorial translation, but also inhabit a cognitive space where the visual and the auditory intersect in both the creation and the reception of those images. Ultimately, visual, and auditory interaction in imaged sound stands in a fluid space, where the sensorial circularity of imaging sound and sounding image evinces cultural and cognitive stances anchored in the historical experience of the human species that transcends the body and mind divide. Moreover, it is a space where senses and history meet, where in addition to the sensorial intersections, cultural encounters and exchanges redraw the cognitive and

musical boundaries of a given society. In line with concepts pertaining to Extended Mind Theory (CLARK & CHALMERS 1998) and Material Engagement Theory (MALAFOURIS 2013), I suggest that as numbers of different musical instruments enter and are integrated into the material culture and practices of a society, they will have a significant cognitive effect on members of that society and people's perception of their world and how they represent it, will change as a result. Exploring these encounters of senses and cultures will shape today's journeyings in the worlds of imaged sound. Within these conceptual boundaries and as a student of pre-modern cultures, I have chosen to explore, albeit briefly, a couple of sound imaging cases pertaining to South-Asian, Byzantine, and Ottoman, pre-modern world. All examples embody worlds at the crossroads of encounters between the different cultures and world views and power relations. Interlinked by a clear intent of marking and memorializing the presence of sound in the world around, each of these cases illustrates different cross-modal sensorial indexing of musical, visual, and social practices at the crossroads of cultures.

I. Entangled Worlds: Harps, Wheels, and Ithyphallic Rituals

Shallow cave-like openings at the base of a bluff or a cliff, offered natural shelters to humans since the dawn of time. And since the dawn of time, humans chose to provide records of their life by drawing on every conceivable surface of these shelters, scenes capturing what they considered important markers of their existence. Hundreds of such shelters with thousands of drawings are scattered throughout the Central Western region of Madhya Pradesh in India known as the Malwa Plateau. The bulk of representations of the arched harp are in scenes tentatively dated on stylistic basis to the neo-chalcolithic phase of Indian history (ca. 1800-1200 BCE).

Some of the sites relevant to our discussion are found in the surrounding areas of Bhopal, the capital of Madhya Pradesh. The rock art that covers the walls of shelters at these sites are tentatively dated on stylistic basis to the neo-chalcolithic phase of Indian history (ca. 1800-1200 BCE) surrounding the so-called Malwa culture dated from c. 1600 – c. 1300 BCE. I will concentrate here on two scenes from Kathotia and Joara, each of which depicts a different performative context: multi-act ritualistic scene, and procession, respectively. Both

sites are partly documented in Erwin Neumayer's publications which remain to this day the most informative studies on the subject (NEUMAYER 2013 & NEUMAYER: Chariots¹, n.d.).

A highly interesting and intricate scene comes from a site in the Kathotia complex. Ithyphallic characters engage in at least three types of performing activities, seemingly occurring simultaneously, with a larger drawn harpist at the center (Figure 1a and 1b). Two groups of dancers flank the musician, with the leader of the front line of dancers depicted once again in a seemingly bowing posture. Four acrobatic groups of two and three men on top of each other are depicted in the far left of the scene and above the two lines of dancers, respectively, and a group of jesters performs between the acrobats and the first line of dancers. At the right end of the chain of dancers is a reclining man holding his rather large phallus seemingly engaged in an act of onanism. On the right is a bovid below which are seen a load-bearer and a woman with a small load extended over her head. The harpist is clearly the most important character in the scene since he is much larger than the rest of the participants and his genitalia are drawn with precision and care, as is his bent position over the instrument facing the strings, in almost a complementary arch. All in all, we are witnessing here a remarkably complex and visually balanced scene centered on the musician, a scene that strongly suggest a gathering with ritualistic male fertility overtones in which sound is central.

Figure 1a. An ithyphallic harpist playing before male dancers and jesters. Kathotia, Chalcolithic. Madya Pradesh, India



From: Neumayer 2013

¹ Cf. [https://www.harappa.com/sites/default/files/pdf/WHEELS in Indian Rock Art Erwin Neumayer.pdf](https://www.harappa.com/sites/default/files/pdf/WHEELS%20in%20Indian%20Rock%20Art%20Erwin%20Neumayer.pdf).

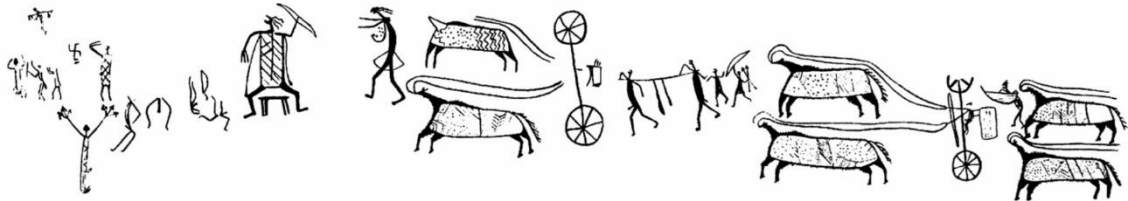
Figure 1b. An ithyphallic harpist playing before male dancers and jesters. Kathotia, Chalcolithic. Madya Pradesh, India (drawing)



From: Neumayer 2013

The most intricate and for our purposes here the most relevant scene, though, comes from Jaora (Figure 2). It consists of a procession of war-chariots with the charioteers clinging to the axle, and several characters among which two load bearers, a harp player and a couple of ‘chieftains.’

Figure 2. Processional chariot scene with three chariots, harpist, jokers, and priapic dancers/ Joara, Chalcolithic. Madya Pradesh, India



From: Neumayer 2013

Behind the visuals, the frozen in time sounds and moving chariots tell an interesting story. It is a story of a symbolic encounter between two distinctive and possibly opposing parties with different cultural identities. It is an encounter that clearly left its mark in the shared memory of the community, with all its sensorial and technological implications. Let me be more specific.

The scene clearly depicts two facing groups. Each group has different accoutrements and is to be identified through different cultural markers. On the left side of the scene, the ‘leading’ individual, larger than his companions, holds above his head a bow and is in a half crouching position as if rising from what appears to be a chair or pedestal of some sort. His rather elaborate vestments, his apparently rising motion and the bow over his head seem to

indicate indeed the status of a 'chieftain', but a chieftain depicted in a manner that suggest a rather belligerent attitude towards an advancing entity which he is facing. Behind him, there are several characters, unfortunately difficult to identify in terms of their function and even their shapes, but clearly distributed in the scene in a seemingly ad hoc and rather chaotic manner: some facing, some turned away from the other entity and apparently engaged in different activities.

On the other side of the divider, we are witnessing an organized group led by a chieftain who has vestments of a completely different nature than his counterpart. Behind this 'chieftain' there are three rows of chariots, with two load bearers between the first and the second row, and a harpist between the last two. This pictorial arrangement suggests a group which presses forward with a unifying, common purpose. Unlike the group on the left, this faction advances in a highly ordered fashion, almost threatening in its precise visual configuration. Furthermore, this faction has a technological element in its midst which, if indeed the scene is a symbolic or genuine confrontation of sorts, might provide a tremendous advantage: the chariot. It is a type of chariot, however, that raises some intriguing interpretive possibilities.

Battlewagons with four solid wheels to carry a ruler and his soldiers to the battlefield were used in Mesopotamia from very early on, as represented for example in the Standard of Ur. A much nimbler type of chariot is featured in a bronze figurine from Daimabad (India), for example, at the southernmost edge of the Indus Valley civilization, and dating from ca. 1500 BCE (Figure 3). The sculpture is that of a chariot with two solid wheels, yoked to two oxen, and with the charioteer standing on the axel. The figurine uncannily resembles the chariots depicted in the Jaora painting under discussion. While the Daimabad wheels are solid, however, those depicted at Jaora are spoked.

All extant evidence points to the introduction of the spoked wheel around 2000 BCE in the Sintashta-Petrovka culture (c. 2200-1900 BCE), a late Middle Bronze Age Proto-Indo-Iranian archaeological culture, located to the east and west of the Southern Urals (Anthony 2010). After the invention of the spoked wheel, the Indo-Aryans split off sometime between 2000 BCE and 1600 BCE and entered the South-Asian subcontinent possibly in several

waves. They settled in the Indus Valley and Ganges Plain from ca. 1800-1500 BCE bringing with them the ‘new’ technology and, through a long process of acculturation, ushering in the Vedic period.

Figure 3. Chariot from Daimabad, Maharashtra. c.1500 BCE. National Museum, New Delhi



From: Wikipedia²

The presence of chariots with spoked wheels at the Jaora site helps place it within this period – 1800-1500 BCE. As such it provides a more secure chronology for the presence of the arched harp on the Malwa plateau since the instrument appears exclusively in scenes where chariots with spoked wheels are present. The possible cultural association between the arched harp and the spoked wheel chariot as indexing the Indo-Aryan populace, if such an indexing actually exists, remains the subject of further studies.

The composition of the scene as detailed here may thus be a representation, real or symbolic, of the encounter of two cultures, that of the local post-Harappan population and the Indo-Aryan element. In the noisy commotion of the scene, the sound of the harp might very well be considered insignificant, if not completely annulled by the confrontational soundscape. Rather than through its sound proper and individualized, as seen in the previous two Malwa scenes, the harp conveys an iconic message embedded in the very symbolic configuration of the event. If our reading proves correct, it is a both visual and sonically

² https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bullock_cart_with_driver,_National_Museum,_New_Delhi.jpg.

symbolic marker of a stage in the process of contemporaneous acculturation of the Dravidian and Indo-Aryan entities. Its sonic dimension is sensorially less relevant since it becomes just an element in cultural iconicity.

In the context of the Malwa chalcolithic rock art, then, the arched harp no longer indexes a heavily urban civilization and its political power in Elamite and Mesopotamian and Indus Valley civilizations, but the small early agriculturalist tribal communities in the Malwa plateau. Either in the context of the male fertility festivities (possibly a marker for the Dravidian cultural stratum), in in that of the alleged encounter with the Indo-Aryans, the sounding dimensions of these scenes are those of different geographies of power, and of different cross-modal sensorial information. Rather than a trigger-down decaying social process, the Malwa examples project an interconnected world of the senses, where harp-sounds are often translated into a visual world of a complex communal soundscape with internal kinetic dynamism and cultural commotions. It is a world of rituals, transitions and encounters where the sound of the harp is the binding common element in the surrounding soundscape of commotion.

The linearity of the Malwa drawings cannot be approached with the question of “what does it mean” alone. We cannot analyze them as words on canvas. The harps are not just harps, the players, dancers, and acrobats not only players, dancers, and acrobats, and at times, such scenes are projected on surfaces difficult to access, physically or visually, and accessibly almost exclusively to members of the groups seeking shelter in the area. Moreover, they are synesthetic embodiments where the drawer is visually engaged with the memory of the kinetic landscape, the seen, the heard, and the embodied movement into traces of color on the sandstone. These drawings become themselves sound and motion.

Scenes like these were most likely not produced to be gazed at by others but the small community of their creators. They are embodiments of essentialized worldview of local groups of hunter-gatherers and agriculturalists, a memorialization of participatory experiencing of the sensorial and kinetic worlds that enveloped their very production. They are mapping of the senses within the fluidity of time and motion, social and individual synesthetic experiences projected on walls of communal remembrance.

II. Wine, Harps, and Stairs to Heaven

Ever since humans started making wine, they turned it into a requisite ingredient of their individual or communal celebrations of life, death, rites of passage, or simply enchantment and delight. Particularly interesting for our conversation today is how wine, music, and dance become entangled participants in the multisensorial that took shape at the crossroads of Hellenistic, South-Asian, Iranian, Indo-Scythian expressive spheres. Taste, insobriety, sound, revelry, kinesis, they all partake in the context of artistic creation and consumption of the entangled cosmopolitanism of Buddhist Gandhara.

During the first three centuries CE, the Gandhāra region came to form the core of the empire of the Kuṣāṇas, who participated both in the spread of Buddhism to China, commerce along the Silk Road and, most likely, seagoing trade with the Roman Empire, and whose kings often identified themselves as the “Mahārāja (Great King), Rājātirāja (King of Kings), Devaputra (Son of Heaven), Kāisara (Roman Emperor). While there is evidence that the wine distilling business in Gandhara was supervised and taxed by the Kushan government, strong archaeological evidence attests that much of the cultivation and production of wine in Gandhara fell under monastic Buddhist jurisdiction. Moreover, a passage of the *Mulasarvastivada Vinaya*, a Buddhist monastic code, possibly redacted in Gandhara during the Kushan period, discusses grapes, wine, as well as distillation (the latter being confirmed by the presence of baked clay retorts and receivers found at Taxila and Charsadda). If indeed redacted in Kushan Gandhara, it may provide a local justification for consumption, one allegedly from the mouth of the Buddha directly:

“When the Buddha was travelling in the north-west along with a retinue of monks, a *yaksha* offered them grapes. The monks did not know such fruits, and thus the Buddha explained to them: ‘These are fruits from the northern region. They are called grapes. One can eat them after having purified them with fire. . . . The grapes should be pressed to extract the juice, and then the fluid should be heated and removed from the fire before it is completely cooked . . . To store the syrup and serve it to the *samgha* [i.e. the monastic community] out of the proper time, one should heat the juice until it is completely cooked.’ (cited in BRANCACCIO and LIU 2009)

Buddha's neutral description could then be interpreted as a tacit acceptance of the customs. Archaeological excavations brought to light a significant amount of iconographical evidence of wine- and music-laden festivities inscribed in Buddhist context. Gandharan stupas enshrining the sacred relics of the Buddha were decorated with images of what scholars often describe as Dionysian scenes, that is, feasts combined with music and dance.

Archaeological findings show that producing wine and enjoying it in a communal festival was one of the most popular religious events in Gandhara and eastern Afghanistan and certainly preceded the advent of Buddhism. We owe to Buddhist artists from Gandhara all our pictorial evidence for visually inscribing the technical side of winemaking as well as for articulating the cultural cosmopolitanism of such wine-related festivities and their sonic, gustatory, and kinetic dimensions.

The sets of stair risers excavated in Buddhist monastic sites in Gandhara at (1) *Hadda*, *Jamal-Garhi* and elsewhere embody a gradual transformation from a Hellenistic sound world of lutes, snap dances, and omnipresent wine, to an Indic expressive world marked by drums, dances of undulating hips and arched harps as symbols of courtly culture and Buddhist worship.

All these scenes are projected onto the high plinths of the stair-risers leading onto the Buddhist stupas. Such positioning ensured that they were viewed before the actual worship of the relics. Thus, they do not directly relate to the world of the Buddha but rather to that of the devotees marking the passage from secular to sacred. The internal kinesis of each individual scene is thus mapped onto the dynamically linear, ascending movements of the devotees, who at the end of the stairs will engage in the sacred act of circling the stupa, the Buddhist circumambulation.

A strikingly Hellenistic scene of a banquet is featured for example on the lowest riser of the stairs at Chakhil-i Ghoundi, the 2nd-3rd c. monastery in the Hadda complex in eastern Afghanistan. It strongly evokes the sounds, tastes, and fashion of Mediterranean and Graeco-Bactrian worlds. All characters are dressed in Hellenistic fashion (*chitôn* et *himation*), one female character holds in her hands a wine-carrying amphora and a bunch of grapes, one other

holds a canthare (large wine cup), while two others play a frame-drum and the lute (Figure 4).

Figure 4. Relief with drinkers and musicians. Hadda (Chakhil-i-Goundi Stupa), Afghanistan. 2nd-3rd c. Paris, Guimet Museum MG17210 (det.)



From: Wikimedia³

Our second example brings together several stair risers of unknown provenance but thought to have originated in the Buner district (NW Pakistan) around the 1st c CE, marked by transition from the Indo-Scythian to the Kushan rule.

Some of the fragments among the collection of fifteen or so items scattered in museums around the world evince strong Indo-Scythian/Parthian and Hellenistic/Roman cultural markers. One should remark on the depiction of wineskins and drinking cups, bunches of grapes, and that of percussion instruments (kettledrum, *calcophone*, cymbals, etc.), a dancer engaged in a “Persian snap” (LO MUZIO 2019), a wind instrument with conical bore and an angular harp (a *unicatum* in Gandharan art of the area) (Figure 5).

³ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Hadda_d%C3%A9tail%2C_modified.jpg

The stair risers from Jamalgarhi pose a different interpretative challenge, in which cultural Hellenistic and Indic cosmopolitanism come face to face with Buddhist kinetic rituals (for an aerial view of the complex and the positioning of the stairs leading to the stupa, see Figure 6). Generally dated the 2nd-3rd century, the sixteen stair risers are found in terribly fragmented state among the holdings of the British Museum with their original ordering provided by Elizabeth Errington (ERRINGTON 2022).

Figure 5. Relief with drinkers, dancers, and musicians from a Buddhist Stupa site, c. 100 CE. Pakistan, Gandhara, Buner area.



From: Cleveland Museum of Art 1930.328.1. Public Domain

Figure 6. Jamal Garhi, aerial view



From: Ancient Indian History & Archaeology, Patna University group on Facebook⁴

Three of these stair risers have significant sonic and related kinetic content. The riser on the ninth step is the first with musical activities that the devotees would have encountered in their ascent towards the stupa (BM 1880-34⁵, 1880-40⁶, and 1880-36⁷). The relief features a Buddhist subject par excellence, most common in Gandharan art: the festivities at the court of the Naga-king. All the participants wear traditional Indian vestments and play instruments that are linked to the same Indic-Gandharan cultural realm: barrel-drum, transverse flute, arched harp. The only exceptions are the conical-bore woodwind (already present in other ethnically indexed Gandharan contexts) and the Lute, which is in fact of neutral cultural indexicality.

⁴ <https://www.facebook.com/groups/142835836155122/posts/1774857376286285/>

⁵ Cf. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-34.

⁶ Cf. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-40.

⁷ Cf. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-36.

The eleventh stair riser raises several problems related to iconographic incongruency (see in the original ordering of fragments: BM 1880-885⁸, 1880-882⁹, and 1880-39). On the one hand, one of the fragments is believed to represent scenes from the *Canadakinara-jataka*, hence a clear Buddhist context and with clear Indian organological indexing: two arched haps and Indian dancers. The other two fragments, on the other hand feature characters dressed in Hellenistic/Saka style, and although the reliefs are badly damaged, one could make out two female players on transverse-flute and possibly *calcophone*, as well as two ‘Persian snap’ dancers. Even though the transverse-flute belongs to the same Indian organological space as the two arched harps, the seeming lack of a narrative homogeneity makes a coherent interpretation rather difficult.

The riser on the sixteenth step (BM 1880-37¹⁰ and 1880-31¹¹), at the very top of the stairs leading to the stupa, features a banquet with celebrants with both Hellenistic and Indo-Scythian organological markers, particularly the *aulos* and the *calcophone* together with the characteristic image of a “Persian snap” dancer, as well as Indic percussion. Overall, however, the scene has a strong Hellenistic flavor.

A summary of the organological content of the three stairs at Jamal Garhi suggests that while the Persian snap and the *calcophone* are consistently Indo-Scythian music-iconographical indexes, the arched-harp, transverse flute, and barrel drum appear exclusively in the Indian-Buddhist scenes. Interestingly, no Saka-linked figures play the lute, an instrument which appears only in the Hellenistic-Bactrian context as we have seen in the example from Hadda, and in the Indian-indexed Jamalgarhi scenes. Moreover, despite the strong Hellenistic flavor of the sixteenth stair riser, the Jamal Garhi fragments display elements directly associate them, even remotely, with Graeco-Bactrian Dionysian iconography as witnessed in both the Hadda and the Buner stair risers. They do not display elements associated with either the production or the consumption of wine. They are, however, marked by a deep cultural cosmopolitanism, an encounter and co-habitation of

⁸ Cf. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-885.

⁹ Cf. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-882.

¹⁰ Cf. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-37.

¹¹ Cf. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-31.

several cultural entities in the Gandharan Buddhist environment, where Hellenistic and Indic worlds of sound and dance intersect and engage each other, while wine vanishes.

What we witness in the iconography of the stair-risers, is not merely a manifestation of hybrid artistic styles, but rather a purposeful entanglement of image and sound that responds and addresses the deeply contemporaneous cosmopolitan population of the empire. They are syncretic, polyvalent sonic imageries that accommodate ethnic, religious, and linguistic differences within the context of Buddhist monastic establishments, funded and significantly supported by donations on the part of the Indo-Scythian and Kushan aristocracy. As risers on the stairs towards the Buddhist stupa, they re-affirm the existence as well as mark the ascent from the secular to the sacred of a diverse population of actual or potential devotees. To be very clear: there is no evidence for a Dionysus cult in Gandhara, but only of Dionysian-related *imagery*, used in a different functional frame. This sonic and kinetic *imagery* embodies Buddhist communication strategies used by members of a cultured and refined upper class, able to pick up and transform manifold suggestions from the figurative patrimony of the Graeco-Roman world with which they were so familiar, and thus able to recognize, accommodate, and address different communities in celebration. Either with or without wine, but always with dance and music.

III. Imperial Glory: The Obelisk of Theodosius

Byzantine sources of the time mention two golden organs which accompanied the ceremonies performed by the emperor at the reception of foreign ambassadors. Moreover, silver organs associated with the Blues and the Greens — by the fifth century the two state-sponsored and administered corporations responsible for the organization of every sort of public entertainment — are also mentioned in the context of festive occasions, as are organs participants in the rituals for the day before the opening of the chariot-races in the Hippodrome. Such organs were not only a symbolic manifestation of imperial might, but also proper objects as imposing aurally as they were outstanding visually with their golden, silver, or gilded brass pipes and the panels of their cases decorated with mother of pearl and

precious gems. Moreover, the organ represented the level of sound organized according to musical principles, in which temporal unfolding of distinct pitches resulted from the high level of control the organist had upon the multitude of possible choices.

It is precisely the organ that partakes in the self-representational Byzantine world of imperial music iconography. While powerful sound remains a necessary element in the ritualistic projection of imperial presence, the human agency in controlling the production of musically organized sound on the organ becomes an iconographic symbol for imperial authority and socio-political control.

A music historian and iconographer could very well argue that the history of representations of musical instruments in Byzantine art begins with the images carved in the stone of the pedestal of the Theodosios-Obelisk raised in Constantinople on the Hippodrome in the late fourth century (c. 390) (Figure 7). The obelisk, like any other vestiges of the ancient *spolia* present on the Hippodrome, provided not only links to, but also memorial reinforcements of a glorious past enmeshed in the continuous construction and reconstruction of imperial images of power.

Figure 7. 'Obelisk of Theodosius I', Hippodrome, Istanbul, Turkey. Fourth century



Photo: Gabriela Currie

The bas-relief on the southeast face of the pedestal introduces a level of compositional complexity in order to accommodate the division of non-imperial categories of participants: the crowd of spectators and the musical entertainer. From his imperial lodge (*kathisma*), flanked by his sons Arkadios and Honorius, and with a wreath in hand to crown the victor, emperor Theodosius dominates the whole composition. He is both the symmetrical axis of the register and the tallest figure of the entire composition. The architectural enframement of the *kathisma* separates the emperor from members of his retinue, all a size close to that of the emperor who nevertheless towers over them. The second, lower register features members of the public, of smaller size and arranged in two rather cramped distinct rows, and below them—at the very bottom and of the smallest size—a row of musicians and female dancers. On the left of this third row, one sees a pneumatic organ with two *calcants* who operate the bellows and an organ player, and three female dancers with cymbal tongs (*kymbala*); they are followed by a panpipe (*syrinx*) player, three female dancers holding hands and an additional dancer with cymbal tongs; the line-up continues with two more musicians, one playing a double-aulos and the other a curved trumpet (*salpinx*); the whole scene ends symmetrically with another pneumatic organ, one organ player and two *calcants*.

Unlike the arrangement in the imperial register, which very much follows architectural symmetries that impose a strict correspondence of elements around an axis—in this case the emperor himself—the arrangement of the entertainers follows different rules in that the symmetry is *suggested* rather than completely realized. The two organs perfectly frame the whole scene; they themselves are in a symmetrical positioning vis-à-vis each other, yet what they frame just seems to imply, rather than actually follow the principles of symmetry: four musicians on the left, three on the right; the *kymbala* players in similar rather than symmetrically complementary positions, etc. What holds the scene in the upper register together is the axis of the emperor; what holds the row of musicians together is the framing by the two organs. Having the organs and the emperor as the forces of symmetry in the composition renders them to some extent symbolically equivalent. In iconographical terms, the composition of the scene underscores the identity between the emperor and the musical instrument of imperial power.

Although clearly at the very bottom of the iconographical social hierarchy, the chain-like arrangement of musicians and entertainers contrasts with the uncomfortably stiff and crowded mass of spectators, as well as with the hieratic and almost intangible imperial cohort. It is the entertainers that are as if caught in the act of dancing and making music. They are the only animated beings in the social hierarchy of the Hippodrome festivities on which on which the gaze of the spectators and that of the imperial cohort rest. Mirroring the downward imperial gaze, one can argue, the sounds are the animating principle that works its way upwards, eliciting in fact the gaze just as the gaze elicits the sounds.

Sound emerges as the commanding absence that holds the composition together. The silent sound of the ensemble is the missing agent in the spectacle of imperial power. Although the main producers of that sound, the organs, are in the lowest spectrum of the social hierarchy embedded in the iconography of the scene, the symbolic link between the emperor and the two organs challenges this hierarchy, by projecting the musicians as the very agents of sonic imperial glory.

The silent sounds of the composition obtain a sensorial body during the Hippodrome celebrations, however. The actual imperial organs on the site, together with the roar of the thousands of people in attendance, and that of the deafening noise of the racing chariots provide the actual soundtrack of the scene. Frozen in stone, the scene functions also as a mirror of imperial power, since it is facing the actual imperial lodge. Reflection of the emperor amid celebrations and the emperor himself at the heart of power of the Hippodrome and the empire, are at the very centre of a reinforcing circularity of sound, image, space, and motion. The symbolism and the reality of Byzantine projection of imperial power come face to face in the entanglement of celebrations in actions and their mirror, frozen for eternity in stone.

IV. Festivals of Power

In the year 1720 Sultan Ahmed III celebrated the circumcision of four of his sons with a festival that was scheduled to take place from 18 September to 2 October 1720 at Ok

Meydani, the archery ground on the north shore of the Golden Horn. During the festivities, the sultan and his entourage resided at the Tersane Palace and watched activities that were unfolding either on the *terra firma* of the Ok Meydani or on the very watery stage of the Golden Horn. The festival is narrated in the *Surname-i Vehbi* of which one copy was prepared for Ahmed himself, illustrated by Levni and finished around 1730, is considered to be one of the most beautiful and complex Ottoman manuscripts (TSMK A. 3593). The 137 paintings in the manuscript function as a pictorial account of sorts while forty of those miniatures —feature activities that filled the air of the festival with a multitude of sounds and create in the context of the manuscript a musical dimension. How does the memory of the festival’s sonic scape manifest itself in the iconography of the manuscript? Art historians have long noticed that Levni “used cinematic techniques in representing the festival, that he employs such motion-picture devices as flash back, with wide-angle and close-up views, pause and acceleration’. Levni’s depictions do not just account for the musical events of the festival — with all its musical instruments, ensembles, and dances; they *are* the sounding dimension of the festival. Projected as they are in the silent world of images, they create a sonic narrative that runs parallel to as well as complements Vehbi’s textual and Levni’s own pictorial accounts, a synesthetic narrative to be heard by the mind’s eye rather than with the ear, in which, after a fashion, the silent sonic world of a bygone festival is made present, captured as it were in the colorful world of images. It is through these techniques that Levni encodes the necessary symbols of might and glory that surrounded the production of Ottoman royal pageantry and festivals, as well as the role that round had in the public symbolic manifestation of that power.

The Ottomans, as it is well known, continued to use existing Byzantine urban-spatial features while adopting them to the needs of Ottoman society: particularly the ritual-royal way of the Mesé in Byzantine and Divanyolu in Ottoman periods, and the Hippodrome or Atmeydani, respectively. Yet, perhaps as a reflection of the urban expansion and architectural changes representing the changing social order of eighteenth-century Istanbul, the 1720 festival took place not at Atmeydani — as its most famous predecessor did in 1582 — but in two other urban locations: Ok Meydani and the waters of the Golden Horn, with events

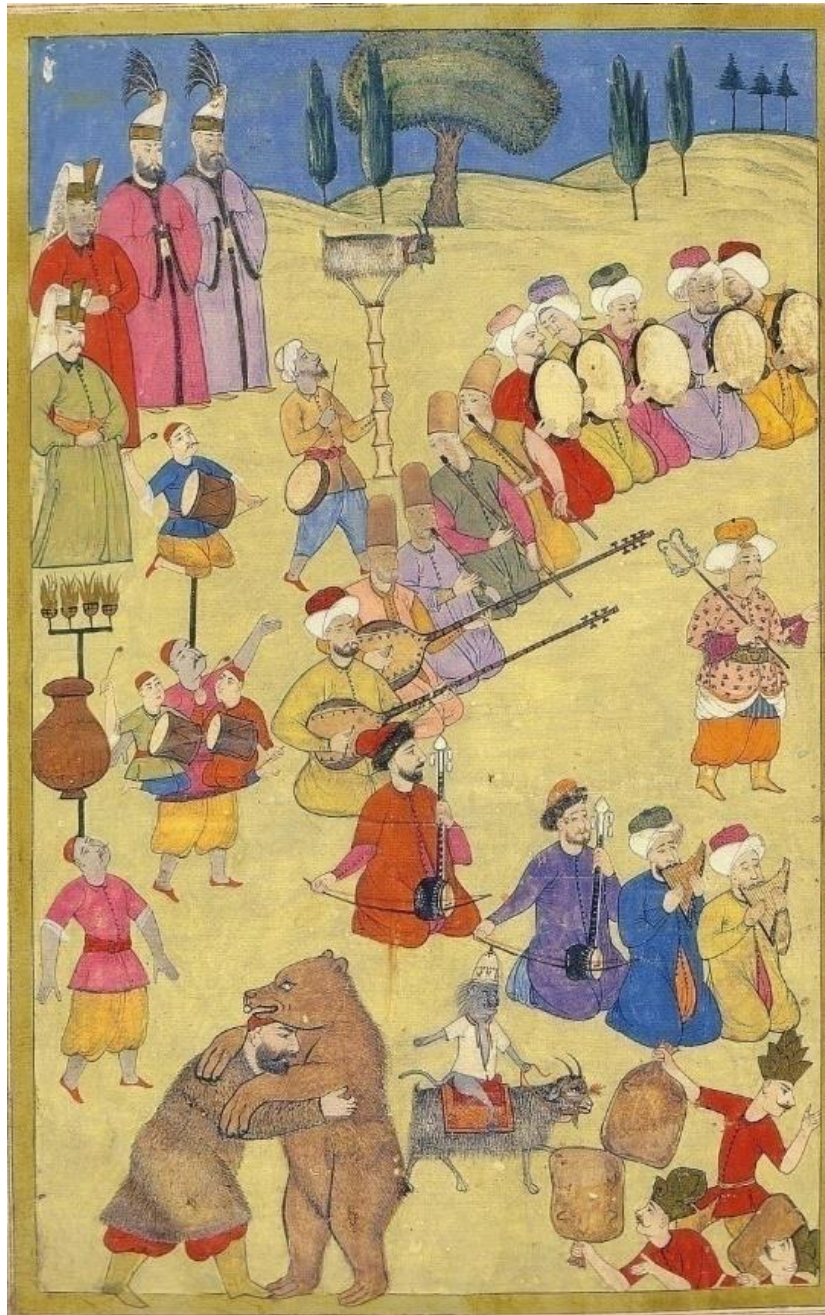
taking place in the morning and evening, respectively. Together with the nature of the participant ensembles — of various sizes and instrumental composition — the geography and daily schedule of the sonic events intersect in a virtual space that is the festival itself and define three main categories of sonic contexts, three sub-narratives of the larger musical story of the festival. The morning entertainment takes place generally at Ok Meydani and is most often of a static nature: the musicians are depicted in seated position, while the scenes are animated mostly by the presence of dancers, acrobats, or other kinds of entertainers. (Figure 8a and 8b)

Figure 8a. Levni. Performance of tightrope walkers on the third day of the 1720 festival. *Sürnâme-i Vehbî*, TSMK A. 3593, fol. 54a



From: Atil 1999, 198

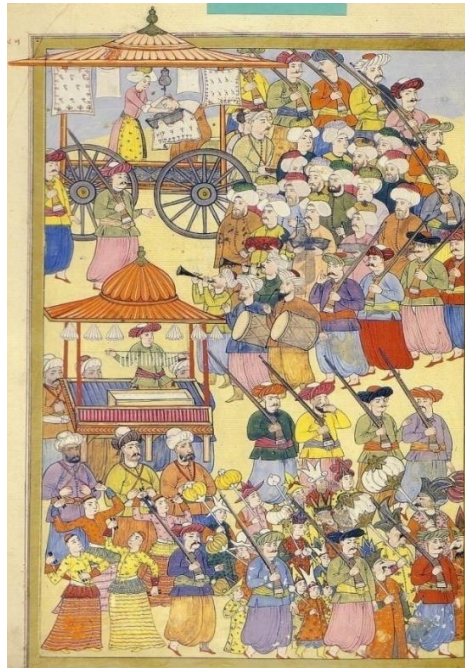
Figure 8b. Performance of musicians, acrobats, and wrestlers on the fourth day of the 1720 festival. *Sūrnāme-i Vehbī*, TSMK A. 3593, fol. 58a



From: Atil 1999, 194

The processions of guilds are also taking place at Ok Meydani; the musicians here are part of the pageant and project a sound in motion. (Figure 9). Furthermore, fireworks light the sky every night above the waters of the Golden Horn adding to the sonic spectrum provided by troupes of musicians sitting in crowded floating barges in motion (Figure 10).

Figure 9. Procession of the guilds on the fifth day of the 1720 festival: candlemakers and barbers. *Sürnâme-i Vehbî*, TSMK A. 3593, fol. 76a



From: Atil 1999, 178.

Figure 10. Fireworks display on the Golden Horn on the ninth day of the 1720 festival. *Sürnâme-i Vehbî*, TSMK A. 3593, fol. 126a



From: Atil 1888, 150

Each of these sub-narratives contributes to the general sonic intensity of a given day of the festival. For example, the ‘morning entertainment’ operates between two general sonorities: versions of military *mehter* fill the sonic space at the extremes of the depicted span (i.e. day two and day ten), while ensembles containing ‘softer’ instruments such as *kemance*, *miskal*, *tanbur*, and *ney*, populate day three through day nine. In addition to such various complementary aspects of the imaged sonic events, the daily number of participatory instruments seems to be marked by a steady overarching increase. The internal sonic articulation of each category of events, as well as the coupling of these categories across the span of a whole day seem to point to a gradual sonic crescendo: one that builds upon incomplete or partly realized manipulations of sonic intensity that operate in each individual category, but ultimately renders a perceptible overarching crescendo for the depicted festival.

This gradual crescendo apparently reaches its peak on the ninth day of the festival, when no fewer than sixty-five instruments fill the air with their sound not in one, not in two, but in the succession of all three event categories. On day ten, following this sonic peak, the meagre ‘*mehter*’-like ensemble of merely ten instruments seems to be a sudden sonic deflation, an anti-climax. Even this apparent deflation, however, is part of the larger dynamic arch of the festival. It is in fact a roll-back that prepares an even greater boom.

It is at this juncture that the sounds of the festival return to the public space of the old royal-ritual way, the Mesé of the Byzantines and the Divanyolu of the Ottomans. It is along the Divanyolu that the immensely long circumcision parade took place. In Levni’s depiction it takes place immediately after the flimsy *mehter* of the tenth day and unfolds over the space of sixteen double folios. When it finally concludes, it does so with the imaging of the most powerful sonic boom one can envisage in the Ottoman world: the thirty deafening instruments of the full military *mehter* (Figure 11). It is only now then that the real peak in the sonic crescendo of the festival as a whole can be fully experienced. The thunderous climax of the full *mehter* brings to an end the diegetic soundtrack of Levni’s silent movie that was the *Surname* itself.

Each music miniature has hidden in its composition the memory of a body of sound that has to be reconfigured in the mind of the onlooker. Sonic memory and projection meet

in each of the manuscript's pages. Yet, the manuscript as a whole functions also as a *bande dessinée* of sorts, in which the remembrance of the festival at large triggers in the turning of the pages the inner ear and to form the silent soundtrack of the most magnificent of the imperial Ottoman celebrations.

Figure 11. Circumcision Parade on October 9th: The Mehter. *Sûrnâme-i Vehbî*, TSMK A. 3593, fol. 171b-172a



From: Atil 1999, 114

Epilogue

Portals into the entangled sensorialities of the past, the images discussed here substantiate the claim that, from prehistoric time onward, communication through visual means sprung from, and remained reliant on embodiment, synesthetic experiences, sensoriality, co-presence, kinesis, and space. They tell us stories not only about musical instruments, dances, potential meaning in the cultural context, but also about sensing bodies,

synesthetic memories, historical presence, bodies and cultures in motion, and spatial negotiations. In this wholistic interpretive space, all become participants in both the production and consumption of images.

The cultural bent that privileges the “visual” over all other sense- and body-oriented knowledge acquisition, processing, and diffusion, still governs our scholarly world. We still have no suitable replacements for terms such as ‘representations,’ ‘depictions,’ ‘illustrations,’ of music. In our readings, we have begun to react to the sounds and cultural habits on which the visual rests, and we have become quite serious in accounting for the multisensoriality of perception. But unfortunately, that awareness is “ours”, that of the interpretively centered presentist self; the necessary empathy with our historical partners is too often overlooked. We must be mindful that nothing in the past was done for our benefit, and that present-day ways of relating to the world are categorically different from those of our forerunners. To enter the world of the past and understand it as their present, one must adjust to diverse dynamisms of embodied intersensorialities, to more diverse and fluid bonds among auditory, visual, and kinetic epistemological and expressive modalities. Needless to say, the present musings are just tender beginnings that barely scratch the surface of these rich and complex intersections between music iconography and auditory, visual, and kinetic cross-modality epistemological transfers.

Cited Works

ANTHONY, David W. *The Horse, the Wheel, and Language: How Bronze-Age Riders from the Eurasian Steppes Shaped the Modern World*. Princeton University Press, 2010.

ATIL, Esin. *Levni and the Surname: The Story of an Eighteenth-Century Ottoman Festival*. Istanbul: Koçbank, 1999.

BRANCACCIO, Pia, and Xinru Liu. "Dionysus and Drama in the Buddhist Art of Gandhara." *Journal of Global History* 4, no. 2 (July 1, 2009): 219–44. <https://doi.org/10.1017/S1740022809003131>.

CLARK, Andy, and David J. Chalmers. "The Extended Mind." *Analysis* 58, no. 1 (1998): 7–19. <https://doi.org/10.1093/analys/58.1.7>.

ERRINGTON, Elizabeth. "Reconstructing Jamālgarhī and Appendix B: The Archaeological Record 1848-1923." In *The Rediscovery and Reception of Gandhāran Art*, edited by Wannaporn Rienjang and Peter Stewart, 1–42. Archaeopress Archaeology, 2022. <https://doi.org/10.32028/9781803272337-2>.

LO MUZIO, Ciro. "Persian 'Snap': Iranian Dancers in Gandhāra." In *The Music Road: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India*, edited by Reinhard Strohm, 0. British Academy, 2019. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197266564.003.0004>.

MALAFOURIS, Lambros. *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*. The MIT Press, 2013. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9476.001.0001>.

MIYAGAWA, Shigeru, Cora Lesure, and Vitor A. Nóbrega. "Cross-Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language." *Frontiers in Psychology* 9 (2018): 115. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00115>.

NEUMAYER, Erwin. *Prehistoric Rock Art of India / Erwin Neumayer*. New Delhi: Oxford University Press., 2013.

_____. n.d. *Chariots in the Chalcolithic Rock Art of Indian: A Slide Show*. <https://www.harappa.com/sites/default/files/pdf/WHEELS%20in%20Indian%20Rock%20Art%20Erwin%20Neumayer.pdf>

WALLER, Steven J. "Psychoacoustic Influences of the Echoing Environments of Prehistoric Art." *Acoustical Society of America Journal* 112 (November 1, 2002): 2284–2284. <https://doi.org/10.1121/1.4779166>.

As imagens de *Abala Ladaia*

Isabel Porto Nogueira

Luciano Zanatta

Este artigo é uma transcrição da fala realizada no VII Congresso Brasileiro de Iconografia, e agradeço a toda equipe de organização do congresso, assim como do RIdIM-Brasil pelo convite para participar do evento. A participação de Isabel aconteceu de forma remota, com transmissão direta pelo Youtube em 18 de julho de 2023, e a participação de Luciano se dá como coautor do projeto e do texto escrito.

O foco deste trabalho é a descrição e discussão do uso das imagens no projeto de pesquisa artística que resultou no lançamento do álbum *Abala Ladaia*¹, em junho de 2022, nas plataformas de *streaming*, no Youtube e no Bandcamp. O álbum foi acompanhado por três videoclipes, um EP ao vivo e um minidocumentário sobre o processo de construção do show de lançamento, realizado no Centro Histórico e Cultural da Santa Casa, em Porto Alegre, em 07 de julho de 2022.

Abala Ladaia é um projeto com forte alicerce nas escolhas imagéticas, e desta forma trago para um projeto artístico um tema ao qual me dediquei por muitos anos em minha trajetória acadêmica. No campo de iconografia musical, me dediquei à análise de fotografias de interpretes e musicistas, ao estudo de capas de discos, e publiquei artigos e livros sobre o

¹ Ver <https://youtu.be/fk5sbacY1DA?si=EMkcJUAQ6CkeXJe9>

tema, dentre eles o livro *História Iconográfica do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas* (2005), onde fui professora por quinze anos e diretora do Conservatório. Diversos destes trabalhos foram realizados em parceria com os colegas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) Fábio Vergara Cerqueira e como os e as interpretes se representam e sobre as construções de imagem da persona artística. Um dos focos de trabalho foram as imagens de interpretes no período de 1918 à 1968 que fazem parte do acervo em preto e branco do Conservatório de Música da UFPel.

Para contextualizar o processo de criação deste álbum, eu, Isabel, faço uma breve referência à minha trajetória e ao lugar de onde eu falo. Sou uma mulher cisgênera, heterossexual, lida como branca no sul do Brasil e com formação em piano, com foco em música erudita, desde a infância. A música popular esteve presente desde sempre em minha vida, mas com um foco vivencial. Fiz bacharelado em piano em Pelotas e doutorado em musicologia na Espanha, onde me aproximei dos estudos de gênero, observando que os lugares da música não são neutros. Segundo Lucy Green (2001), existe uma convenção social onde as funções de composição, uso da tecnologia e produção musical são mais ligadas a homens do que as mulheres ou dissidências de gênero. Esta construção de discurso sobre si é considerada como um lugar masculino, vide o repertório canônico praticado em universidades e orquestras, a bibliografia adotada nas disciplinas acadêmicas, as listas de produtores musicais premiados ou a programação de festivais. Meu foco de pesquisa desde 2001 tem sido as relações de gênero e a produção de mulheres, vide artigos e livros publicados sobre o tema, disponíveis online².

Luciano se apresenta da seguinte forma: Sou um homem branco, cisgênero, heterossexual e que, mesmo sem ser do 1%, viveu toda a vida em uma situação privilegiada de conforto material e alimentar, com acesso à educação, saúde e com boas expectativas de colocação profissional. Minha formação acadêmica foi em Composição Musical, de forma vertical, da graduação ao doutorado na mesma instituição (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS). Minha formação profissional como musicista foi transversal, passando por bandas de rock, formações sinfônicas, música de câmara, improvisação de jazz,

² Ver <https://ufrgs.academia.edu/IsabelNogueira>

música experimental e de ruído, improvisação livre, meios eletrônicos e áreas correlatas como acústica, técnica de gravação e de áudio, ao vivo e em estúdio e audiovisual. Nesse caminho tive a oportunidade de me aproximar da prática de diversos instrumentos, com os quais faço música em diferentes níveis de proficiência: saxofone, flauta, guitarra, baixo elétrico, viola caipira, percussão, sintetizadores. Atuo como professor há muito tempo, passando por aulas particulares de instrumento, aulas em escolas de música, aulas de música em escola de ensino fundamental e médio e ensino superior. Atualmente sou professor do Departamento de Música da UFRGS, atuando em disciplinas de prática musical e composição no Bacharelado – Música Popular e no Centro de Música Eletrônica.

Uma breve explicação sobre a escolha de escrita que adotamos aqui: este texto está escrito em primeira pessoa pois reflete a fala de Isabel no RIdIM-Brasil, que foi solo e, portanto, em primeira pessoa. As ideias apresentadas, porém, foram debatidas e elaboradas em duo por Isabel e Luciano. A dupla optou por manter no texto escrito a voz singular da apresentação no evento, incluindo as inflexões pessoais de trajetória ali colocadas, entendendo que esta escolha não descaracteriza nem a relação do trabalho escrito com a fala e nem a autoria dupla das ideias apresentadas. Retomamos então, a partir deste momento, a escrita em primeira pessoa trazendo a voz de Isabel.

Toda a reflexão que desenvolvo sobre imagem como construção da identidade é também atravessada pelas questões de gênero, sobre lugar no mundo, sobre perceber-se como potencialidade e sobre reconhecer modelos semelhantes a si. Ao mesmo tempo, estas pesquisas tiveram reflexos diretamente no meu trabalho artístico, motivadas pelas interações com estudantes na universidade e as trocas com a comunidade acadêmica, da qual a comunidade do RIdIM-Brasil tem sido uma importante interlocutora.

Além disto, e não menos importante, tem sido as interações com o campo profissional, como é o caso do planejamento do lançamento de um álbum. As reflexões que trago hoje se constroem ao redor desta pergunta: “quais as modificações e atravessamentos que acontecem ao trazer um projeto de pesquisa artística para o campo profissional?” Faço referência tanto aos processos de composição, produção, gravação e performance, que

considero entrelaçados, conforme discutido em artigos anteriores; mas também ao processo de lançamento e distribuição, e suas implicações artísticas e políticas.

Algumas das perguntas que apareceram durante o processo foram: a) Quais as demandas e etapas necessárias para lançar um álbum nas plataformas de streaming, para disponibilizar o trabalho de forma digital na internet e postar os videoclipes no Youtube? b) Quais as escolhas imagéticas que precisam ser feitas e como isto reverbera na identidade artística das pessoas e do projeto? c) Que tipo de reflexões acontecem quando se traz a prática de pesquisa artística para o campo profissional e como, ao mesmo tempo, isto retorna para as salas de aula e grupos de discussão de um curso universitário de música?

A partir da pandemia, do incremento do uso das redes sociais, e mesmo da necessidade de comunicar os projetos musicais através de imagens que os identifiquem, a concepção da identidade visual de um álbum se torna hoje um elemento fundamental em um lançamento. A identidade visual compreende a capa de um single ou álbum, a foto de divulgação do/da artista ou grupo, o projeto gráfico, o clipe ou *Visualizer*, o *Canvas* para o Spotify, as peças das redes sociais e eventuais elementos de merchandising do projeto. Ao lado do *release*, todos estes elementos compõe a carga imagética de discurso que o projeto traz, representando não somente a identidade artística do/da compositora ou performer, mas também os elementos externos à música que agregam sentidos ao conceito que a pessoa quer trabalhar. A reflexão sobre estes elementos se faz fundamental no momento histórico em que vivemos, uma vez que as imagens são porta de entrada e definidoras dos rumos artísticos de um projeto.

Perguntas como: de que forma escolho me representar através de imagens, sejam elas estáticas ou em movimento? Como colocar-se a si mesma e ao seu projeto artístico? Qual a narrativa simbólica e imagética que escolho para meu projeto artístico? Estas perguntas são fundamentais para os projetos artísticos e ao mesmo tempo são interessante tema de debate para estudantes de música em processo formativo.

Minha narrativa neste momento pretende privilegiar meu percurso como artista, embora esta seja indissociável da minha trajetória como docente e pesquisadora. Ainda que as duas personas convivam, e seja impossível separar uma da outra, o faço por questões

objetivas, posto que seriam temas muito amplos para o escopo deste artigo. Caso haja interesse no percurso acadêmico que tenho desenvolvido, convido à leitura dos artigos já publicados, e me coloco sempre à disposição para conversar sobre eventuais dúvidas ou questionamentos.

Para contextualizar os antecedentes do álbum *Abala Ladaia*, comento brevemente sobre minha trajetória artística, e sobre os projetos já lançados.

Os projetos fonográficos se iniciam com o álbum *Vestígios Violeta*, lançado em 2013,³ com um foco em canções brasileiras e latino-americanas, onde atuei como intérprete. Mesmo estudando piano desde os oito anos, nunca tinha gravado antes como pianista, e considero que isto tem relação direta com as questões de gênero que comentei anteriormente.

Entre 2015 e 2019, me dediquei a projetos de música experimental envolvendo voz, sintetizadores e gravação de campo, desenvolvidos no âmbito da pesquisa artística utilizando conceitos de escuta profunda (OLIVEROS 2005), da imaginação como dispositivo importante para a criação (HOOKS 2013) e da prática criativa como dispositivo de fomento ao desejo e como ação micropolítica dentro de um inconsciente colonial cafetinístico (ROLNIK 2018). Estes conceitos informam os trabalhos que continuei desenvolvendo, aprofundando metodologias e práticas, e estão presentes neste artigo também.

Este período coincide com uma transferência de universidade, posto que fui realocada da Universidade Federal de Pelotas para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2013, e isto trouxe um importante giro epistemológico: uma mudança do trabalho musicológico voltado para a análise da produção de outras pessoas para uma perspectiva de pesquisa artística envolvendo produção e reflexão sobre o próprio trabalho musical.

Neste período, lancei diversos álbuns de música experimental e de canção expandida, em trabalhos solo ou em colaboração, dentre eles: *Impermanente movimento* (Plataforma Records, Brasil, 2016), *Voicing* (Seminal Records, Brasil, 2016), *Lusque-Fusque* (Electronic Girls, Itália, 2016), *Mar de tralhas* (Al Sand Records, Brasil, 2017), *Betamaxers* (Chip Musik Records, Peru, 2017), *Légua* (Mansarda Records, Brasil, 2017), *Meteoro-phoenix* (Mansarda Records, Brasil, 2017), *Unlikely Objects* (Pan y Rosas Discos, Chicago, 2017) e *Hybrid* (Pan

³ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=B2m2Oknj-3U>

y Rosas Discos, Chicago, 2017), *Zah* (Saatvaland Records, Brasil, 2018), *Isama Noko* (Sisters Triangla Records, 2018), *Wnyhum* (Pan y Rosas Discos, Chicago, 2018) e *Se eu fosse eu* (Selo Estranhas Ocupações, 2018).⁴ Estes álbuns trazem reflexões artísticas sobre o uso da improvisação como parte do processo criativo, os diferentes usos da voz e suas possíveis transformações por meio de efeitos na performance ou na gravação, o uso de gravações de campo e de histórias familiares como processo artístico articulando conceitos trazidos pelas epistemologias feministas, como lugar no mundo, pertencimento, auto-nomeação, interseccionalidade e ancestralidade.

A produção destes álbuns envolveu a produção de artigos acadêmicos reflexivos sobre os processos artísticos utilizados e também sobre a criação e aplicação de uma metodologia feminista para a pesquisa artística.⁵ Estas reflexões embasaram a criação de um novo projeto artístico em 2019, o projeto Bel Medula, em parceria com Luciano Zanatta. O conceito do projeto é trazer as canções para o primeiro plano e ao mesmo tempo discutir a gravação como parte do trabalho criativo. Desde o começo do projeto até o momento em que escrevo (fevereiro de 2024), foram lançados cinco álbuns, um EP de versões ao vivo das canções, quatorze videoclipes e um minidocumentário sobre o processo de montagem do show *Abala Ladaia*.

O primeiro álbum a ser lançado pelo projeto foi *PeleOsso*, em 2019, acompanhado de quatro videoclipes, cada um realizado e dirigido por um ou uma artista diferente.⁶

Em 2020, aconteceu o lançamento do álbum *Luna*, e em 2021 foi o lançamento do álbum *Semente*, e estes três primeiros álbuns foram produzidos por mim e por Luciano Zanatta, gerando também artigos reflexivos sobre o processo, ressaltando o caráter criativo que envolve a produção e a mixagem⁷.

A estratégia de divulgação dos álbuns de música experimental foi desde sempre a divulgação apenas em plataformas que não exigem a intermediação de agregadoras, como Bandcamp, YouTube, SoundCloud, ou Internet Archive, mas para o projeto Bel Medula

⁴ Ver <https://isabelnogueira.bandcamp.com/>

⁵ Ver <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2141>

⁶ Ver <https://www.youtube.com/playlist?list=PLh0xwOt1m3XwTyUo77Bankg8O5p0Lr-iH>

⁷ Ver <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/8/9>

decidimos utilizar também as plataformas de *streaming*. Uma diferença importante é que nas plataformas citadas o cadastro das músicas é feito pela própria pessoa artista, enquanto que no *streaming* o acesso é feito através de uma agregadora, empresa que faz a intermediação do processo e cobra por isso. Isto significava uma relação diferente com o campo profissional, visto que nas plataformas de acesso direto a relação é mais horizontal, o/a próprio/a artista decide datas de estreia, preços de venda da sua música, diretamente para os/as ouvintes interessados e não existem *playlists* editoriais.

A divulgação da música no *streaming* pode ainda tecer estratégias para pleitear a presença nestas *playlists*, visando incrementar o alcance da escuta, sendo a visualidade uma parte importante deste conjunto de informações, ao lado do *release* e da própria música. O uso das imagens nas plataformas de *streaming* também é diferente das plataformas de acesso direto, uma vez que, além da produção da capa como conteúdo visual, no *streaming* existe a possibilidade de uso de *Canvas*, pequenos vídeos que acompanham a audição musical em tempo real, produzidos pelo/a próprio/a artista.

Com o projeto Bel Medula, começamos também o trabalho com assessoria de imprensa, e a partir disto outras demandas surgiram, como a definição de uma identidade visual para o projeto. Esta necessidade fez com que eu me conectasse com minha trajetória como pesquisadora, me levando a pensar sobre que imagens eu considerava importantes para o projeto e de que forma isto seria identificador da minha produção artística. Ainda que tenha existido esta conexão, a forma como articulei os conhecimentos foi bem diferente, posto que não se tratava de uma análise feita sobre um objeto já existente e distante, mas de algo que estava sendo construído, testado, sentido e vivenciado diretamente por mim, com todas as implicações emocionais que isto significa. Nos três primeiros álbuns, a ideia era tecer redes com outros e outras artistas, oportunizando a troca de olhares e saberes, e trazendo a possibilidade de olhares diversos para o projeto.

Abala Ladaia foi um álbum lançado em 2022, também com produção minha e de Luciano, mas com a mixagem do artista baiano João Millet Meirelles. O lançamento deste álbum marcou também o começo do nosso trabalho com o bailarino, coreógrafo e cenógrafo Douglas Jung, que colabora conosco desde março de 2022.

Para pensar as imagens de *Abala Ladaia*, o ponto de partida foi pensar o conceito dramático das fotografias, a partir de compreender que conceito de artista eu gostaria que estivesse ali. A partir dos meus estudos em iconografia, eu entendia que a fotografia era sempre uma resultante da negociação entre artista e fotógrafo, e ao articular este conceito para produzir uma imagem, entendi que era também um processo em aberto.

Como todos os processos de pesquisa artística nos quais eu venho trabalhando, os rumos metodológicos são decididos ao longo do percurso, informados pelo objeto, pelo desejo, interesse e intenção da pesquisadora/ do pesquisador. Define-se um objeto, objetivos e um ponto de partida, que será necessariamente modificado no decorrer do trabalho. Assim acontece com esta indagação sobre que imagem de artista eu quero trazer, e a forma como as imagens foram sendo modificadas ao longo do percurso do álbum *Abala Ladaia* é um exemplo destes processos. As perguntas iniciais foram, tanto para as fotografias quanto para as imagens em movimento (videoclipes e documentário): de que forma a imagem ajuda a perceber a música, e de que forma a música ajuda a ver a imagem?

A partir da gravação de campo do som do afiador de facas, que realizei para uma das canções do álbum *Abala Ladaia*, os conceitos foram traçados, visando imagens afiadas e alinhadas. No decorrer do processo, as definições mais precisas sobre como seria uma tradução visual deste conceito foram se desenhando. Por afiado, entendi o rigor do uso da experimentação e dos efeitos digitais a partir de fotografias e imagens: trabalhamos então videoclipes com narrativa fílmica, outros com conceito de videoarte, clipes onde os cortes das imagens seguem a estrutura do som e não apenas da letra.

Trabalhamos ainda com a variação da narrativa no tempo: diferentes conceitos foram articulados para a produção de *Canvas* para as plataformas de *streaming*, para os videoclipes e para a narrativa longa utilizada no documentário. Trabalhamos em espiral, buscando desenvolver um rigor formal e metodológico que estivesse ao mesmo tempo aberto para se deixar permear pelos aprendizados do processo e pelas necessidades colocadas pelos produtos artísticos. A definição desta metodologia de pesquisa artística que leva em consideração os marcadores de gênero, raça e classe, observando o fluxo e a experimentação como

fundamentais para o processo criativo; faz parte dos trabalhos que venho desenvolvendo em artigos já publicados (NOGUEIRA 2020 e 2022)

A narrativa de lançamento do álbum *Abala Ladaia* incluiu então o lançamento de dois *singles*, acompanhados de videoclipes, a seguir o álbum completo, também com material audiovisual, e logo um quarto videoclipe, após o lançamento. O primeiro single foi “A Pedra e a Vidraça”, logo veio “Te Dizer”, a seguir aconteceu o lançamento do clipe “Abala Ladaia”, do clipe “O Sampler é uma Máquina de Inventar Tradições” e por fim, um EP ao vivo e um mini DOC.

“A Pedra e Vidraça”⁸ foi o primeiro videoclipe lançado, foi filmado em fevereiro de 2021 em casa durante a pandemia, dirigido por mim e por Luciano e editado por ele. Foi lançado em 05/05/2022 e a ideia de constituição desse videoclipe foi a partir de um roteiro aberto, utilizando efeitos digitais de dissolução das imagens. A imagem foi mapeada em uma geometria 3D que foi sendo modulada e criando, a partir dessa modulação, imagens que não existiam na filmagem original. Houve, também, uma outra técnica que foi a transformação da imagem sólida em partículas, trazendo para essas imagens o que vinha na questão da letra da canção, que era uma vidraça que se estilhaça com a pedra. Então, esse estilhaçar vai aparecer na imagem também e as distorções de geometria foram realizadas no ambiente de programação Max/MSP. Este ambiente de programação tem um pacote de objetos, chamado Jitter, para manipulação de imagens. Para o vídeo foi criado um patch próprio que permite performar as transformações de imagem. As imagens foram, então, tocadas como um instrumento e o resultado gravado em tempo real para gerar as diferentes composições que depois foram montadas na versão final do clipe.

A canção “Te Dizer” veio como segundo single, lançado em 09/06/2022 e, diferente das imagens captadas em ambiente interno e com muita proximidade que usamos para o primeiro clipe, o conceito foi desenvolver filmagens ao ar livre no parque da Redenção, em Porto Alegre, ainda durante a pandemia⁹.

⁸ Ver <https://youtu.be/mxrXVSTP5Og?si=u0Oiki8NHdLX95mY>

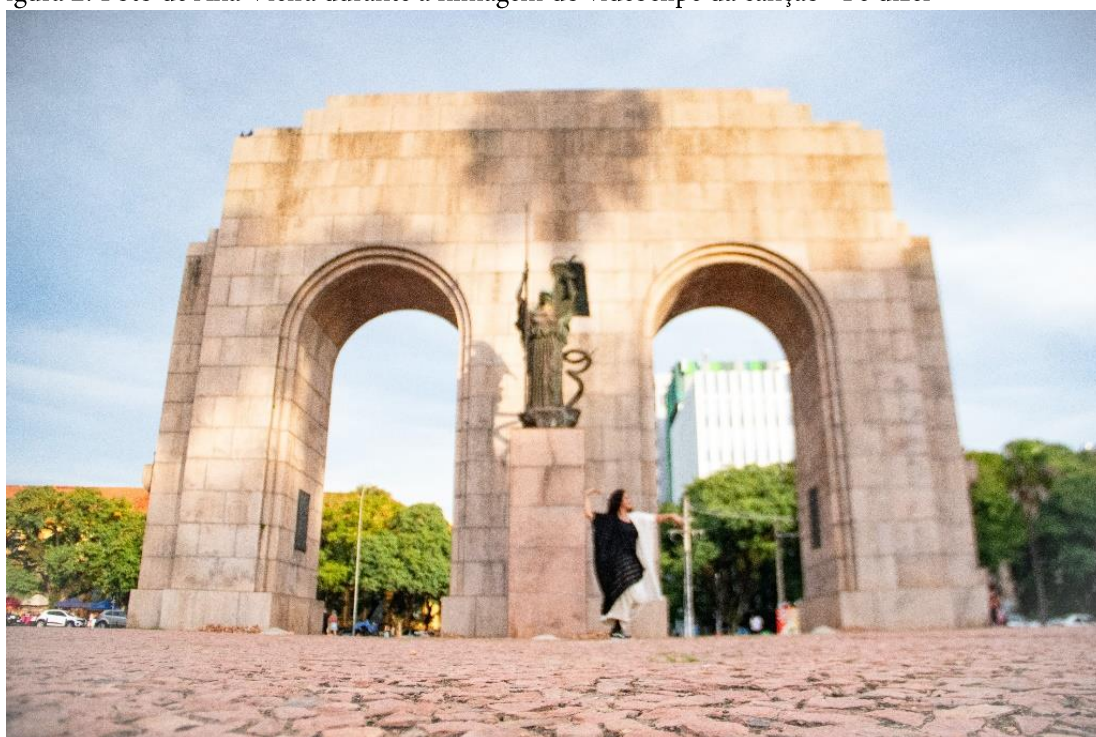
⁹ Ver https://youtu.be/QDiCRwwRuVo?si=7AxMzEL9hYqNDX_R

Figura 1: *Frame* do videoclipe da canção “A pedra e a vidraça”



Fonte: acervo dos autores

Figura 2: Foto de Ana Vieira durante a filmagem do videoclipe da canção “Te dizer”



Fonte: acervo dos autores

Figura 3: Foto de Ana Vieira durante a filmagem do videoclipe da canção “Te dizer”



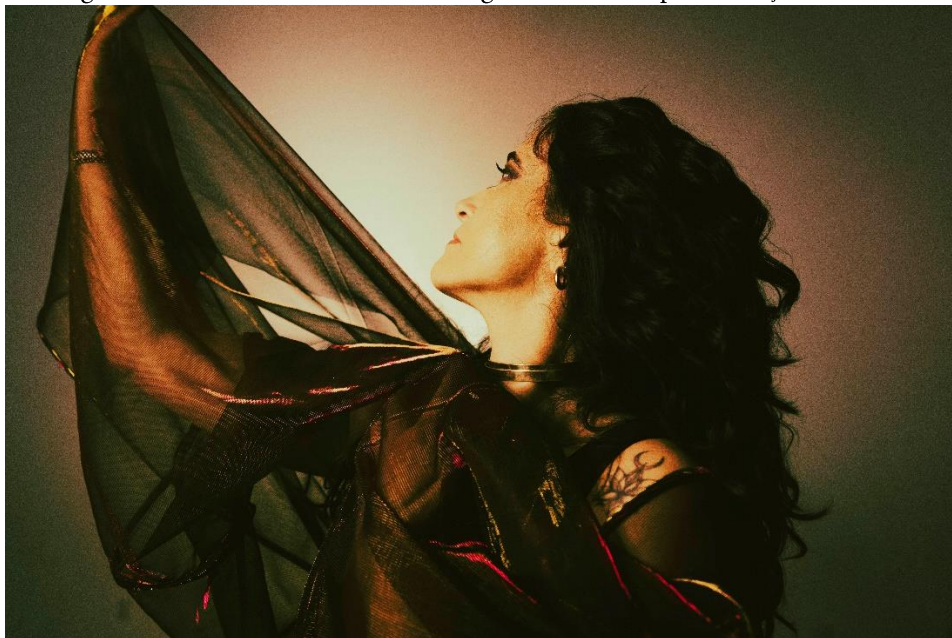
Fonte: acervo dos autores

A nossa proposta para este trabalho foi ter um roteiro aberto, explorar a linguagem de edição característica dos videoclipes, explorando os espaços do parque e usando imagens realizadas por drone. A captação da imagem e a direção do clipe são de Elizabeth Thiel e as imagens de drone são de Camila Pedrassoli. Elizabeth é fotógrafa e diretora de audiovisuais e Camila é musicista, produtora musical e com atuação também em produção logística, realizando direção de palco em grandes festivais, sócia das empresas Guria Produtora e Pólen Aceleradora. A ideia foi explorar os espaços do parque, a relação com o movimento, as cores, a cidade vista através do drone, fazendo com que os cortes das cenas seguissem a narrativa musical. Aqui, seguimos a experimentação em roteiro aberto, priorizando a ideia do diálogo entre as artistas – Ana Vieira também estava presente na equipe, realizando as fotografias de *still* – e explorar as dimensões de imagens em lugar aberto, tão diferentes do que a pandemia tinha nos trazido.

O terceiro clipe, realizado para a canção “Abala Ladaia”, foi realizado no Estúdio Amplo, em Porto Alegre, com uma equipe composta por diretor, iluminadora, maquiadora,

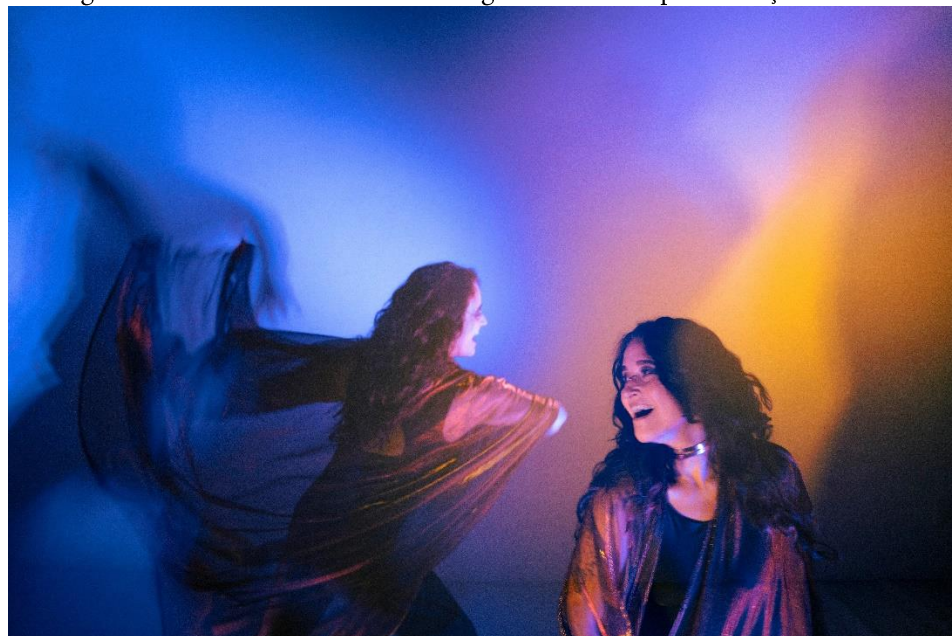
fotógrafo de *still*, cinegrafista e editor de vídeo¹⁰. O clipe foi lançado em 30/06/2022, adotando novamente a ideia de roteiro aberto, priorizando o uso das cores e o movimento.

Figura 4: Fotografia de Lau Baldo durante a filmagem do videoclipe da canção “Abala Ladaia”



Fonte: acervo dos autores

Figura 5: Fotografia de Lau Baldo durante a filmagem do videoclipe da canção “Abala Ladaia”



Fonte: acervo dos autores

¹⁰ Ver <https://youtu.be/aVGIXUeR3d4?si=Eqm8GQb3N-Gj7Jac>

Nos três clipes, as imagens estão centradas na minha pessoa e nos meus movimentos, conduzidas pelas pessoas que dirigiram cada um dos clipes. A edição do videoclipe de “Abala Ladaia” foi novamente realizada por Luciano Zanatta priorizando cortes rápidos, o uso da cor e essa questão que já tinha aparecido no videoclipe de “A Pedra e a Vidraça”, da distorção da geometria da forma. O conceito é trabalhar formas e suas modificações, trazendo, por exemplo, uma imagem em retângulo e trazendo ela para uma outra forma, ou fazendo com que uma reta precise adaptar-se a uma curva, criando novas imagens a partir deste processamento.

O processo adotado passou por gravar as cenas que estão sendo processadas por meio de um gravador de vídeo, tendo em vista que os processamentos foram realizados em tempo real. Este procedimento tem uma relação estreita com o processo de mixagem, que vem sendo visto, desde trabalhos anteriores, como parte importante do processo artístico.

Uma vez que o resultado final do fonograma que chegará às pessoas ouvintes é resultante direta dos procedimentos adotados pela pessoa que faz o processo de mixagem e masterização, além da composição, performance e gravação, considero que existem processos de tomada de decisões estéticas importantes acontecendo naquelas etapas.

Referi um artigo produzido especificamente sobre o álbum *PeleOsso* fazendo uma análise destes procedimentos, e as mesmas ideias se mantêm aqui. Concebemos então a gravação como parte do processo criativo, incluindo processamentos, efeitos e experimentações que podem modificar em diferentes níveis as sonoridades iniciais, e o mesmo se aplica à imagem. Durante a filmagem, utilizamos tecidos, e as imagens finais utilizaram os volumes, movimentos e sombras criados com eles para gerar sobreposições de imagens.

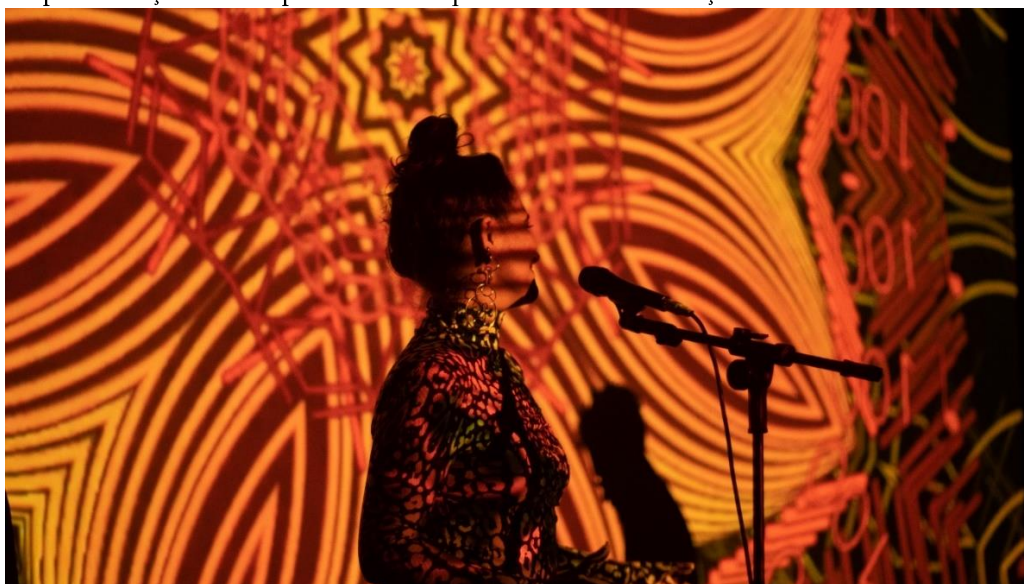
A primeira parte desse videoclipe, especificamente, mostra as quatro personas imagéticas que aparecerão posteriormente. Cada persona não está trabalhada a partir de uma personagem caracterizada com falas ou maneiras, mas se caracterizam como diferentes, posto que a elas se aplicam procedimentos diferentes quanto ao tratamento de imagem e de luz. O conceito do uso dos tecidos dos cenários e figurino ofereceu a possibilidade de criação de camadas, onde os processamentos de imagem utilizados cria novas curvas, outros elementos, outras realidades, outras distorções que não estavam ali no que foi originalmente filmado.

Neste videoclipe, a direção dos meus movimentos foi feita por Douglas Jung, as imagens foram realizadas por Elizabeth Thiel, maquiagem por Juliane Senna, iluminação por Thais Andrade, fotografias still por Lau Baldo e edição por Luciano Zanatta.

O quarto e último videoclipe deste ciclo foi realizado para a canção “O Sampler é uma Máquina de Inventar Tradições” e foi lançado em 17/11/2022. Neste trabalho, eu e Luciano atuamos juntos, mais próximos da formação dos shows ao vivo¹¹.

Durante o processo de produção do álbum, eu e Luciano pensamos muito sobre o conceito de sampleamento, e sobre a forma como esta forma de trabalhar foi modificando o uso que é feito dos sons e das práticas musicais. Nesta canção, a letra e a música abordam especificamente a ideia de sampleamento, reinvenção, reaproveitamento, e a gente quis trazer para a imagem do videoclipe esse mesmo conceito. Decidimos, então, adotar a ideia de um sampleamento de imagens, para refletir como o uso da imagem em diferentes contextos altera as suas formas de percepção. Utilizamos uma série de imagens, criadas a partir de processamentos de diversos tipos, e projetamos este filme no cinema da UFRGS, enquanto realizávamos um show das canções do álbum diante da tela de projeção.

Figura 6: Fotografia de Pedro Spieker do show realizado no cinema da UFRGS para captação do videoclipe da canção “O sampler é uma máquina de inventar tradições”



Fonte: acervo dos autores

¹¹ Ver <https://youtu.be/3uiHz3WKnG0?si=b2mXCmAWLwhtcMQS>

Figura 7: Fotografia de Pedro Spieker do show realizado no cinema da UFRGS para captação do videoclipe da canção “O sampler é uma máquina de inventar tradições”



Fonte: acervo dos autores

O filme foi criado especialmente para este momento, usando algumas imagens já existentes, como a captação da padronagem dos figurinos que estávamos usando, e outras foram criadas por meio de processamentos, sem referência base de outras imagens. Para a criação do filme, Luciano utilizou um processamento digital de imagens captadas ao vivo em geometria 3D, onde acontece uma captação pelo lado de dentro da imagem, através dos programas Processing e Max/MSP/Jitter. As imagens para o videoclipe foram captadas a partir dessa performance ao vivo, e existe então nas imagens produzidas um vazamento, uma sobreposição do filme que estava sendo projetado nos nossos corpos. A edição das imagens e montagem do clipe foi feita por Luciano Zanatta e também privilegia as mudanças sonoras que acontecem na música.

A relação do sampleamento se destaca não apenas como uma relação com o que aparece na letra da canção, mas com as mudanças na sonoridade, no uso dos instrumentos, e a edição também privilegia essa interação do filme com a performance ao vivo. Luciano utiliza ainda técnicas de saturação do efeito de cor, com realce dos contornos e organização dos quadros a partir de diferentes momentos do videoclipe para que, a partir de imagens originais, seja possível produzir imagens que não existiam até aquele momento.

Aparece aqui a ideia de dividir a imagem em quadros menores e fazer com que eles sejam deslocados uns em relação aos outros, oportunizando o aparecimento de mudanças de forma e imagens resultantes que não apareciam na filmagem ao vivo. O videoclipe trabalha então com o conceito de sampleamento de imagens da mesma forma com que a canção adota a ideia do sampleamento de sons.

Finalizando esse processo, foi lançado em 06/06/2023 um EP ao vivo que está disponível no Spotify e também no YouTube, e um Mini Documentário, que está disponível no YouTube, com imagens e áudio captados em show que foi realizado em novembro de 2022, no Teatro Glênio Peres, em Porto Alegre.

Figura 8: Fotografia de Lau Baldo durante o show do álbum *Abala Ladaia*



Fonte: acervo dos autores

Foram captados ainda os depoimentos das pessoas participantes do projeto, tendo em vista que uma projeto desenvolvido para relacionar-se com o campo profissional envolve uma equipe grande e diversa, é preciso contar com profissionais artistas interlocutores para auxiliar na concepção da identidade artística, na distribuição, produção e assessoria de imprensa. Então, foram coletados depoimentos das pessoas participantes do projeto, usando câmeras fixas e usando o drone também para captar o show com uma gravação direto da mesa de som.

Essas imagens privilegiam a trajetória de todo o projeto, entremeadas com as imagens do show, e também está disponível no YouTube. O minidocumentário chama-se “Música é movimento” e foi dirigido por Camila Pedrassoli.

Figura 9: Fotografia de Nenula Photo durante o show do álbum *Abala Ladaia*



Fonte: acervo dos autores

Alguns comentários finais

Finalizando, eu gostaria de comentar sobre essa relação entre imagem e identidade artística, tendo em vista que, depois de muitos anos realizando análises de fotografias e capas de disco de outros artistas, analisar os meus próprios processos representa um novo olhar sobre a iconografia, que parece bastante afinado com a proposta deste Congresso.

Representa, ainda, uma intersecção entre a pesquisa que eu faço, o ensino na graduação em música (eu sou professora do curso de música popular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e essa intersecção com o campo profissional, porque à medida que eu faço esse trabalho, faço o lançamento destes álbuns, eu traço um diálogo com o campo profissional.

Para isto, diversos conhecimentos são requeridos: atuando como produtora musical das minhas próprias músicas, eu preciso fazer registro da obra e do fonograma, preciso saber quais elementos são importantes para estar em um release para a imprensa, preciso elaborar cronogramas, organizar shows e equipes de trabalho.

Isso traz uma visão do campo profissional que, sem dúvida, tem reflexos na sala de aula, na medida em que se torna prioridade para mim que os estudantes reflitam sobre seus próprios trabalhos artísticos e pensem sobre a identidade visual de seus projetos, sobre a forma como querem sua imagem como artista e como isto reforçará ou não a linguagem sonora que desejam praticar. Todos esses elementos fazem uma inter-relação entre a pesquisa, o ensino na graduação e o campo profissional.

Finalmente, considero importante comentar que hoje a fotografia do/da artista e a capa do disco não são o único material imagético a que o público tem acesso. Existe uma intensa atividade em redes sociais que são baseadas em imagem, e essas redes sociais cumprem um papel determinante na comunicação da imagem artística. Comunicam ainda o fluxo do processo, a forma de trabalho, comunicam essa linguagem artística que é sonora e imagética ao mesmo tempo. Esses elementos estão entremeados, então me parece importante falar sobre isso e entender que sempre existe uma escolha sendo operada.

De que forma cada artista se coloca? Como a imagem que queremos cultivar conversará com a identidade artística que queremos trazer? Trata-se de uma construção de identidade artística com a imagem e através da imagem. Não existe hoje maneira de colocar um projeto artístico no mundo que não esteja profundamente vinculado com a imagem. Então, trazer essa consciência da importância da iconografia, da imagem e do movimento, e de como estas são parte essencial do que nosso trabalho comunica e de como seremos reconhecidos/as é importante não apenas para o campo da pesquisa, mas também para o ensino da música na universidade; no sentido de compreender que, para além de uma construção sonora, é preciso uma construção imagética.

Agradeço pela leitura e deixo aqui os links para as redes sociais, vou gostar muito de saber as opiniões e percepções de vocês. Agradeço à equipe de organização do congresso e também à equipe técnica, bem como as pessoas que assistiram via Youtube.

Links

https://www.instagram.com/bel_medula/

<https://open.spotify.com/artist/7znRYBiX5xj4ynCelc0QAI>

<https://www.youtube.com/channel/UCmabFH7Os9ohwL8JgGr-HpA>

<https://isabelnogueira.bandcamp.com/>

<https://soundcloud.com/isabel-porto-nogueira>

<https://ufrgs.academia.edu/IsabelNogueira>

Referências

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

NOGUEIRA, Isabel. Metodologia do encantamento: escuta, diálogo e criação para uma pesquisa artística feminista. Universidade Federal de Pelotas: *PARALELO 31* – Ed. 14, v. 14 - Junho 2020. Em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/issue/view/298>

NOGUEIRA, Isabel. Cartas do Deserto: reflexões para uma pesquisa artística feminista e decolonial. Barcelona: *TRANS, Revista Transcultural de Música*, número 26, Dossier: Al son de la marea feminista, 2022. Em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/629/cartas-do-deserto-reflexoes-para-uma-pesquisa-artistica-feminista-e-decolonial>

OLIVEROS, Pauline. *Deep listening: a composer's sound practice*. New York: iUniverse, Inc., 2005.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. N-1 edições, 2018.

O Grande Governador da Ilha dos Lagartos – Álbum de fotografias: uma abordagem pelo viés da Iconografia e da História Cultural

Ana Guiomar Rêgo Souza

Introdução

Em 2014, no IV Simpósio Internacional de Musicologia realizado na cidade de Pirenópolis, estreamos o entremez intitulado *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos* “extraído de *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, de António José da Silva (O Judeu), ópera que se representou no Teatro do bairro Alto de Lisboa, no mês de outubro de 1733, ornado de música de Antonio Teixeira e Carlos Seixas”. Entremez retirado das cenas 4 e 5 da segunda parte, na ocasião em que Sancho Pança assume o governo da Ilha dos Lagartos em que exerce a justiça e termina com um jantar (CRANMER 2015, 19). Resultou de uma parceria entre o Núcleo de Pesquisa e Produção Cênico Musical da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e o Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira “Caravelas” (CESEM / NOVA FCSH) e do Centro Integrado de Aprendizagem em Rede (CIAR). Dessa produção resultou em 2015, em uma pós-produção transmidiática, a coleção *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos* constituída por um álbum de fotografias, um livro de textos, um livro de partituras, um DVD e uma videoaula.

O foco deste texto recai no álbum de fotografias, uma união de quadros que procura ampliar e adensar a experiência cênico-musical. Em um primeiro momento tratou-se do esforço de documentação, mas foi além: “a seleção das imagens não está restrita a uma categorização metodológica que reduz a atividade *poiética* a uma perspectiva cronológica, mas antes pelo que cada instante deflagra complexidades traduzidas na indissociabilidade entre processos e seus resultados (BUENO; SOUZA 2015-a, 11).

Foto 1. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: Álbum de Fotografias*



Fonte: acervo da autora

Exposto o contexto da produção, o objetivo geral desse artigo foi investigar esse conjunto de imagens pelo viés da iconografia em diálogo com a História Cultural. Para Peter Burke, “independente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica”. Nesse sentido, é preciso considerar a importância do testemunho imagético como valor real, sempre dialogando com documentos outros (BURKE 2004, 233).

1. A imagem como objeto historiográfico

O relato sobre o passado é “contaminado por uma cadeia de intermediários”: atores sociais que selecionam, registram e interpretam os acontecimentos a partir de valores, crenças e de seus lugares na sociedade (BURKE 2004, 16). Essa intermediação torna impossível apresentar os fatos “como eles realmente aconteceram”. Não há “resgate” do passado, ou uma verdade histórica, mas narrativas que se definem pela “verossimilhança”. Nesse sentido, a

noção de “fonte” deixa de ser considerada como testemunha neutra do passado e passa a ser avaliada como suporte portador de indícios do passado no presente, não mais restritos a documentos escritos de natureza oficial, mas ampliando-se para abarcar a vida em sua complexidade. Pressupõe a inclusão de manuscritos diversos, impressos de qualquer natureza, diferentes tipos de imagens, literatura, músicas, artefatos sonoros, edifícios etc. (SOUZA 2007). Novos objetos exigem, portanto, novas formas de estruturação das narrativas históricas. Nas palavras de Le Goff:

No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. [...] porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF 1994, 548).

O uso de imagens por alguns historiadores remonta há alguns séculos, informa Peter Burke (1994, 12). Destaca, dentre outras ocorrências nesse campo, as pinturas nas catacumbas romanas que foram estudadas no século XVII como e, no século XIX, como evidência para a história social. Johan Huizinga (1872-1945), historiador cultural, fundou suas descrições e interpretações da cultura holandesa em quadros do artista Van Eyck, juntamente com textos de época.

Ao rol de pesquisadores citados por Burke aparece, inclusive, o sociólogo-historiador brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987) no trato com as imagens que “descreveu a si mesmo como um pintor histórico ao estilo de Ticiano e seu enfoque da história social como uma forma de ‘impressionismo’, no sentido de uma ‘tentativa de surpreender a vida em movimento’”. (BURKE 2004, 13)

O grupo mais famoso de iconografistas de que se tem registro, seria encontrado na Escola de Warburg, em Hamburgo. Esta escola, fundada por Aby Warburg, em torno da biblioteca por ele criada, transferida para Londres em decorrência da ascensão nazista. Além de Warburg, faziam parte desse grupo

Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) e Edgar Wind (1900-1971), estudiosos com boa educação clássica e grande interesse por literatura, história e filosofia. O filósofo Ernst Cassirer (1874-1945) era outro membro desse círculo de Hamburgo e compartilhou o interesse por formas simbólicas. (BURKE 2004, 45)

O historiador Peter Burke considera as imagens, assim como testemunhos orais e textos, como importante forma de evidência histórica. Sua crítica quanto ao uso das imagens se dá porque quando utilizadas na historiografia aparecem apenas como ilustração. A pergunta fulcral de Burke em seu livro *Testemunha ocular: história e imagem*, de 2004, é “como podem as imagens ser utilizadas como evidência histórica?”

Segundo Sanchez Filho (s.d.), sua análise centra-se em três pontos: o primeiro se refere aos equívocos que uma imagem pode gerar, já que a arte da representação é menos realista do que se supõe, vez que pode distorcer a realidade social. Outros dois pontos apontam que a arte pode fornecer evidência sobre locais e épocas específicos que os textos não abordam. O último aspecto por ele destacado é que o processo de distorção é, por si só, evidência de fenômenos que apresentam aspectos que representam mentalidades, ideologias e identidades. Para Burke (2004) enquanto a iconografia age de uma forma intuitiva (onde o encaixe de peças tal qual um quebra-cabeça, “embora vívida, é bastante subjetiva”), a iconologia é ainda mais especulativa ao abordar as representações em seu contexto histórico, mas na procura de um único *Zeitgeist* (espírito do tempo). O enfoque iconográfico poderia, portanto, ser condenado por sua falta de dimensão social e o enfoque iconológico por adotar a ideia de homogeneidade cultural de uma época. Em resumo, o autor considera que ambos os métodos são relativamente falhos, no caso da historiografia (SANCHEZ FILHO s.d.).

A interpretação de imagens remete também a autores como Roland Barthes, cujo viés semiótico, no seu estudo de propagandas impressas, se aproxima de Erwin Panofsky e sua concepção de iconologia. Para Burke (2004), o enfoque estruturalista se preocupa em estabelecer fórmulas para leitura de códigos imagéticos vistos como universais, padronizando assim a leitura de imagens. A crítica mais conhecida sobre o enfoque estruturalista vem do antropólogo Clifford Geertz:

para ser do uso efetivo no estudo da arte, a semiótica precisa ir além da consideração dos signos como meio de comunicação, como código a ser decifrado; ela precisa avançar em direção à consideração dos signos como maneiras de pensar, como idiomas a serem interpretados (GEERTZ 1983, 120 apud BURKE 2004, 221).

Já o enfoque pós-estruturalista, ao contrário de buscar significados universais para imagens, passou a considerar o inverso, mas, falhando também na presunção de que qualquer

significado atribuído a uma imagem é tão válido quanto outro. A questão fulcral que Burke apresenta é: “significado para quem”? Argumenta, pois, que contrariamente à iconógrafos clássicos e pós-estruturalistas, o significado das imagens envolve o contexto sociais, culturais e políticos, bem como circunstâncias de sua encomenda ou espaços de sua possível exibição. Propõe uma “terceira via”: “em vez de descrever imagens como confiáveis ou não confiáveis, adeptos da terceira via estão preocupados com graus ou formas de confiabilidade para propósitos diferentes” (BURKE 2004, 233).

2. Interfaces entre Fotografia e História

A problematização de temas pouco trabalhados pela historiografia tradicional exigiu dos historiadores a ampliação de suas fontes, como é o caso da fotografia. No entanto, conforme Peter Burke,

poucos historiadores trabalham em arquivos fotográficos, comparados ao número desses estudiosos que trabalham em repositórios de documentos escritos e datilografados. Relativamente poucos periódicos históricos trazem ilustrações e, quando o fazem, poucos colaboradores aproveitam essa oportunidade (BURKE 1994, 11)

Citando Walter Benjamin (2019, 21), Ana Maria Mauad (1996) informa que a fotografia, desde sua emergência no século XIX, é encoberta, por um lado, pelo impacto que causou nos meios artísticos e técnicos e, por outro lado, por ignorar “questões históricas, ou sequer filosóficas, levantadas no auge e decadência da fotografia” (1996, 3). Benjamin (2012), coloca essa discussão no escopo da chamada *Era da reprodutividade técnica* e, por consequência, conforme Mauad (1996, 3) “nas relações éticas, estéticas e políticas que envolvem o uso e o aprisionamento mecânico dessa escrita de feita de luz, desde suas origens até a contemporaneidade”.

Dentre as possibilidades para problematização da ampliação da fotografia nas sociedades capitalistas, “marcadas por relações fetichizadas”, a fotografia surge “um duplo da realidade” - “um espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia” ao “congelar

o tempo”, o que se constituiria em prova dos acontecimentos passados (MAUAD 1996, 2).

Não obstante, no dizer de Mauad e Lopes (2012),

Como fonte histórica, a imagem fotográfica agrega à sua dimensão política elementos de ordem epistemológica. Se na primeira, pode atuar sobre as representações do imaginário social demarcando as vozes que devem ecoar e as que devem permanecer silenciadas, na segunda, “ultrapassou a epistemologia da prova rumo à leitura histórica que valoriza o processo contínuo de produção, dialeticamente material e imaterial das sociedades humanas” (MAUAD; LOPES 2012, 263).

É inerente à fotografia, como em outras manifestações, que objetividade e subjetividade sempre se interpelem, o que implica tanto as opções do fotógrafo quanto os questionamentos do historiador. Documentos não falam por si mesmos. São as perguntas a eles dirigidas que orientam a interpretação histórica. Atuam, no dizer de Marc Bloch (2002), “como testemunhas direta e indireta do passado” e salienta que a ideia corrente é a de que o passado é necessariamente indireto, enquanto o presente – a vida vivida – seria, sempre, direto. Acrescenta, no entanto, que talvez haja nessas observações “uma parte de verdade” que exige “serem sensivelmente nuançadas” (BLOCH 2002, 69). Nuances necessárias uma vez que ocorrem situações em que o observador participa diretamente da experiência, o que pressupõe a necessidade de se recorrer a outros testemunhos, outras fontes, outros olhares, que é o meu caso no objeto alvo desse artigo.

Quanto à fotografia, problemas surgem envolvendo tanto a sua natureza técnica como o próprio ato de fotografar, apreciar e consumir fotografias – o circuito social da fotografia. Acrescenta-se ao dito problemas relativos à análise do conteúdo. Nesse sentido, Mauad (1996, 6) pergunta: “qual a natureza das unidades significantes que estruturam a mensagem fotográfica? [...] Entendendo-se a fotografia como mensagem, quais os níveis que a individualizariam?” Respostas a essas questões exigem uma postura transdisciplinar, qual seja diálogos com a antropologia, a sociologia, os estudos culturais e, no nosso caso, também a iconografia musical. Trata-se de investigar, dentre outros, os lugares de fala do produtor e receptor e, conseqüentemente, os simbolismos aí embutidos, o papel da ideologia, visões de gênero e etnias.

Rematando essa parte, mesmo que parcialmente, para que a fotografia seja usada como fonte histórica, para além do papel ilustrativo, ela deve abarcar as semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que se escolheu analisar, ou seja, organizar o *corpus* fotográfico em função de um tema, tais como a morte, a criança, o casamento etc., ou “em função das diferentes agências de produção da imagem que competem nos processos de produção de sentido social, entre as quais a família, o Estado, a imprensa e a publicidade etc.” Em ambos os casos, a análise histórica da mensagem fotográfica deve considerar a noção de espaço como chave de leitura, uma vez que a fotografia “é um recorte espacial (...) por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos (interiores, exteriores e pessoais), o espaço da figuração e o espaço das vivências, comportamentos e representações sociais” (MAUAD 1996, 10).

3. O Grande Governador da Ilha dos Lagartos - Álbum de Fotografias

O *Álbum* encontra-se organizado em três eixos – Produção, Ensaios e Encenação, os quais são captados na sua fluidez, intensidade, bom humor e cuidado com os pormenores. Em cada uma dessas partes é possível acompanhar o interessante percurso, no qual a feitura dos bonecos (fantoques, bonifares, títeres), seu manuseio, animação, performance, em sintonia com a preparação e produção musical, a qual na mesma intensidade, tornou mais plausíveis as paisagens que nos transportam no tempo. “A relação vibrátil que o campo sonoro com os corpos (animados, animadores e receptores) modela um complexo de forças que dinamiza e diversifica as ações compostas em cena.” (BUENO 2015, 16).

A organização da Coleção Transmidiática foi de minha responsabilidade e de Kleber Damaso Bueno, sendo este último diretamente responsável pelo volume aqui em tela. Conforme Bueno,

a amplitude desse ensaio visual é proporcional à disposição e afeição dos fotográficos, em especial Nicolas Gualtieri e Rhanna Asevedo sob supervisão de Flávio Gomes, e ao experiente, mas inquieto aprendiz / professor José Alencar de Meleto (Zekethy), que juntos acompanharam de maneira atenta e propositiva as aventuras do nosso ambicioso Sancho Pança (BUENO; SOUZA 2015-a, 12).

A montagem que proporcionou a publicação desse estudo fotográfico resulta da intersecção e integração de artistas e pesquisadores de vocação interdisciplinar do Núcleo de Pesquisas e Produção Cênico Musical da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), do Núcleo Caravelas de Estudos da História da Música Luso-Brasileira da Universidade Nova de Lisboa, do Laboratório de Teatro de Formas Animadas (LATA), do Laboratório de Musicologia (LABMUS) e da Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFG, modalidade à distância, a saber: Ana Guiomar Rêgo Souza, Carlos Henrique Costa, David Cranmer, Francisco Guilherme de Oliveira Júnior, Gabriel Cipriano, Kleber Damaso Bueno, Saulo Germano S. Dallago, além da participação de docentes, técnicos administrativos e estudantes dos cursos de Artes Cênicas, Música e Direção de Arte da EMAC.

Nos três eixos do *Álbum de Fotografias* (Produção, Ensaios e Encenação), o conjunto de fotos “da grande família dos Panças passeia com fluidez, intensidade, bom humor e obstinação pelas minuciosidades que eclodiam na duração desse laboratório imprevisível de encontros e experimentações” (BUENO; SOUZA 2015-a, 12). O capítulo “Produção” é, nas palavras de Bueno,

dedicado às transformações alquímicas de materiais e sons que dão vida às formas animadas (os bonecos: marionetes, títeres, bonifares). Isopor e papel dão vida às formas animadas. Portas são transformadas em mesas e cenografias cambiantes. Bonecos cantam e dançam ao som de melodias adaptadas do século XVIII (BUENO; SOUZA 2015-a, 12).

No caso da análise do *Álbum Fotografias* de *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, como dito anteriormente, ocorrem situações em que o observador participa diretamente da experiência, o que pressupõe a necessidade de se recorrer a outros testemunhos, outras fontes, outros olhares (BLOCH 2002, 69). No meu caso, fui curadora, produtora, integrante dos encontros de produção, participei da adaptação do texto para o português falado no Brasil, com inserções de situações próprias do contexto brasileiro e goiano (levando em conta a recepção e o risível), mas mantendo um sabor lusitano e explorando o risível por meio da manutenção de termos em latim. Mas, no desenvolvimento dos ensaios fui uma observadora “palpiteira”, ou seja, parafraseando Peter Burke, uma testemunha meio ocular. (Figura 1)

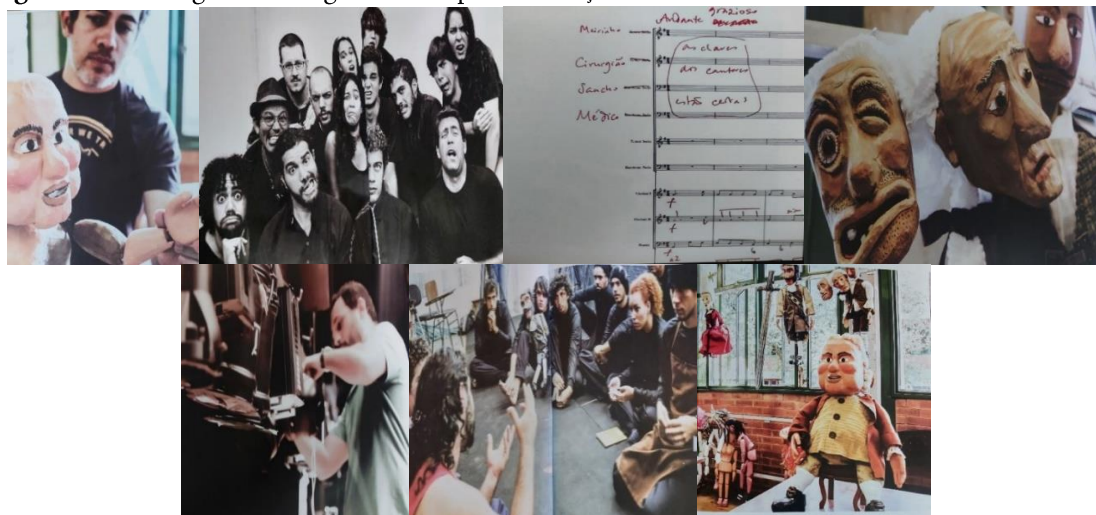
Na sequência, segue uma montagem de imagens das etapas “Produção”, “Ensaio” e “Encenação” (Figuras 2, 3 e 4). Cabe dizer que essa montagem reflete as minhas escolhas, qual seja, uma visão da historiadora para os propósitos desse texto. Não está em ordem cronológica e apresenta momentos que se deram na EMAC UFG e no Theatro de Pyrenópolis também denominado Teatro Sebastião Pompeu de Pina, seu criador em 1889.

Figura 1. Eu e “Dom” (protótipo dos bonecos) na Sala de Direção da EMAC UFG. Pré-produção



Fonte: acervo pessoal da autora

Figuras 2. Montagem de imagens das etapas “Produção”



Fonte: BUENO; SOUZA 2015-a

Em “Ensaio” também não segui a ordem cronológica e espacial. Há fotos produzidas na EMAC e outras em Pirenópolis.

Figuras 3. Montagem de imagens das etapas “Ensaaios”



Fonte: BUENO; SOUZA 2015-a

Figuras 4. Montagem de imagens das etapas “Encenação”

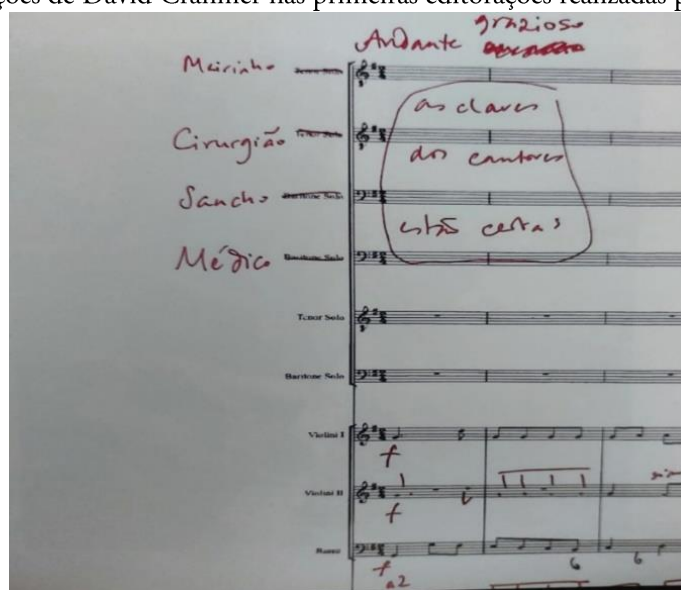


Fonte: BUENO; SOUZA 2015-a

Para análise escolhi algumas das fotos acima exibidas. Começo com as fotos estritamente musicais. David Cranmer no seu texto constante no volume *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: práticas de pesquisa e criação em artes*, informa que nas três versões do texto do Entremez, apesar de integrarem uma ópera, as únicas referências à música

(não conservadas) são: “dois rabeças e um rabeção” e a indicação cênica “Tocam todos os instrumentos muito desafinados”. Assim sendo, para atender as exigências dessa montagem, Cranmer respondeu ao desafio de inserir músicas em um texto sem música, ao escolher músicas da mesma época, adicionando letras ligadas ao contexto do século XVIII – três de Antonio Teixeira (uma espécie de alter ego do músico de Antonio José da Silva), três de Carlos Seixas (compositor português dos setecentos) e uma de autor anônimo (CRANMER 2015, 22). “Uma musicologia possível”, como diz Cranmer. A Figura 5 expõe detalhes processo criador (ou de recriação) empreendido por David Cranmer em Portugal: substituiu os termos tradicionais referentes aos registros vocais pelos nomes dos personagens, introduziu indicações de andamento e caráter, corrigindo sua primeira proposta (riscada) por “Andante Gracioso”, e pergunta ao editor se “as claves dos cantores estão certas.”

Figura 5. Intervenções de David Cranmer nas primeiras editorações realizadas por Gabriel Cipriano



Fonte: Acervo pessoal de David Cranmer

A Figura 6 (no Álbum apresentadas unidas), traz a marca do fotógrafo (produtor da imagem). Não se trata de simples registro, pois todos os demais elementos da imagem estão desfocados, e carrega a intenção estética do autor e, talvez, seu interesse pelos instrumentos representados (violoncelo e fagote). O mesmo pode ser dito da Figura 7, que não registra o músico, mas apenas seus dedos e o teclado de um cravo (instrumento possivelmente não familiar ao fotógrafo).

Figura 6. Instrumentos musicais



Fonte: BUENO; SOUZA 2015-a

Figura 7. Teclado de um cravo e dedos do cravista



Fonte: BUENO; SOUZA 2015-a

As Figuras 8 são registros, mas a primeira (acima) expõe certa curiosidade do fotógrafo pela cantora Ângela Barra em sua ação ligada à vocalises, o que pode ser deduzido através da corporeidade da cantora na imagem, a qual expõe seu exercício de colocação da voz expressada pelo gesto da mão em concha. Já na foto inferior o interesse é captar de maneira estética o momento de uma ária através da luz avermelhada nos cabelos e o contraste claro-escuro.

Figuras 8: Cantora Ângela Barra: ensaio e encenação



Fonte: BUENO; SOUZA 2015-a

As Figuras 9 registram a orquestra de câmara que tocou no Entremez, cantor, músicos, atores, exterior e interior do teatro. Observando as imagens percebe-se que o grupo instrumental se encontra espremido, com uma organização espacial diferente, localizado no fundo do palco, competindo espacialmente com boneco, ator, cantor e músicos. Meu próprio conhecimento do Theatro de Pyrenópolis (1889 e 1901) e as dimensões de seu palco (7x7m, altura 4,5, 160 lugares), cruzados com uma fonte escrita, no caso o texto de Carlos Henrique Costa (regente e cravista), constante da Coleção Transmídia, elucida, em primeiro lugar, a correspondência estranha entre tessituras e timbres, ou seja, “a quantidade de instrumentos graves que constituem o baixo contínuo (2 violoncelos, 1 contrabaixo e 1 fagote) em relação ao número de violinos (2 violinos I e 2 e 2 violinos II) (COSTA 2015, 48). Nas palavras de Costa “as dimensões do teatro; o posicionamento do grupo instrumental no fundo do palco, por detrás dos cantores e atores, exigiu maior projeção dos graves para o suporte harmônico e melódico; o timbre do fagote que remete ao estilo da época” (COSTA 2015, 48).

Figuras 9: A orquestra, músicos e teatro.



Fonte: BUENO; SOUZA 2015-a

De outro lado, o amontoamento de personagens (músicos, atores, bonecos) e elementos cênicos foi um desafio à direção cênica para fazer funcionar o espetáculo. Desafio

resolvido com criatividade e a “concepção de uma cenografia inacabada, em constante movimento de construção e desconstrução”. Nesse sentido, Kleber Damaso Bueno, o diretor do Entremez, refere-se ao necessário movimento de estranhamento e distanciamento da autoimagem do ator, no caso do teatro de bonecos, quando afirma

tivemos um longo caminho a trilhar, mas foi esse mesmo estranhamento que, de maneira contraditória, recobrou o estado de atenção e desaparecimento do ator. E que, do ponto de vista da direção cênica, também estimulou a concepção de uma cenografia inacabada, em constante movimento de construção e desconstrução” (BUENO 2015, 16).

As Figuras 10 são um exemplo:

Figuras 10: cenografia em movimento



Fonte: BUENO; SOUZA 2015-a

O Entremez gira em torno de dois núcleos: a descaracterização dos princípios da gestão pública pelo poder de plantão e a irrazoabilidade das aplicações e oscilações interpretativas do conceito de justiça, segundo interesses privados em oposição ao bem coletivo (BUENO 2015, 15), como expõe a Figura 13 com a figura da justiça usando óculos escuros, o que é evidenciado em uma das falas de Sancho:

Dai-me atenção, Meirinho. Sabei primeiramente que isto de Justiça é coisa pintada e que tal mulher não há no mundo, nem tem carne, nem sangue. Porém é necessário haver esta figura no mundo para meter medo à gente grande, como o papão às crianças, pintaram uma mulher vestida à moda trágica, porque a Justiça acaba sempre em tragédia. Taparam-lhe os olhos porque dizem que era vesga e que trocava um olho pelo outro e como a Justiça havia de ter uma boa figura, para não se lhe enxergar esta falta lhe cobriram depressa os olhos. A espada na mão significa que tudo há de levar

ao julgamento pela espada, que é o mesmo que a torto e a direito. Os doutores que falam nesta matéria não declaram se era espada sinuosa, pontiaguda, fina, grossa, mas eu tenho para mim que a lâmina dessa espada era bamba como uma folha de papel, o gume era cego, os copos de vidro e a empunhadura frouxa. Na outra mão tinha uma balança ao feitio de dois fundos de melancia, como a dos rapazes. Não tem fiel, nem fiador, mas dá boa conta de si, porque esta moça, se não tem quem a desencaminhe, é mui sisuda (SOUZA; ROSA 2015, 41)

Para encerrar...

Se por um lado, uma cosmovisão carnavalesca perpassa intensamente a índole do receptor brasileiro, por outro lado, a adaptação de um texto escrito há quase trezentos anos e, portanto, elaborado com vistas ao diálogo e intersecção entre passado e presente. Efetivamente, tanto no que se refere às narrativas escritas, musicais, cênicos e musicais, revelou-se com um verdadeiro *tour de force* na construção de “sentidos possíveis”. O entremez *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, com texto de Antônio José da Silva, o “Judeu”, e música adaptada de obras de Antônio Teixeira e Carlos Seixas, foi analisado, estudado, fruído e, acima de tudo, ressignificado. Buscamos explorar dubiedades de sentido, no âmbito de toda a Coleção, aproximações e distanciamentos no processo de apropriação de uma obra criada, percebida e recebida, em época e lugar distinto daquele que engendrou o nosso labor e sabor. Traição ao texto original? Entendemos que não.

Em tempo, citando Eni Orlandi, “o sentido está sempre em curso”, o que determina a incompletude de qualquer texto. A cada manifestação, versões diferentes são produzidas, e, somente no imaginário existiria um texto absolutamente original, seja no formato escrito, seja no formato cênico e visual. Para Orlandi, o texto original “é uma função da historicidade”, num processo retroativo. São sempre vários, desde sua origem, os textos possíveis em um mesmo texto (ORLANDI 1996, 39-40). Sentidos possíveis que se concretizaram de forma efetiva na encenação desse Entremez, no oitocentista *Theatro de Pyrenópolis*, na pequena e charmosa cidade goiana surgida do Ciclo do Ouro no Brasil colonial.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Benjamim e a obra de arte, técnica, imagem e percepção*. RJ: Contraponto, 2012.
- _____. *Sobre la fotografia*. 8ª ed. Colômbia: Pretextos América. 2019.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BUENO, Kleber Damaso. Preâmbulo. In: BUENO, Kleber Damaso; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: práticas de pesquisa e criação em Artes*. Goiânia: CEGRAF/CIAR/UFG/CARAVELAS, 2015, 13-18.
- BUENO, Kleber Damaso; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: Álbum de Fotografias*. Goiânia: CEGRAF/CIAR/UFG/CARAVELAS, 2015-a.
- _____. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: práticas de pesquisa e criação em Artes*. Goiânia: CEGRAF/CIAR/UFG/CARAVELAS, 2015-b.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- COSTA, Carlos Henrique. Decisões e Escolhas Interpretativas Musicais. In: BUENO, Kleber Damaso; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: práticas de pesquisa e criação em Artes*. Goiânia: CEGRAF/CIAR/UFG/CARAVELAS, 2015.
- CRANMER, David. Entremez intitulado O Grande Governador da Ilha dos Lagartos. In: BUENO, Kleber Damaso; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: práticas de pesquisa e criação em Artes*. Goiânia: CEGRAF/CIAR/UFG/CARAVELAS, 2015.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 3 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história. *Tempo*, RJ, v1, n2, 1996, 73-98.
- MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. História e fotografia. In: CARDOSO, C. F.; VAIFANS, R. (orgs). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, Campus, 2012, 263-281.
- ORLANDI, Eni P. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- SANCHEZ FILHO, Saul Edgardo Mendez. “BURKE, Peter. Testemunha Ocular. Bauru, SP: EDUSC, 2004, Resenha.” Produção Científica do Grupo de pesquisa “Identidade Cultural e Expressões Regionais – ICER”. Universidade Estadual de Santa Cruz. S.d. Disponível em: <http://www.uesc.br/icer/resenhas/testemunhaocular.pdf>
- SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; ROSA, Robervaldo Linhares. Adaptação para o português atual do Brasil de texto de Antônio José da Silva (O Judeu). In: BUENO, Kleber Damaso; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: Álbum de Fotografias*. Goiânia: CEGRAF/CIAR/UFG/CARAVELAS, 2015.

Criação, produção, usos e funções da iconografia musical nos Congressos Brasileiros de Iconografia Musical

Pablo Sotuyo Blanco

Introdução

Ao considerar o escopo e abrangência do tema promovido pelo 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, "Iconografia Musical: Criação, Produção, Usos e Funções", não apenas parece evidente o interesse e preocupação de longa data pelo assunto no âmbito do projeto RIdIM-Brasil, mas também a sua presença imanente no histórico dos seus congressos. Nada mais justo, agora, do que fazer as análises longitudinais e transversais dessa rica produção inter- e multidisciplinar que este evento estudou, discutiu, provocou, disseminou e promoveu (a numerosos novos usos e funções, inclusive), tanto no âmbito acadêmico quanto técnico e artístico.¹

¹ Cf. SOTUYO BLANCO 2011; 2013; 2015; 2017; 2019-b; 2021 e 2023.

Breve histórico do campo iconográfico/iconológico musical

Quando a início do século XX, Hugo Leichtentritt (1906) se questionava acerca do que poderíamos apreender nas obras de arte visuais sobre música, dava início a um processo histórico de desenvolvimento do que viria a ser a disciplina Iconografia Musical. Embora ainda sujeita a vivas discussões relativas às conceituações epistemológicas ou abordagens metodológicas no seu uso enquanto evidências musicológicas, assim como aos limites ontológicos e organização taxonômica e/ou tipológica do seu repertório documental, atualmente este campo já possui um *corpus* respeitável de pesquisas, desenvolvimentos e publicações em nível acadêmico internacional. Embora o interesse dos pesquisadores se concentrasse inicialmente em torno dos aspectos organológicos dos instrumentos musicais e do seu papel nas civilizações da Idade Média e Renascença, aos poucos iria incluindo um crescente leque de períodos, tópicos e questões diversas nos quais as fontes visuais relativas à cultura da música servem de alicerce documental à pesquisa. Por sua vez, há quem discuta qual seria o nome mais acertado para este campo: Iconografia musical ou Iconologia musical?

Os termos “iconografia” e “iconologia” foram criados por humanistas do século 16 para o estudo de emblemas, retratos em moedas e outras evidências pictóricas da arqueologia da antiguidade. Eles se referiam à descrição (do grego: *graphein*) ou interpretação (gr.: *logos*) do conteúdo de imagens tanto em relação à pesquisa do simbolismo visual quanto factual. Quando, no século XIX, a história da arte se estabeleceu como disciplina acadêmica, um método analítico abrangente foi desenvolvido no qual conteúdo e forma tornaram-se os principais temas de análise. A partir de então, os estudiosos usaram os termos “iconografia” e “iconologia” quando se referiam ao estudo do conteúdo, em oposição ao estudo da forma ou estilo. Na musicologia, no entanto, as duas abordagens continuaram a existir, lado a lado. O duplo significado continua sendo um obstáculo para o uso inequívoco do termo. Alguns tratam as artes visuais como fornecedoras de informações especiais pertinentes aos fatos musicais, utilizando a iconografia musical como uma ferramenta auxiliar para a pesquisa na documentação pictórica de instrumentos e da performance. Outros consideram uma imagem com assunto musical como uma obra de arte em seu próprio direito, usando a

iconografia musical na pesquisa da visão e visualização da música.
(SEEBAS 2014. Tradução nossa)²

Não obstante uma parte da comunidade acadêmica ainda tente manter a Iconografia Musical num nível inferior ao de disciplina, para Gétreau “A Iconografia Musical como disciplina irmã da musicologia e também da história da arte é relativamente recente. Tilman Seebass mostrou que a sua prática remonta a G. A. Villoteau, [...] na sua obra *Description de l’Egypte* (1810-1828)” (GÉTREAU 2004, 2. Tradução nossa).³ Dito isso do lado da Iconografia Musical (em diante IM), do lado da História da Arte, as transformações e deslocamentos disciplinares ocorridos nesse campo disciplinar nas últimas décadas, foram ocasionadas tanto pela aproximação com a Filosofia, a Estética, a Antropologia, os Estudos Pós-Coloniais e a Cultura Visual; quanto pelas mudanças nas noções de tempo, de história e de arte produzidas nesse contexto, assim redefinindo a relação inter- e multidisciplinar entre história da arte e musicologia, dois dos campos nos quais a IM se apoia.

Metodologias e tendências de pesquisa

Do ponto de vista metodológico, a tendência central na produção acadêmica em IM se apoia fundamentalmente na proposta analítica em três níveis desenvolvida por Panofsky, que pode ser esquematicamente resumida no processo seguinte: descrição formal → análise

² “The terms ‘iconography’ and ‘iconology’ were created by 16th-century humanists for the study of emblems, portraits on coins and other pictorial evidence from ancient archaeology. They referred to the description (Gk: *graphein*) or interpretation (Gk: *logos*) of the content of pictures as regards both visual symbolism and factual research. When, in the 19th century, art history became established as an academic discipline, a comprehensive analytical method was developed in which content and form became the main subjects of analysis. From then on, scholars used the terms ‘iconography’ and ‘iconology’ when they referred to the study of content as opposed to the study of form or style. In musicology, however, both approaches continued to exist, side by side. The twofold meaning remains an obstacle to the unequivocal usage of the term. Some treat the visual arts as supplier of special information pertinent to musical facts, using musical iconography as an ancillary tool for research in the pictorial documentation of instruments and performance. Others consider an image with musical subject matter as a work of art in its own right, using musical iconography towards research in the vision and visualization of music.”

³ “L’iconographie musicale en tant que discipline soeur de la musicologie, mais aussi de l’histoire de l’art, est relativement récente. Tilman Seebass a montré que sa pratique remonte à G. A. Villoteau, [...] dans sa *Description de l’Egypte* (1810-1828).”

iconográfica → interpretação iconológica (cf. PANOFSKY 1939). As críticas oportunamente realizadas por Gombrich⁴, mais recentemente referidas por Burke em *Testemunha Ocular* (2004), não parecem ter tido o efeito esperado. As principais críticas e refutações ao método panofskyano, se baseiam no entendimento de que Panofsky e seus colegas da Escola de Warburg teriam adaptado tradições alemãs específicas para a interpretação literária. Complementando, Burke afirma:

historiadores da arte que adotaram o termo “iconologia”, empregaram-no de formas distintas de Panofsky. Para Ernst Gombrich, por exemplo, o termo refere-se à reconstrução de um programa pictórico, um afunilamento significativo ligado à suspeita de Gombrich de que a iconologia de Panofsky era simplesmente um outro nome para a tentativa de ler imagens como expressões do “espírito da época” (*Zeitgeist*). Para o estudioso holandês Eddy de Jongh, iconologia é “uma tentativa de explicar representações no seu contexto histórico, em relação a outros fenômenos culturais” (BURKE 2004, 46).

Não obstante tais críticas (ou até por conta delas), diversos iconógrafos musicais adotam uma abordagem mais abrangente, incluindo os conceitos desenvolvidos por Aby Warburg⁵ (de cujo círculo ou escola o próprio Panofsky era oriundo), assim como nos desenvolvidos por Bialostocki.⁶ É necessário estar familiarizado não apenas com a iconologia histórica da arte (desde Cesare Ripa), mas também, dentre outras disciplinas auxiliares necessárias, com a organologia e as práticas de performance musicais, pois as fontes visuais exigem, para sua interpretação, uma compreensão profunda da estética visual que, muitas vezes, vai além do visível. “Isto é especialmente verdadeiro para imagens que lidam com um assunto tão invisível e imaterial como o mundo do som” (SEEBAS 2014, Tradução nossa). Como Seebas explica,

a história da arte, como a musicologia, tem prestado cada vez mais atenção ao pluralismo semântico em matéria de interpretação. Na iconografia musical isso diz respeito tanto ao assunto (a forma como a música foi apreciada no curso do tempo) como ao meio (a forma como uma pintura foi enxergada ao longo do tempo). Daí que na iconografia musical a equação hermenêutica opera com duas incógnitas, porque os

⁴ Cf. GINZBURG 1986.

⁵ Da sua extensa obra, ver *A Renovação da Antiguidade Pagã* (2013), cujo original data de 1932.

⁶ Cf. BIALOSTOCKI 1958.

códigos do que pode ser representado no meio visual e do que pode ser realizado no aural não são os mesmos. (SEEBAS 2014, Tradução nossa).⁷

Se por um lado, a ausência de elementos musicais em cenas nas quais tudo indicaria que deveriam constar, poderia ser um eventual indicativo do baixo estatuto da música na sociedade e cultura na qual a iconografia se insere (tão baixo o estatuto social que o artista nem cogitou a ideia de inclui-las ou os códigos sociais lhe impediram de fazê-lo – cf. SEEBAS 2014), por outro lado, a representação satírica de músicos em determinadas caricaturas, pode representar aspectos inverossímeis ou até inaceitáveis na prática musical, mas que podem expressar a percepção do ser musical por trás do músico ou da sua inadequação musical na performance. Ainda, quando culturas musicais diferentes se cruzam no processo, podem eventualmente criar tensões entre os aspectos êmicos e éticos das análises iconográfica e iconológica, como nos casos de imagens produzidas por pessoas que não pertencem ao sistema cultural representado nelas.

A abordagem metodológica da pesquisa acadêmica em IM no Brasil, mesmo apresentando um grau importante de adesão ao método Panofskiano, também apresenta uma significativa capacidade de adaptação metodológica aos requerimentos dos diversos temas de pesquisa desenvolvidos, aspectos que a colocam em nível de paridade com o *mainstream* internacional. A relação cronológica dos trabalhos produzidos a partir de 1970 (Quadro 1), mostra que enquanto no século XX (1970-2000) não se constata o uso de IM para além do ilustrativo, indicando apenas a sua potencialidade como fonte documental (e eventualmente catalogando-a meso-regionalmente) mas não se debruçando nela, no início do século XXI se inicia um processo de crescente interesse no uso da IM como fonte de pesquisa (organológica e cultural) que vai levar à sua ampla inserção no meio acadêmico a partir do estabelecimento do projeto **RIdIM-Brasil**, em 2008. (cf. SOTUYO BLANCO 2008-a)

⁷ “art history, like musicology has paid increasing attention to semantic pluralism in matters of interpretation. In musical iconography this pertains both to the subject matter (the way music has been appreciated in the course of time) and the medium (the way a painting has been seen in the course of time). Hence in musical iconography the hermeneutical equation operates with two unknowns because the codes for what can be represented in the visual medium and what can be performed in the aural one are not the same.” (SEEBAS 2014)

Dentre a nossa produção anterior ao início do RIdIM-Brasil, destacamos os trabalhos relativos ao uso de fontes documentais (incluindo a iconográfica musical) no processo de estabelecimento de ações musicológicas em nível estadual (SOTUYO BLANCO 2008-b), além de estudos de fontes iconográficas no contexto baiano do século XIX, e que foram publicadas com posterioridade (cf. SOTUYO BLANCO 2008-c e 2009).

Quadro 1 – A IM no Brasil antes do RIdIM-Brasil (1970-2008)

ANO	AUTOR	TÍTULO	USO
1970	BISPO, Antonio Alexandre	<i>Documentação Iconográfica-Musical da Evolução Cosmopolita</i>	expositivo
1974	PEQUENO, Mercedes Reis	<i>Três séculos de iconografia da música no Brasil</i>	expositivo
1977	PEQUENO, Mercedes Reis	<i>Impressão Musical no Brasil</i>	expositivo
1981	PEQUENO, Mercedes Reis	<i>Três séculos...</i> [republicação]	expositivo
2000	PEREIRA, Andre L. T.; JUNIOR, Jorge S. Coli	<i>Catálogo de exemplos da iconografia musical mineira; Século XVIII e primeira metade do século XIX</i>	catálogo
2004	VEIGA, Manuel	<i>Impressão musical na Bahia</i>	expositivo
2005	BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo	<i>Trombetas, Clarins, Pistões e Cornetas no Século XIX e as Fontes para a História dos Instrumentos de Sopro no Brasil</i>	estudo organológico
2005	NOGUEIRA, Isabel P. (org.)	<i>História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel</i>	estudo cultural
2008	MAGALHÃES CASTRO, Beatriz	<i>Conde do Farrobo and the Teatro das Laranjeiras: Music patronage and social portrayal through opera in 19th century Lisbon⁸</i>	estudo sócio-histórico
2008	BUDASZ, Rogério	<i>Spaces of Transgression: Dramatic Dances and Religious Processions in Nineteenth-Century Brazil⁹</i>	estudo sócio-histórico

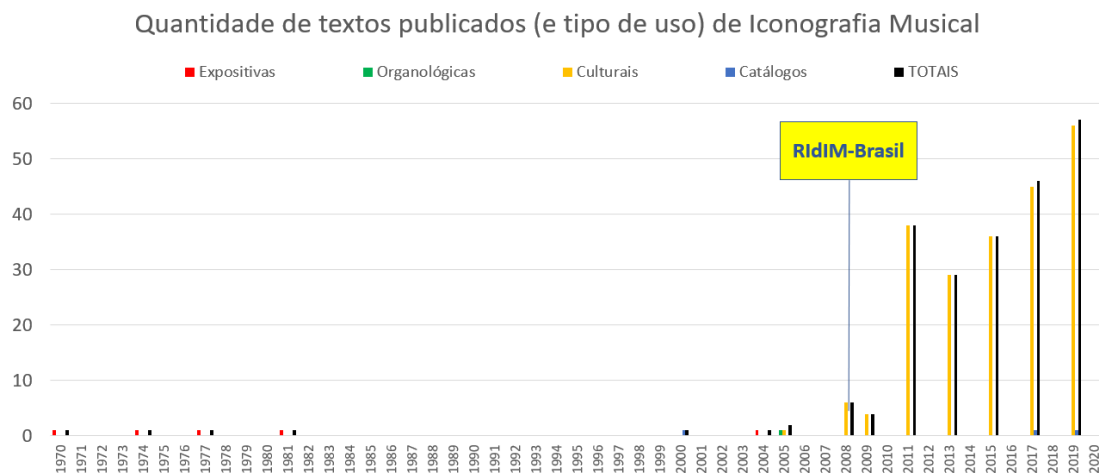
Fonte: elaborado pelo autor

A constatação da escassez na produção bibliográfica em torno da IM no Brasil em 2008, apontou para a necessidade de expandir e ampliar a comunidade envolvida, em termos territoriais e institucionais. Por sua vez, a revisão das características dessa mesma escassa produção, indicou a necessidade de atualização e desenvolvimento em termos conceituais, incluindo os diversos aspectos técnicos, teóricos, práticos, epistemológicos e metodológicos correlatos. Nesse sentido, o Gráfico 1 inclui a representação do crescimento quantitativo efetivamente atingido.

⁸ Apresentado durante o 12º Congresso Internacional do RIdIM acontecido durante 2008 em Nova Iorque.

⁹ Apresentado durante o 12º Congresso Internacional do RIdIM acontecido durante 2008 em Nova Iorque.

Gráfico 1 – Pesquisas com uso de IM no Brasil (1970-2019)



Fonte: elaborado pelo autor

Estudo da produção em IM ao longo dos CBIM promovidos pelo RIdIM-Brasil

Um olhar retrospectivo na escolha dos eixos e linhas temáticas de cada um dos Congressos Brasileiros de Iconografia Musical (doravante, CBIM), permite expor a intenção exploratória do alcance inter- e multidisciplinar nos eventos, a fim de estimular a participação de um número cada vez maior de acadêmicos produzindo textos cada vez melhores em qualidade, segundo reflete a sequência cronológica de eixos temáticos em cada um dos eventos até hoje organizados e realizados pelo RIdIM-Brasil. Começando pelos questionamentos relativos ao *status quo* da pesquisa em IM no Brasil e no mundo (1º CBIM), continuou a tentar exaurir o campo de conhecimento a ser desbravado. Nesse sentido, os seguintes CBIM não podiam ser desenhados apenas objetivando a participação de musicólogos interessados em IM. Isso obrigou a realizar uma mudança no foco central dos eventos: ao invés de serem centrados em determinado campo ou grupo de campos, o RIdIM-Brasil decidiu centra-los no objeto de pesquisa: as fontes visuais relativas à cultura da música, abrindo assim gradativamente o seu interesse nas mais diversas abordagens e campos disciplinares. Dessa maneira, a produção promovida e veiculada pelo projeto tem fortemente estimulado abordagens interdisciplinares que expõem *prima facie* um grau de

maturidade que fica mais visível quando consideramos as disciplinas e epistemes projetadas em cada evento (Quadro 2)

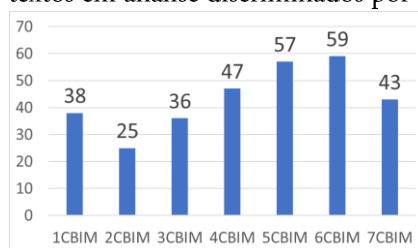
Quadro 2 – Descrição quanti-qualitativa sumária dos sete CBIM (2011 a 2023)

ANO	EVENTO	CAMPOS DISCIPLINARES
2011	1º CBIM	Musicologia histórica, Organologia, História da arte, ...
2013	2º CBIM	...+ Etnomusicologia, Antropologia, ...
2015	3º CBIM	...+ Sociologias, Histórias, TICs, Práticas visuais, ...
2017	4º CBIM	...+ Ciência da Informação, Museologia, Práticas musicais, ...
2019	5º CBIM	...+ Arqueologia, Filosofia, Religião, ...
2021	6º CBIM	...+ Práticas audiovisuais, Processos criativos, ...
2023	7º CBIM	...+ Práticas de marketing, industriais

Fonte: elaborada pelo autor

Da produção viabilizada nos sete congressos realizados entre 2011 e 2023, aquela que se ocupa explicitamente de iconografia da música enquanto objeto de estudo (Gráfico 2), totaliza 305 textos.¹⁰ São eles que visamos estudar quanti-qualitativamente tanto em termo das predominâncias disciplinares que sustentam seus diversos arcabouços teórico-metodológicos, quanto das interseções desses campos, assim nos permitindo fazer algumas projeções acerca das tendências nos campos predominantes, os possíveis âmbitos de aplicação, assim como eventuais novos usos e funções da IM.

Gráfico 2 – Quantificação dos textos em análise discriminados por CBIM



Fonte: elaborado pelo autor

Quantificando os campos disciplinares

Dado o caráter multidisciplinar dos eventos, é preciso analisar as ocorrências e recorrências dos diversos campos nos 306 trabalhos veiculados pelos CBIM segundo acima

¹⁰ Aqueles textos que não incluíam fontes visuais como objeto de estudo, apresentados principalmente no 2º Congresso da IAML-Brasil (realizado conjuntamente com o 4º CBIM), não foram incluídos neste estudo.

definidos. Assim, da leitura dos títulos, resumos e textos foi possível identificar os campos e atribuir-lhes um código alfabético de identificação (Quadro 3).

Quadro 3 – Códigos dos campos identificáveis nas abordagens dos trabalhos avaliados

CAMPO	CODIGO
Musicologia(s)	M
Organologia	O
História(s)	H
Antropologia(s)	A
Sociologia(s)	S
Arqueologia(s)	Q
Filosofia(s), Estética(s)	R
Ciência(s) da Informação	I
Psicologia(s), Neurociência(s)	P
Práticas musicais	U
Práticas visuais	V
Práticas audiovisuais	F
Estatística	E
Criação, Produção	X
TICs*	T
Museologia; Conservação	C
Marketing, Industrias	B

Fonte: elaborado pelo autor. OBS: * = Tecnologias de Informação e Comunicação

A partir da revisão dos trabalhos foi possível atribuir a cada um o conjunto de códigos pertinentes (Quadro 4) para assim, uma vez devidamente qualificados, iniciar a quantificação das ocorrências dos campos referidos. (Tabela 1) A indicação dos campos de conhecimento acrescidos ao longo dos eventos reflete o reconhecimento desses campos na produção textual veiculada pelos CBIM, mostrando ainda que, independentemente da vontade organizacional dos eventos visarem promover os campos aplicáveis à IM em certa ordem (como aparece no Quadro 2), os resultados mostram que os textos carregam interesses interdisciplinares dos seus autores, sensivelmente diferentes aos convocados (Tabela 3), expondo assim a amplitude conceitual do RIidIM-Brasil na promoção dos CBIM.

Quadro 4 – Exemplo da qualificação de ocorrências dos campos nos textos apresentados

CÓDIGOS	TÍTULOS	AUTORES
MHRA	Historical Documents or Colorful Fantasies? Interpreting the Musical Evidence in Thai Temple Murals	Terry Miller
MHS	La música como 74usicolo visual: examinando fuentes novohispanas	Antonio Baldassarre
MSHUV	Iconografia musical e performance através de fotografias: entre o recordar e o esquecer	Isabel Porto Nogueira
MOTIC	MIMO – a new tool for 74usicological research	Arnold Myers

Fonte: elaborado pelo autor

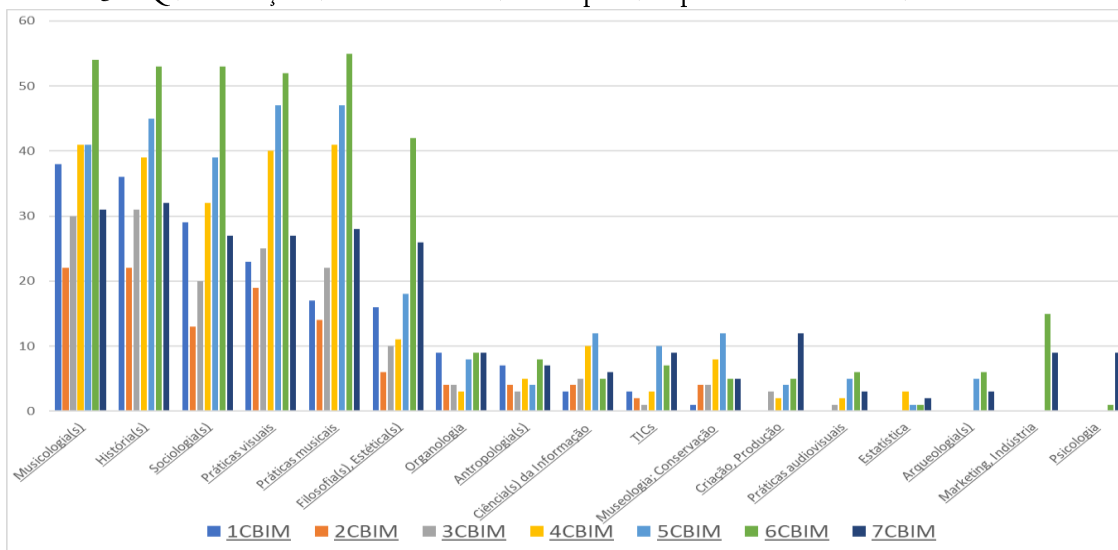
Tabela 1 – Quantificação das ocorrências dos campos disciplinares nos textos apresentados

	1CBIM	2CBIM	3CBIM	4CBIM	5CBIM	6CBIM	7CBIM
Musicologia(s)	38	22	30	41	41	54	31
História(s)	36	22	31	39	45	53	32
Sociologia(s)	29	13	20	32	39	53	27
Práticas visuais	23	19	25	40	47	52	27
Práticas musicais	17	14	22	41	47	55	28
Filosofia(s), Estética(s)	16	6	10	11	18	42	26
Organologia	9	4	4	3	8	9	9
Antropologia(s)	7	4	3	5	4	8	7
Ciência(s) da Informação	3	4	5	10	12	5	6
TICs	3	2	1	3	10	7	9
Museologia; Conservação	1	4	4	8	12	5	5
Criação, Produção	0	0	3	2	4	5	12
Práticas audiovisuais	0	0	1	2	5	6	3
Estatística	0	0	0	3	1	1	2
Arqueologia(s)	0	0	0	0	5	6	3
Marketing, Indústria	0	0	0	0	0	15	9
Psicologia	0	0	0	0	0	1	9

Fonte: elaborado pelo autor

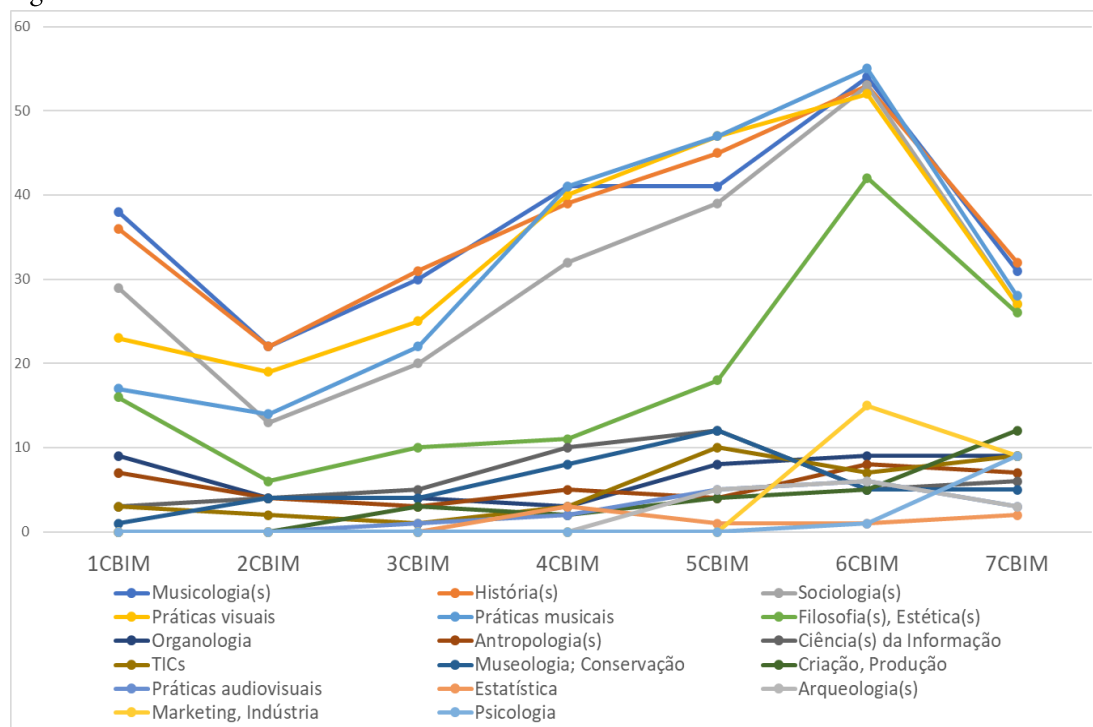
Da quantificação assim discriminada resultam totais que permitem perceber o impacto dos CBIM em termos disciplinares na produção de conhecimento em torno das fontes visuais relativas à cultura da música (Gráfico 3). Ainda, quando observados cronologicamente ao longo dos sete CBIM, esses quantitativos formam linhas que exibem o seu diverso grau de presença nas abordagens interdisciplinares nos textos viabilizados nos eventos (Gráfico 4). Em ambos os casos há um predomínio de determinados campos sobre os outros. Isso se confirma quando os totais ao longo dos sete eventos realizados são calculados. (Gráfico 5)

Gráfico 3 – Quantificação das ocorrências dos campos disciplinares nos textos dos CBIM



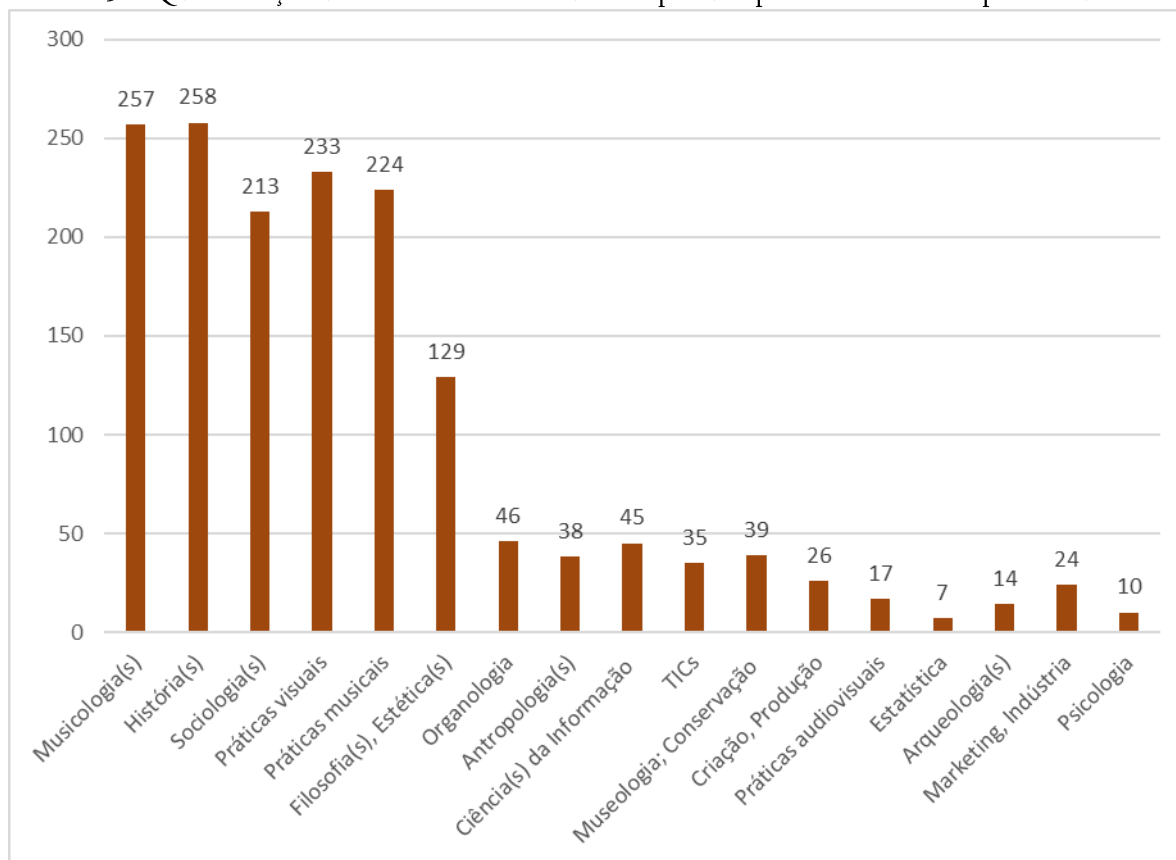
Fonte: elaborada pelo autor

Gráfico 4 – Quantificação das ocorrências dos campos disciplinares nos textos apresentados ao longo dos CBIM



Fonte: elaborada pelo autor

Gráfico 5 – Quantificação das ocorrências totais dos campos disciplinares nos textos apresentados



Fonte: elaborada pelo autor

Embora o predomínio de campos tais como musicologia, história e sociologia, vinculados a abordagens relativas às práticas e estéticas visuais e musicais parece inerente à pesquisa em torno de IM, a constatação de valores quantitativos menores em campos tais como arqueologia, psicologia e estatística, junto às práticas de criação/produção audiovisuais e seus mercados, nos aponta um horizonte a explorar e desenvolver no âmbito do projeto RIdIM-Brasil e seus CBIM. No entanto, campos dos quais se esperava uma presença quantitativa maior, pela sua constatada relação com a IM em diversos graus, tais como organologia, antropologia, museologia e ciência da informação (junto às tecnologias de informação e comunicação ou TICs), parece um chamado de alerta a considerar, talvez, nas estratégias de divulgação e capilarização do evento.

Por sua vez, ao tentar mensurar as predominâncias em termos do grau de interseções entre os campos nos textos em estudo (isto é, quantos campos foram

identificados em cada trabalho e quantos textos há com determinado número de campos),¹¹ se constata que a média de campos envolvidos oscila entre 4 e 6 (em verde na Tabela 2) na maior parte dos trabalhos, com algumas exceções por cima ou por baixo dessa faixa (em azul claro na Tabela 2).

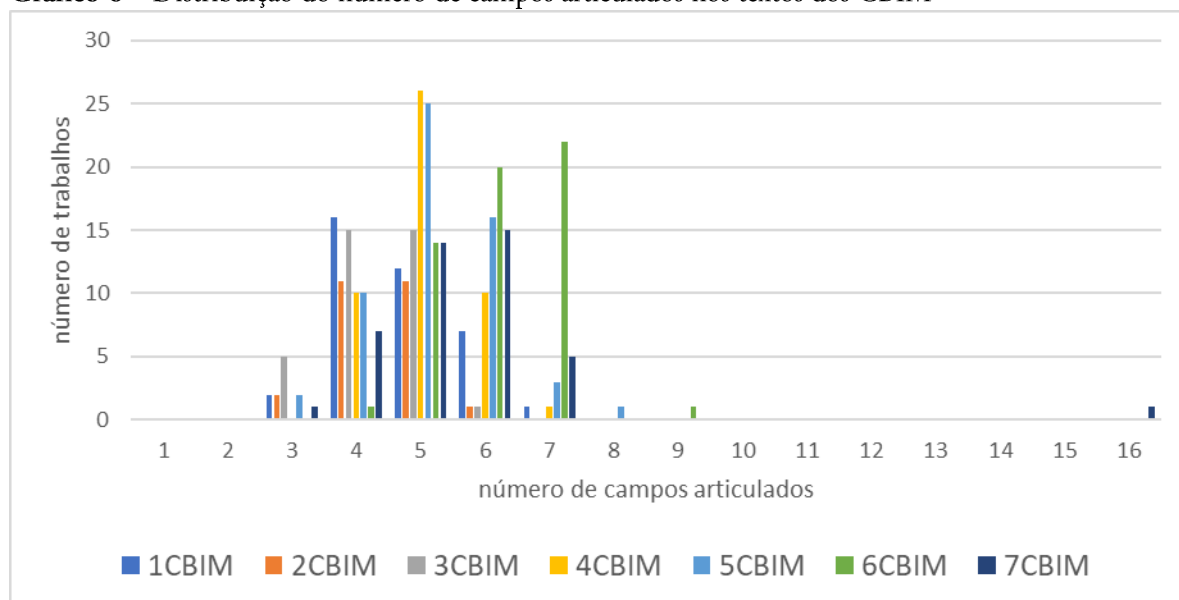
Tabela 2 – Quantificação das interseções de campos disciplinares nos textos dos CBIM

EVENTO	Nº DE CAMPOS																Nº DE TEXTOS POR EVENTO
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
1CBIM	0	0	2	16	12	7	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16
2CBIM	0	0	2	11	11	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16
3CBIM	0	0	5	15	15	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16
4CBIM	0	0	0	10	26	10	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16
5CBIM	0	0	2	10	25	16	3	1	0	0	0	0	0	0	0	0	16
6CBIM	0	0	0	1	14	20	22	0	1	0	0	0	0	0	0	0	16
7CBIM	0	0	1	7	14	15	5	0	0	0	0	0	0	0	0	1	16

Fonte: elaborada pelo autor

Outra forma de perceber visualmente tal predominância é exposta no Gráfico 6.

Gráfico 6 – Distribuição do número de campos articulados nos textos dos CBIM



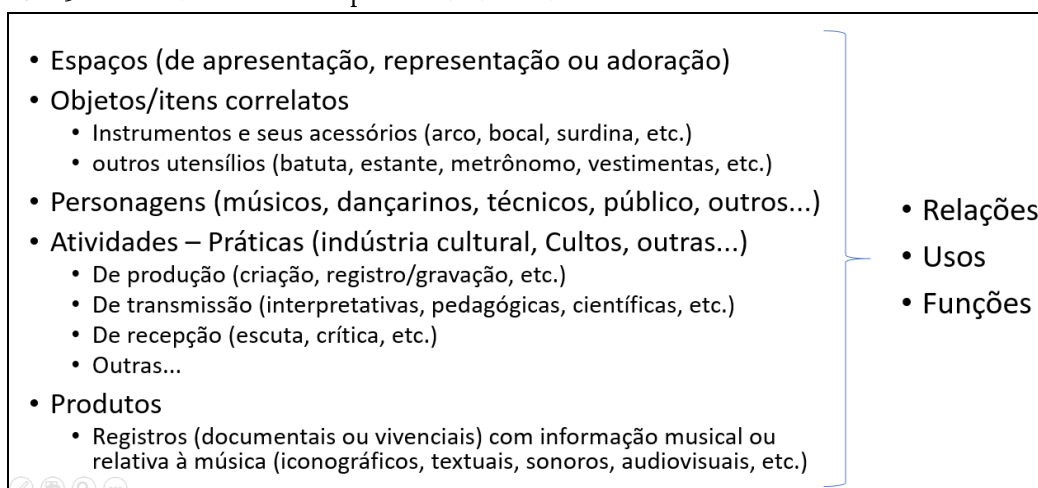
Fonte: elaborada pelo autor

¹¹ Dadas as limitações impostas pela publicação, a análise de quais campos se articulam entre si nos textos veiculados pelos CBIM ficará para futuros desenvolvimentos.

Considerações finais: usos e funções da iconografia musical

Além de servirem de ornato, decoração ou lazer visual, a IM pode, ainda, atender usos/funções socioculturais pelos quais comunicam valores e/ou ideias, mantem ou desafiam tradições, definem sentidos de propriedade (e, por extensão, de alteridade) e ativam mecanismos sociais e/ou culturais. (MERRIAM 1964, 209-227) Dita relação de usos e funções se aplica ao conjunto de elementos ou aspectos que fariam parte dessa cultura musical geral, funcionando em âmbitos multiculturais no espaço social geral (Quadro 5).

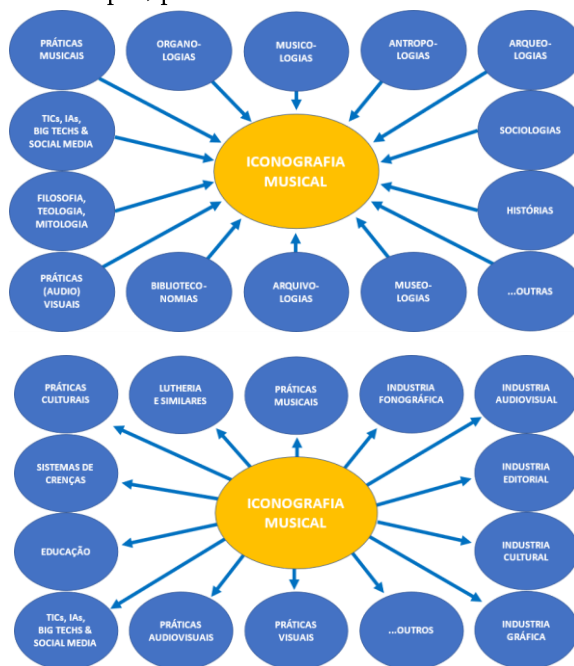
Quadro 5 – Lista de elementos/aspectos culturais identificáveis na IM



Fonte: desenvolvido pelo autor

Considerando o anterior é possível estabelecer, de forma simplificada, um esquema básico dos campos, práticas e atividades que se debruçam sobre ou aproveitam a IM seja pelos seus usos ou pelas suas funções acadêmicas e/ou sociais. (Figura 1),

Figura 1 – Relações entre os campos, práticas e atividades e a IM



Fonte: desenvolvido pelo autor

A partir desses usos e funções acadêmicos e sociais da IM detectados e comentados é possível observar que, no âmbito do RIIdIM-Brasil, é preciso promover estudos que envolvam os campos “em baixa”, segundo observado. Ainda, seria muito útil ao pesquisador, estimular a participação efetiva de criadores e produtores visuais nos CBIM, assim documentando seus processos criativos e de produção. Isso também nos permitiria compreender melhor os processos de circulação e recepção da IM nos diversos âmbitos socioculturais. Finalmente caberia aprimorar os recursos disponíveis à descrição e classificação iconográfica musical no intuito de nos prepararmos melhor para a crescente presença das inteligências artificiais nos processos criativos e produtivos. Estimuladas por diversos níveis de éfrase, as IA já estão produzindo imagens que vêm se destacando no cenário das artes visuais,¹² deixando-nos, como explicava Mitchell (1995, 163 apud BITRÁN 2016) entre a esperança e o temor ecfásticos.

¹² Vide o caso da obra *Théâtre d'opéra Spatial*, de Jason Allen, criada com ajuda da IA *Midjourney* e que ganhou o primeiro prêmio na *Colorado State Fair's 2022 art competition*, gerando grande polêmica (cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Théâtre_D'opéra_Spatial). Para uma melhor compreensão da polêmica e outros aspectos vinculados, ver também Proulx (2022) Roose (2022), e Fletcher (2017).

Referências

- BIALOSTOCKI, Jan. "Iconography and Iconology". *Encyclopedia of World Art*, vol. 7, cols 769-785. New York: McGraw-Hill, 1958.
- BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. (2005) Trombetas, Clarins, Pistões e Cornetas no Século XIX e as Fontes para a História dos Instrumentos de Sopro no Brasil. *Musica Hodie* Vol.5 N°1. 2005. <<http://www.musicahodie.mus.br/index.htm1>>.
- BISPO, Antonio Alexandre. (1970) Documentação Iconográfica-Musical da Evolução Cosmopolita. Academia Brasil-Europa© de Ciência da Cultura e da Ciência, 1970. Disponível em: <<http://www.akademie-brasil-europa.org/materiais-abe.htm>>. Acessado 24 Jan. 2008.
- BITRÁN GOREN, Yael. Écfrasis. Repensar la posibilidad de la iconografía musical. *Cuadernos de Iconografía Musical*, v. III, n. 2, nov. 2016. <<http://www.cuadernosiconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM/article/view/53>>.
- BRASIL. Biblioteca Nacional. (1974) *Três séculos de iconografia da música no Brasil*. Texto de Mercedes Reis Pequeno. Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgação, 1974.
- BUDASZ, Rogério. (2008) Spaces of Transgression: Dramatic Dances and Religious Processions in Nineteenth-Century Brazil. In: 10th Conference of the Research Center for Music Iconography (RICM) & 12th Conference of the Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIIdIM). New York., 2008, New York. Music, Body, and Stage: The Iconography of Music Theater and Opera. New York: City University of New York, The Research Center for Music Iconography, 2008. v. 1. 15-16.
- BURKE, Peter. (2004) *Testemunha Ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Educs, 2004.
- FLETCHER, R. P. Digital Ekphrasis and the Uncanny: Toward a Poetics of Augmented Reality. *Electropoetics*, 2017. <http://digitalcommons.wcupa.edu/eng_facpub/56>.
- GÉTREAU, Florence. L'iconographie Musicale: Definition, Constitution de Corpus et Outils d'exploitation. *A portée de notes. Musiques et mémoire*. Colloque de Grenoble. 14-15 octobre 2003, ARALD, FFCB, Bibliothèques municipales de Grenoble, 2004, 87-101. <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00009496>>.
- GINZBURG, Carlo. 'From Aby Warburg to E.H. Gombrich: A Problem of Method', *Clues, Myths, and the Historical Method*, trad. John and Anne C. Tedeschi. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, 17-59.
- GUERRA COTTA, André. Ouvir Debret. *13th International RIIdIM Conference / 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*. Salvador: RIIdIM-Brasil; PPGMUS-UFBA, 2011.

LEICHTENTRITT, Hugo. "Was lehren uns die Bildwerke des 14.-17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?" *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905-1906), 315-365.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MITCHELL, W. J. T. "Ekphrasis and the Other." *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 151-182.

NOGUEIRA, Isabel (org.). *História iconográfica do Conservatório de Música da UPPEL*. Porto Alegre, Palotti, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939.

PEQUENO, Mercedes Reis. *Três séculos de iconografia da música no Brasil*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1981.

PEREIRA, Andre Luiz Tavares; JUNIOR, Jorge Sidney Coli. (2000) "Catalogação de exemplos da iconografia musical mineira; Século XVIII e primeira metade do século XIX". Projeto de pesquisa vinculado ao Departamento de História da Universidade de Campinas (UNICAMP). São Paulo: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), 1998-2000.

PROULX, Natalie. Are A.I.-Generated Pictures Art? *New York Times*, Sept. 16 2022.

ROOSE, Kevin. An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren't Happy. *New York Times*, Sept. 2 2022.

SEEBAS, Tilman. "Iconography". *Oxford Music Online. Grove Music Online*. 2014. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13698>>.

SOTUYO BLANCO, Pablo. (2008-a). Musical iconography research in Latin America and the Brazilian RIdIM initiative. *RIdIM Newsletter*, v. 3, 15-18, 2008.

_____. (2008-b). Considerações e modelos para uma ação musicológica consistente na Paraíba. *Claves* (João Pessoa), v. 6, 54-69, 2008.

_____. (2008-c) Opera, painting and society in 19th-Century Bahia: The Barbosa de Araujo case study. *ICTUS* (PPGMUS/UFBA), v. 13, 184-209, 2012.

_____. Da Santa Ceia às Bodas de Caná na Bahia: estudo da iconografia musical nos azulejos da Igreja Basílica de N. S. do Bonfim. *Música em Perspectiva*, v. 2, 68-95, 2009.

_____. (2019-a) 10 anos de RiDIM-Brasil: retrospectiva e desafios. In PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis (org.) *Diálogo Musical*. Manaus, AM: Editora UEA, 2019. 79-95.

SOTUYO BLANCO, Pablo (ed.). *Anais 13th International RiDIM Conference & I Congresso Brasileiro de Iconografia Musical* [CD-ROM]. Salvador, BA: PPGMUS-UFBA/RiDIM-Brasil, 2011.

_____. *Anais do 2º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*. [CD-ROM]. Salvador, BA: PPGMUS-UFBA/RiDIM-Brasil, 2013.

_____. *Anais 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*. [CD-ROM]. Salvador, BA: RiDIM-Brasil, 2015.

_____. *Anais do 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música*. [CD-ROM]. Salvador, BA: RiDIM-Brasil, 2017.

_____. (2019-b) *Anais do 5º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*. [CD-ROM]. Salvador, BA: RiDIM-Brasil, 2019.

_____. *Anais do 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*. Salvador, BA: RiDIM-Brasil, 2021.

_____. *Anais do 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*. Salvador, BA: RiDIM-Brasil, 2023.

VEIGA, Manuel. Impressão musical na Bahia. In *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora 19 a 21 de Julho de 2002. Juiz de Fora, Vol. 5, 2004, 360-398.

WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Leipzig e Berlim: B. G. Teubner, 1932.

_____. *A Renovação da Antiguidade Pagã*, trad. M. Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Imaginar, representar, significar: o documento iconográfico como imago

Marcelo Nogueira de Siqueira

Introdução

Este ensaio, a partir dos conceitos de imaginação, representação e significação, pretende estabelecer a relação alegórica entre o documento iconográfico e o conceito polissêmico do termo imago, tanto em seu sentido entomológico (a fase adulta de um inseto que passa por metamorfose) como no psicanalítico (a idealização formada na infância de uma determinada pessoa e conservada na idade adulta), sem esquecer da origem latina do próprio termo, que a remete a ideia de figura, sombra ou imitação. Após esta relação ser apresentada, analisa-se como o documento iconográfico carrega em si metamorfoses e idealizações, intencionais ou não, que modificam a percepção, compreensão, interpretação e análise do receptor, impactando diretamente na relação em seus usos e abordagens.

De acordo com a Resolução nº 41 do Conselho Nacional de Arquivos (BRASIL 2014), órgão responsável por definir a política nacional de arquivos, documento iconográfico é “o gênero documental integrado por documentos constituídos de imagens fixas”. Para

compreender como a imagem registrada, constituída em documento iconográfico, pode ser compreendida, processada e utilizada em suas mais variadas dimensões, propomos neste ensaio um panorama conceitual de três elementos fundamentais para o entendimento desta forma de comunicação, informação e percepção do mundo: a imaginação, a representação e a significação. Em seguida, buscaremos no termo polissêmico *imago*, o caminho para uma análise mais ampla da complexidade do entendimento da imagem, tanto individual como coletivamente. Todavia, iniciaremos nossa abordagem com dois acontecimentos ocorridos na década de vinte do século passado ocorridas em áreas distintas, a psiquiatria e as artes plásticas, que produziram forte impacto na compreensão da imagem enquanto elemento informacional para além do convencional.

Em 1921, o psiquiatra suíço Hermann Rorschach publicou um teste projetivo, produzido por ele próprio a partir da experiência que tivera com seus pacientes referente à interpretação de imagens sem sentido aparente. O teste, que logo ganhara seu nome, consistia na ideia de que quando uma pessoa se depara com uma imagem abstrata (Rorschach usava manchas de tintas simétricas apostas em cartões) sua mente, impulsionada pela imaginação e esta, alimentada por elementos, vontades, experiências, projeções e medos inconscientes, atribuiria algum tipo de correlação, de significado ao estímulo visual a que estava exposto.

A representação descritiva que o paciente elaborava oralmente para discorrer sobre o que estava vendo, era totalmente pessoal, pois era gerada por sua mente e projetava significados particulares sobre sua visão de mundo e sobre si próprio. Aquela imagem abstrata vista pelo paciente, passava a se constituir numa espécie de espelho de seus valores, medos e intensões, como se fosse um mapa de seu íntimo, a Pedra de Roseta que traduziria seu inconsciente. Como não existem respostas certas ou erradas, cada pessoa pode ver o que quiser (SEARLS 2021, 34).

A hipótese projetiva, da qual o Teste de Rorschach se calcava, deriva do conceito de projeção, formulado pelo médico alemão Sigmund Freud, tido como o Pai da Psicanálise, que se refere a forma inconsciente do indivíduo de atribuir a outras pessoas (e situações) características negativas, ou que se pressupõe serem negativas, como um mecanismo de defesa, pois, como forma de negação de seus “defeitos” ela projetaria no outro tais características que

seu íntimo despreza, mas que sabe lhe pertence. Tal projeção, quase sempre revestida pelo ódio, ironia ou desprezo, revela-se como um raio X de própria pessoa. Francastel (2011, 93) destaca que “o signo figurativo é um lugar onde se encontram valores infinitamente mais ricos do que se imagina” e Zizek (2017, 15), citando Lacan, diz que “o inconsciente não é um espaço pré-lógico (irracional) de instintos, mas um conhecimento simbolicamente articulado ignorado pelo sujeito”. A descrição da imagem no Teste de Rorschach, portanto, era muito mais uma projeção da própria que a descrevia do que da imagem em questão e divergia das descrições de outras pessoas porque cada indivíduo carregava consigo elementos e experiências particulares, que em seu conjunto a tornavam únicas e promoviam percepções e projeções também únicas. Segundo Damion Searls (2021, 32), biógrafo de Rorschach, “é possível controlar o que se quer dizer, mas não o que se quer ver”.

Em 1929, o artista belga René Magritte criou a pintura *La trahison des images* (A traição das imagens) na qual um cachimbo é retratado no centro do quadro e, logo abaixo, escrita a seguinte frase “*Ceci n'est pas une pipe*” (“Isto não é um cachimbo”), apresentando ao observador a contradição entre a imagem do cachimbo e a declaração explícita de que aquilo não era um cachimbo, pois a imagem não se constituía na coisa em si, mas apenas em sua representação. Magritte questionou a relação entre a imagem e o objeto representado, confrontando a maneira como interpretamos o que vemos e nos desafiando a repensar a percepção que temos da realidade, pois por mais realistas que possam ser, as imagens são construções humanas que necessitam de interpretações. Magritte fazia parte do movimento surrealista, questionando a realidade a sua volta e criando suas próprias, a partir de obras que a transcendesse. A proposta não era copiar a realidade e sim propor uma nova (GOMBRICH 2018, 457).

Tanto em Rorschach quanto em Magritte, a relação indivíduo x imagem é desconstruída e ressignificada. A ideia da representação estática e do significado único é demolida pela constatação de que por trás da interpretação do simbólico e do imagético há um processo imaginativo próprio, individual, mas por vezes coletivo, repleto de condições pré-estabelecidas que vão além do conhecimento lógico e cultural. Esse processo irá impactar

a forma de como a recepção da imagem será percebida por pessoas, grupos e sociedades, tanto no tempo quanto no espaço.

Para Barthes (1984, 46) existe um acaso na imagem, “que parte da cena como uma flecha” e que, alegoricamente, fere e deixa marca. Ele chama esse acaso de *punctum*, uma espécie de reverberação silenciosa, uma ausência imperceptível à primeira vista, mas que punge, mortifica e modifica. Fontcuberta (2010, 11), ao analisar este conceito, acrescenta que este *punctum* “nasce de uma situação pessoal, é a projeção de uma série de valores que precedem de nós, que não estão originariamente contidos na imagem”. Portanto, a imagem que nos afeta¹ também é afetada e transformada pela bagagem de sentimentos, lembranças e visões do mundo que carregamos, ou, nas palavras de Didi-Huberman (2010, 29) “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”.

Ora, se entendemos que a imagem é a representação de algo e que neste processo representativo há interpretações diversas que podem ser parecidas, díspares, complementares ou antagônicas, como poderemos ter a certeza, se é que podemos ter, que a dita representação condiz com o representado? Se na imagem registrada, para além do visualmente perceptível, há silêncios, lacunas, indícios e intenções que subliminarmente despertam e induzem outros olhares e entendimentos e se ela nos afeta, nos modifica, se aciona em nosso íntimo algum mecanismo de ligação com nossos sentimentos mais profundos e por isso produzimos sentidos únicos e particulares, como podemos compreendê-las em sua completude?

As imagens não contêm apenas as mensagens que dela se espera obter, sejam elas aparentemente “nítidas” ou “opacas”, mas também oferecem “mapas necessários para compreender essas mensagens” (BURNET 1995, 300). Todavia, para além da discussão filosófica acerca do exposto, existe a questão pragmática do processamento técnico da informação visual que permeia uma vasta área transdisciplinar que impacta nos seus usos e nos mecanismos de identificação, descrição e recuperação da informação (termo que por sinal

¹ “A origem etimológica da palavra afeto deriva de *effectus*, que significa influência, o que provoca efeitos. Afeto, portanto, é aquilo que afeta, que modifica, que suscita alterações em virtude da influência e dos efeitos causados por algo externo e alheio da origem. Entretanto, há uma particularidade nessa alteração que a caracteriza: ela é causada pelo sentimento. E é através do sentimento que o objeto, seja ele pessoa, ser, ideia ou artefato, reconfigura-se e ganha novas características e diferentes valores”. (SIQUEIRA 2022, 210)

remete a ideia de que a informação estaria perdida, pois precisaria de instrumentos para recuperá-la).

Aferindo esses olhares variantes a respeito da imagem e de suas interpretações, entendemos que para uma compreensão mais ampla deste fenômeno, três conceitos são fundamentais para o entendimento deste processo mental de assimilação da imagem registrada enquanto informação: a imaginação, a representação e a significação. Esses conceitos, inter-relacionados em suas gêneses, impactam decisivamente na forma como indivíduos e sociedades percebem e dão sentido à realidade que está ao seu redor, criando interpretações e projetando possibilidades.

Imaginação

A imaginação é uma faculdade mental, inerente a todos os seres humanos, que se traduz na capacidade de concepção de ideias, cenários, histórias e até mesmo de experiências não vividas e não percebidas pelos sentidos no instante presente. Ela permite a criação, a manipulação e a combinação de imagens mentais na elaboração de uma espécie de realidade virtual própria, ou seja, imaginação é a ação por meio de imagens produzidas por nossa mente. Fundamental para o exercício da criatividade e do pensamento abstrato, a imaginação estabelece possibilidades de interpretação, compreensão e até mesmo na resolução de problemas, pois não se trata de uma simples reprodução da realidade aparente, mas da elaboração de outras realidades, possíveis ou não, que foram modificadas por meio de processos mentais próprios que provocam variações do real. É por meio da imaginação que o indivíduo pode visualizar e até mesmo sentir contextos, cenários, personagens e ideias abstratas.

Todavia, diferente do que possa parecer a imaginação não se restringe a um universo fictício criado mentalmente, pois ela também é responsável pela concepção que elaboramos do que está a nossa volta, por meio da interpretação do mundo externo que ela nos ajuda a entender. Além disso, a imaginação é fundamental para a criação da arte, da expressão e manifestação da criatividade que permite a construção de obras artísticas como a pintura, a literatura, a dramaturgia e outras criações tangíveis da imaginação humana. O conceito de

imaginação também é polissêmico. Segundo Houaiss (2009, 1048) pode ser compreendida como:

1 faculdade que possui o espírito de representar imagens; 1.1 capacidade de evocar imagens de objetos anteriormente percebidos; 1.2 capacidade de formar imagens originais; 2 faculdade de criar a partir da combinação de ideias; criatividade 3. Criação artística, literária; 4 obra criada pela fantasia; mentira; capacidade de criar, fabular; imagem, representação, visão; pensamento, ideia, ilusão.

Como observado, a imaginação se materializa na representação, seja ela mental ou registrada. Neste processo, a bagagem formada por experiências já vividas e elementos inconscientes torna-se fundamental para que a imaginação aflore.

Representação

A representação tem como origem a imaginação. Sem ela o processo de atribuição de um significado, conceito, código ou interpretação estaria incompleto, pois antes do ato de representar, precisamos imaginar sua materialização, em atos, palavras, símbolos, sons ou imagens, tornando tangíveis aquilo que imaginamos e tornando possível o compartilhamento com outras pessoas do percebido e do imaginado. Torna-se fundamental, contudo, o entendimento que a representação não é a coisa em si, como no cachimbo de Magritte. A representação é uma espécie de cópia, de reprodução, de imitação da coisa que se quer representar, não podendo ser confundida como um duplo do representado, o que significaria o fim de sua condição de representação.

Borges (2012, 117), metaforicamente, explica tal cenário na alegoria cartográfica do mapa que reproduz fielmente, em escala e elementos, uma cidade inteira, constituindo-se num duplo perfeito dessa localidade e que por isso, perde a condição e a utilidade da representação. Enquanto materialização, a representação sempre é algo aproximado e enquanto processo, é o meio pelo qual atribui-se significado ou presentifica-se uma ideia, imagem ou conceito captado pelos sentidos ou pela imaginação. O conceito de representação, igualmente ao de imaginação, também é polissêmico, podendo também ser uma exposição oral de motivos, uma tipologia documental, a interpretação de atores e até mesmo uma

instância da diplomacia ou ações jurídicas. Dentro daquilo tratado neste ensaio, extraímos de Houaiss (2009, 1648) os seguintes significados:

1 ato ou efeito de representar [...]; 3 aquilo que se representa; 4 ideia ou imagem que concebemos do mundo ou de alguma coisa; 4.1 operação pela qual a mente tem presente em si mesma a imagem, a ideia ou o conceito que correspondem a um objeto que se encontra fora da consciência [...]; 10 reprodução por meio da escultura, da pintura e da gravura [...]; 19 imagem intencionalmente chamada à consciência e mais ou menos completa de um objeto qualquer ou de um acontecimento anteriormente percebido [...].

Inserido no contexto da Ciência da Informação, a representação pode ser percebida como “reformulação ou indicação de um conceito por meio de uma linguagem de indexação ou de informação” (CUNHA; CAVALCANTI 2008, 322) e como o “modo como as pessoas armazenam informação recebida do ambiente, mantendo sua estrutura original” (BARAN 1995, 125). Se a imaginação está na gênese da representação, pois quando imaginamos criamos representações mentais, o ato de representar constitui-se em uma forma de significação, pois tal ato é a maneira pela qual os indivíduos atribuem significado ao que está ao seu redor: uma palavra representando um objeto, uma imagem representando uma cena, um símbolo representando um conceito, uma notação representando uma informação.

Significação

Significação é o processo de compreender, interpretar e dar sentido a uma representação, seja ela visual, textual ou codificada. O significado é atribuído às representações tornando-as compreensíveis. Ele é construído tanto socialmente, por meio de entendimentos coletivos e de convenções pré-estabelecidas, como de forma individualizada, em que outros elementos se somam e se misturam na interpretação das representações. A significação é o ato em que se atribui a associação de um significante a um significado, inicialmente de forma mental para em seguida se materializar em uma codificação aceita, entendida e compartilhada.

Segundo Houaiss (2009, 1743) significação é a “representação mental relacionada a uma forma linguística, um sinal, um conjunto de sinais, um fato, um gesto etc.; aquilo que um signo quer dizer; acepção, sentido, significado”. Torna-se evidente que os conceitos de

imaginação, representação e significação são imbricados e contínuos, pois a imaginação está ligada ao ato de representação mental, a representação é uma forma de significação e esta é influenciada diretamente pela imaginação.

Podemos sintetizar esse entendimento, compreendendo a imaginação como um ponto de partida, a representação como o desenvolvimento do processo e a significação como o resultado desejado da comunicação e do compartilhamento de ideias e conceitos, antes abstratos e por fim materializados de alguma forma. Esses conceitos estão intimamente interligados no processo informacional, tanto no que diz respeito à informação, quanto na expressão artística, educativa, documental e na interpretação do mundo ao nosso redor.

Imago

O termo *imago* origina-se no latim e significa originalmente sombra, figura ou imitação. É deste termo que surge a palavra *imagem*, como a representação visual de uma pessoa, de um cenário ou de um objeto. Por sua vez, *imago* deriva do termo grego *eidos*, que deu origem ao conceito de ideia. O termo é aplicado em diferentes contextos.

Na Entomologia, ramo da Zoologia que estuda os insetos, *imago* é a fase final do desenvolvimento desses seres vivos em seu processo de metamorfose, quando ele atinge a fase adulta. Já na Psicologia, se refere a representação mental de alguém, especialmente dos pais, idealizada e formada na infância de uma pessoa e conservada até a fase adulta. Essa imagem mental inconsciente influencia a pessoa em seus relacionamentos. Neste caso, o *imago* constitui-se em elementos emocionais e somáticos que interferem no entendimento que a pessoa vem a ter não só na relação estabelecida com outras pessoas, mas como o própria realidade.

Essas duas formas de aplicação do termo, embora utilizadas em áreas completamente distintas, não deixam de ter similaridades, pois se na Entomologia *imago* representa a fase final da metamorfose, ou seja, da transformação em algo completamente novo, na Psicologia ela também possui um caráter de metamorfose, pois a imagem mental atribuída a alguém foi transformada em algo diferente do original, como na fase final da metamorfose.

Essas imagens mentais são influenciadas por experiências passadas, emoções, memórias e percepções individuais da realidade. Cada pessoa constrói sua própria imagem de

algo ou alguém, com diferenças que podem ser sutis ou gigantescas. Se duas pessoas olharem para um documento iconográfico (uma fotografia, pintura, desenho etc.) elas poderão ter interpretações completamente diferentes, pois suas representações mentais daquilo que estão vendo são influenciadas por suas experiências de vida, seus conhecimentos, emoções, conceitos e preconceitos.

A imagem original passará por um processo de metamorfose para que se constitua em uma nova imagem mental. A interpretação das imagens mentais e de suas representações pode desempenhar um importante papel no entendimento da psicologia individual e no processo terapêutico, especialmente em abordagens junguiana, onde o conceito de imago é usado para a compreensão do inconsciente.

Para além do contexto psicológico, o termo pode ser aplicado na interpretação de imagens visuais no campo da semiótica e da análise do documento iconográfico. Essa interpretação deveria analisar como símbolos, ícones e signos são percebidos e utilizados em diferentes grupos sociais. A relação entre o conceito de imago e o estudo e interpretação de documentos iconográficos situa-se no âmbito da percepção, cognição e análise da imagem, tanto no contexto informacional como nos contextos da Psicologia e da análise antropológica das representações visuais com seus significados culturais e simbólicos.

Conclusão

Se o termo imago ajuda a destacar a importância das representações visuais e mentais na compreensão do mundo e do indivíduo, o entendimento sobre os conceitos de imaginação, representação e significação são fundamentais para a compreensão do documento iconográfico e de sua análise enquanto instrumento informacional complexo.

Como bem refletiu Beiguelman (2021, 18) “as imagens tornaram-se as principais interfaces de mediação do cotidiano”. Para compreendê-las em sua essência e amplitude devemos entender, para além dos trâmites técnicos da catalogação de origem biblioteconômica e da descrição arquivística, os caminhos percorridos desde sua gênese imaginativa à materialidade documental constituída por suas representações e significados,

sem esquecer de como essa imagem fixada como documento iconográfico pode ser percebida pelo indivíduo e pelo coletivo após o processo de metamorfose de seus sentidos.

O filósofo dinamarquês Kierkegaard (1985, 162), explicou que “quando uma classificação não esgota idealmente seu objeto, uma classificação arbitrária é geralmente preferível, pois coloca em movimento a imaginação”. Talvez possamos utilizar esse pensamento para levar adiante a discussão de que a classificação de um objeto por mais precisa que possa parecer (ou mais abrangente para que não haja algum equívoco) não esgotará jamais a possibilidade de complemento, contraponto ou ajustes oriundos do processo imaginativo.

O que este ensaio pretendeu apresentar de forma breve e introdutória é o fato de que o documento iconográfico carrega em si metamorfoses e idealizações, intencionais ou não, que impactam na percepção, compreensão, interpretação e análise do receptor, promovendo alterações de entendimentos e sentidos que modificam suas abordagens e seus usos, pois “pessoas diferentes veem coisas diferentes” (SEARLS 2021, 31).

Referências

- BARAN, Nicholas. *Desvendando a superestrada da informação*. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BORGES, Jorge Luiz. *História universal da infâmia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRASIL. Ministério da Justiça. Conselho Nacional de Arquivos. Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014. Dispõe sobre a inserção de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos – SINAR, visando a sua preservação e acesso. *Diário Oficial da União*. Brasília, DF, dez. 2014.
- BURNET, Ron. *Cultures of vision: images, media and the imagery*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- CUNHA, Murilo Bastos; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia*. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona. Editorial Gustavo Gil, 2010.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC. 2018.
- HOUAISS, Antonio; VILAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KIERKEGAARD, Soren. *Fear and trembling / repetition*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- SEARLS, Damion. *Teste de Rorschach*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021.
- SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. A dimensão afetiva do documento fotográfico: contraponto ou complemento no tratamento arquivístico? In: MADIO, Telma Campanha; MACHADO, Bruno

Henrique; BIZELLO, Maria Leandra (Orgs.). *Desafios na identificação e organização de fotografias*. Marília: Oficina Literária. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022.

ZIZEK, Slavoj. *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

Personagens femininas na obra de Aurélio de Figueiredo: criação, gênero e intertextualidade

Luciane Viana Barros Páscoa

Introdução

Este trabalho¹ tem por objetivo abordar a composição das personagens femininas em duas pinturas de temática literária e evocação musical de Aurélio de Figueiredo, produzidas em 1883. *Francesca da Rimini* (1883), pertencente à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, foi inspirada em tema da literatura dramática, na versão da tragédia de Silvio Pellico (1789-1854), que gerou grande repercussão em outras artes. *O banho de Ceci* (1883), pertencente à coleção da Pinacoteca do Estado do Amazonas, em Manaus, foi inspirada em episódio do romance *O Guarani* (1857), de José de Alencar (1829-1877), e guarda conexões estéticas com a ópera *Il Guarany* (1870), de Carlos Gomes (1836-1896). Pretende-se verificar nas obras pictóricas os processos de criação, a relação dos temas com a tradição iconográfica, a recepção crítica, assim como o modelo da heroína virtuosa do século XIX.

¹ Este trabalho é resultante do estágio pós-doutoral realizado no Programa de Pós-graduação em Música da UNICAMP, financiado com bolsa CAPES, no âmbito do programa PROCAD-Amazônia.

Francisco Aurélio de Figueiredo Cirne e Mello (1854-1916) foi um artista visual que atuou entre o Segundo Reinado e a *belle époque*, destacando-se como pintor, caricaturista, desenhista, escultor e escritor. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sob a orientação de seu irmão, o pintor Pedro Américo (1843-1905), e de Jules Le Chevrel (ca. 1810-1872). Em 1871, publicou suas primeiras caricaturas no periódico *A Comédia Social*, no Rio de Janeiro. Colaborou ainda como caricaturista no periódico *Semana Ilustrada*, de 1873 a 1875, com séries temáticas, como *Os Mistérios de Todos os Dias na Corte*, de 1874.

Depois de finalizar o curso oficial na Academia Imperial de Belas Artes, Figueiredo embarcou para a Itália em agosto de 1875 para dar continuidade à sua formação. Durante o período de 1875 a 1878, estabeleceu residência em Florença, onde trabalhou no estúdio de Pedro Américo e estudou sob a orientação de Antonio Ciseri (1821-1891), Nicolò Barabino (1832-1891) e Stefano Ussi (1822-1901).

Ao retornar para o Brasil, passou a residir em Recife por um tempo, onde colaborou com o periódico *Diabo a Quatro* (1878-1879), trabalhou como professor de pintura, de língua italiana, e recebeu encomendas de retratos a óleo copiados de fotografia, ou do original, e obras de caráter histórico². Nesta cidade, Aurélio de Figueiredo dirigiu um curso noturno de desenho³ e foi professor de desenho e pintura do Colégio de Nossa Senhora das Graças⁴. Em 1881, realizou uma exposição no ateliê fotográfico e galeria de arte de Alfred Ducasble⁵, em Recife, com duas telas: *Saudade* e *Melancolia*⁶. Em 1882, expôs cerca de trinta telas no Liceu de Artes e Ofícios⁷ de Recife, na comemoração dos 41 anos da Imperial Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco⁸.

² *Jornal de Recife*, Recife, 11 de agosto de 1879, n. 183, 3.

³ *Jornal de Recife*, Recife, 16 de fevereiro de 1880, Ano XXIII, n. 37, 3.

⁴ *Jornal de Recife*, Recife, 29 de dezembro de 1880, Ano XXIII, n. 300, 3.

⁵ Alfred Ducasble (18?- 19?) era um fotógrafo, antiquário e galerista de arte francês, radicado em Pernambuco. O ateliê de fotografia e galeria de belas artes de Ducasble situava-se à Rua Barão da Vitória, 65, em Recife e era conhecido como A. Ducasble & C., Galeria Ducasble e Fotografia Parisiense. (WANDERLEY 2019)

⁶ *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 de abril de 1881, Ano LVII, n. 087, 8.

⁷ *Jornal de Recife*, Recife, 20 de outubro de 1882, Ano XXV, n. 240, 2

⁸ *Jornal do Recife*, Recife, 19 de dezembro de 1882, Ano XXV, n. 289, 1.

Uma das características da trajetória de Aurélio de Figueiredo foi o trânsito artístico pelo país, para pintar, realizar encomendas, atuar no ensino artístico e em políticas públicas para o ensino da arte. Estabeleceu-se no Rio de Janeiro em 1882 e continuou a produzir novas composições, sem deixar de lado as oportunidades de viagens e exposições, que poderiam gerar encomendas institucionais e particulares. O percurso de Figueiredo compreendeu cidades brasileiras, a Europa, Repúblicas do Prata e Montevideú, onde foi apreciado pela crítica de arte.

No decorrer da década de 1880, Aurélio de Figueiredo participou de várias edições da Exposição Geral de Belas Artes, promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes. Produziu retratos, naturezas-mortas, cenas de gênero, paisagens, pinturas de história e de temas literários. Em 1883, concluiu duas obras de tema histórico-literário que foram expostas no ano seguinte na 26ª Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes. Trata-se das telas *Francesca da Rimini* e *Cecy no banho*, a primeira inspirada na literatura dramática de Sívio Pellico, que revisita o tema dantesco, e a segunda, elaborada em diálogo com o episódio do romance *O Guarani*, de José de Alencar. Estas obras literárias teriam sua adaptação para a ópera.

A 26ª Exposição Geral de Bellas Artes foi realizada entre 23 de agosto e 30 de novembro de 1884, caracterizando-se por oferecer um catálogo distribuído pela Academia Imperial, que continha listagem de obras expostas, juntamente com alguns desenhos originais dos artistas participantes. A iniciativa partiu do galerista Laurent de Wilde, que publicou 100 exemplares numerados (WILDE 1884). Os desenhos originais de *Cecy no banho* e *Francesca da Rimini* apontam caminhos e escolhas feitas pelo artista durante o processo de criação das obras pictóricas. (PÁSCOA 2023)

Em consonância com seu tempo, Aurélio de Figueiredo dedicou-se à pintura histórica e sobretudo literária, para atender encomendas institucionais e governamentais, e ter alguma inserção no problemático mercado de arte do período. O artista esteve em Manaus, pelo menos em três ocasiões, em 1888, 1907 e 1910, sob convite oficial. Na passagem pela cidade, em 1907, provavelmente colaborou com a Academia Amazonense de Belas Artes (PÁSCOA 1997). Durante a estada, realizou exposições, executou encomendas e vendas de obras,

recebendo ainda significativas homenagens dos governantes. Os indícios da aquisição de *O Banho de Ceci* para o acervo governamental são registrados no *Jornal do Commercio* (1907)⁹, ocasião em que ocorreram reservas e aquisições das obras do artista durante a exposição no Grupo Escolar Silvério Nery, em que alguns quadros foram solicitados pelo Governador Constantino Nery: *Cecy no banho*, *Rio Secco*, *Riachuelo no ancoradouro*, *Rapto na roça* e *Crepúsculo na Tijuca*.

Desse período, permaneceram em acervos públicos e particulares de Manaus as seguintes obras pictóricas: *A Ilusão do Império*, também conhecida como *O Último Baile da Ilha Fiscal* e *O Banho de Ceci* (*Cecy no Banho*, Pinacoteca do Estado do Amazonas); *A Lei Áurea*, ou *A Redenção do Amazonas* (Biblioteca Pública do Estado do Amazonas); os retratos da Princesa Isabel e de Dom Pedro II, (Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas).

Reconhecida como a primeira incursão do artista no campo da pintura histórico-literária, *Francesca da Rimini* foi uma obra cuidadosamente planejada e inspirada no tema da literatura dramática com posterior adaptação em ópera. À época, consciente das inúmeras interpretações do tema em diversas formas artísticas, Aurélio de Figueiredo escolheu representar sua versão a partir da tragédia de Silvio Pellico. Agora, é pertinente abordar os perfis e características da representação da personagem Francesca da Rimini, para que se compreenda o contexto de criação da obra de Figueiredo.

As concepções de Francesca da Rimini

Para Fabiano Dalla Bona (2020), existem duas concepções de Francesca da Rimini no patrimônio literário ocidental. A primeira delas é a apresentada por Dante Alighieri no Canto V do Inferno da *Divina Comédia*, na qual o poeta habilmente reúne pecado e beleza, amor e morte, paixão, pena e piedade amorosa. Esta é a perspectiva de uma Francesca clássica. A versão dantesca prevaleceu ao longo de vários séculos, retratando a personagem como uma penitente sofredora ao lado de seu amante, Paolo Malatesta, no Inferno, após serem assassinados por Gianciotto, o marido de Francesca. O casal, unido pela eternidade, vagava

⁹ *Jornal do Commercio*. Manaus, 24 de abril de 1907, n.1013, ano 4, 1.

entre chamas e ventos num espaço ultraterreno. Essas representações ou narrativas compunham um quadro de condenação, um modelo a ser temido. No entanto, também surge uma nova Francesca, originada alguns séculos mais tarde, que, embora inspirada nos versos dantescos, conquistou protagonismo e viveu de forma independente em obras dedicadas exclusivamente a ela. Nessa nova versão, Francesca é concebida como filha da sensibilidade romântica e dos desejos patrióticos. (PÁSCOA 2023)

Bona (2020) considera que a personagem feminina se tornou um exemplo de beleza, quando foi conduzida para fora da *Divina Comédia* e assumiu vida própria, no final do século XVIII. Tornou-se um dos mitos mais longevos da cultura ocidental, pois inúmeros artistas dedicaram-lhe obras em variadas expressões artísticas e em muitas línguas: poesias, comédias, tragédias, melodramas, pinturas, esculturas, gravuras, ópera, música em diversos gêneros e formas. Ferruccio Farina (2013) identificou entre 1795 e 1850, mais de 27 obras literárias e teatrais especificamente dedicadas a Francesca da Rimini na Itália, e no levantamento mais amplo realizado por Saglia (2002 apud FARINA 2013), foram encontradas 837 obras entre 1795 e 1950, considerando todas as expressões artísticas. (FARINA 2013, 269)

A repercussão do tema obteve sucesso nas versões de Silvio Pellico (1789-1854), Leigh Hunt (1784-1859), Paul Johann Ludwig von Heyse (1830-1914), Lord Byron (1788-1824) George Henry Boker (1823-1890) e Gabriele D'Annunzio (1863-1938), como alguns exemplos na literatura; e de William Blake (1757-1827), Jean-August Dominique Ingres (1780-1867), Ary Scheffer (1795- 1858), Alexandre Cabanel (1823-1889), William Dyce (1806-1854), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Gaetano Previati (1852-1920), Auguste Rodin (1828-1882) e Gustave Doré (1832-1883), nas artes visuais, além de Saverio Mercadante (1795-1870), Piotr Tchaikovsky (1840-1893), Riccardo Zandonai (1833-1944), Sergei Rachmaninoff (1873-1943) e Ambroise Thomas (1811-1896) na música, para citar alguns.

O perfil clássico de Francesca surgiu na poesia e veio acompanhado pela autoridade de Dante, além da austeridade e do valor moral do conteúdo da *Divina Comédia*. O segundo perfil representa a heroína apaixonada, caracterizada pelo desejo de liberdade, pela beleza, pela leveza e pela modernidade, e sua aparição aconteceu às vésperas do século XIX (BONA

2020). A Francesca romântica é bela, pura e virtuosa, a musa para os tantos artistas e escritores nacionalistas empenhados em lutar pela independência e pela liberdade, no sentido político e existencial (AVANZI 2017).

Para compreender o tema, é preciso retomar Dante, no Canto V, o Inferno da *Divina Comédia*. O testemunho e a condenação de Francesca é o primeiro registro histórico, lançando as bases para sua memória. Dante e Virgílio encontram Francesca e seu amante Paolo no segundo círculo do inferno, reservado para os luxuriosos. O casal é açoitado por ventos violentos de maneira semelhante a que se deixaram levar por suas paixões. Dante se aproxima de Francesca e Paolo, e Francesca se encarrega de contar sua história enquanto Paolo chora ao fundo. Francesca narra os acontecimentos e, em seu discurso para Dante, culpa o amor como o agente de seu pecado. (FARINA 2013)

A personagem Francesca era filha de Guido da Polenta, o governante da cidade de Ravena, que se encontrava em conflito com a família Malatesta, de Rimini. Durante as negociações para um acordo de paz entre as famílias, Guido, por conveniência, prometeu Francesca em casamento a Giovanni Malatesta, conhecido como Gianciotto, o filho mais velho de Malatesta da Verucchio, lorde de Rimini. Apesar de Giovanni ser um homem culto, sua aparência era desagradável, pois tinha deformidades corporais. Antecipando a relutância de Francesca em aceitar o casamento, Guido da Polenta planejou uma cerimônia por procuração, realizada pelo irmão mais novo de Gianciotto, Paolo Malatesta. Francesca, equivocadamente, confundiu Paolo como seu futuro marido e se apaixonou por ele. A revelação ocorreu na noite de núpcias, quando Francesca se deparou com Gianciotto. Segundo Dante, Francesca e Paolo foram seduzidos pela leitura da história de Lancelot e Guinevère, quando se beijaram. Nesse momento, foram surpreendidos e mortos por Gianciotto, o esposo traído. Dante descreve a morte simultânea do casal como um abraço eterno no círculo dos luxuriosos, conforme retratado no Canto V do Inferno. Para Pasquale (2010, 174), essa interpretação seria heterodoxa, “segundo a qual o poeta florentino mostrar-se-ia solidário para com os condenados no círculo dos luxuriosos e indulgente para com a conceção do amor adúltero veiculado pela literatura cortês provençal”, uma vez que Dante

desmaia ao fim do relato, por estar comovido tanto pela história quanto pelo seu trágico desfecho.

A versão romântica de Silvio Pellico

Silvio Pellico (1789-1854) publicou em 1818 sua versão de Francesca da Rimini para o teatro. Pellico havia conquistado uma reputação admirável entre seus contemporâneos, a partir publicação da obra *Minhas prisões* e, em seguida, com a tragédia *Francesca da Rimini*, difundida por toda a Itália. Para Alice Avanzi (2017), o sucesso dessa obra foi determinado por vários elementos: num primeiro momento, o tema, imortalizado por Dante na Comédia, e que foi inserido numa estrutura dramática familiar ao público da época, em continuidade com a tradição e ainda respeitando as unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação; em segundo lugar, a história de Paolo e Francesca adaptada ao estilo patético-elegíaco do autor, que conseguiu criar uma concordância entre seu verso e os humores dos personagens. Contudo, durante as apresentações, a maior reverberação foi desencadeada pelo impulso patriótico e nacionalista que emergiu em alguns trechos da obra. (AVANZI 2017)

Para Deirdre O'Grady (2021), a criação teatral de Silvio Pellico é considerada um símbolo da época romântica. Nesta obra, Paolo assumiu a voz heroica do início do *Risorgimento*. A personagem Francesca foi transportada para o palco por Pellico de sua fronteira infernal e, saindo do Canto V do Inferno, ela encontrou sua voz em defesa de sua liberdade individual de mulher.

A repercussão da versão romântica de Francesca da Rimini se deve em grande parte à tragédia de Silvio Pellico, apresentada pela primeira vez em Milão no Teatro Re, em 1815, e publicada três anos depois. A peça foi elaborada em cinco atos e contém todos os temas líricos e poéticos encontrados em Dante: paz, amor, leitura, livro, beijos e, paradoxalmente, revela Francesca como uma mulher sempre desejosa do claustro e pouco apta ao casamento. Paolo foi representado como um herói romântico, um cavaleiro guerreiro, uma metáfora para a Itália independente. Ao introduzir o conceito de fraternidade, Pellico antecipa a apresentação

de um subtema político que mais tarde será encontrado em Alessandro Manzoni (1785-1873) (O'GRADY 2021).

Em meio ao fervor político, amor e ódio no momento do beijo entre Paolo e Francesca, Pellico transportou sua tragédia para o modelo do melodrama. Com isso, ambos os personagens reagem ao poder da memória e renovam sua paixão. Assim, há personagens medievais vestidos à moda oitocentista, um drama inserido na poesia, um romantismo medieval que incita conceitos filosóficos e psicológicos, introduzindo um segundo nível de interpretação. Vale ressaltar que Silvio Pellico emergiu como um elo significativo entre o pré-romantismo do século XVIII e o tema do voto religioso, dramatizado como melodrama romântico do século XIX (O'GRADY 2021).

A poesia de Dante continua a ser a origem da expressão dramática de Pellico. A linguagem poética transformou-se em teatro romântico, tornando-se um instrumento de simbolismo político, filosófico e moral. Agora, mais do que um simples exemplo da doutrina tomista, a angústia psicológica de Francesca introduziu uma nova filosofia, representando um pensamento moderno que trouxe para o palco uma discussão sobre a natureza da culpa e o lugar do indivíduo fora do contexto medieval (AVANZI 2017). Pellico apresentou uma Francesca inocente, ao inserir no texto o conceito romântico no qual as emoções controlam o comportamento individual. As características estéticas dos personagens da obra estarão assinaladas em futuras criações sobre o tema, dentre elas, a composição de Aurélio de Figueiredo.

Francesca da Rimini (1883)

Aurélio de Figueiredo elaborou a composição pictórica em 1883, mas a apresentou ao público pela primeira vez em 1884, a princípio na abertura do seu próprio ateliê para visitação, no Campo da Aclamação¹⁰ e, em seguida, no espaço expositivo do Largo de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro¹¹.

¹⁰ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1884, n. 058, 2.

¹¹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1884, n. 097, 2.

Logo que foi exposta, a pintura *Francesca da Rimini* despertou o interesse do público e da crítica fluminense. No período, já eram conhecidas algumas representações visuais do tema, e isso norteou as escolhas por parte do artista em seu processo de criação, inspirando-se na versão de Silvio Pellico. Possivelmente tomou contato com o tema através da literatura teatral, ou no Brasil ou durante o período que estudou em Florença. Ainda é possível que Figueiredo tenha assistido à representação teatral da versão de Silvio Pellico, tanto na Itália como no Brasil. A célebre atriz Adelaide Ristori, criadora absoluta da Francesca de Pellico, esteve em turnê no Brasil em duas ocasiões no Teatro Fluminense, em 1869¹² e 1874¹³, trazendo em seu repertório a tragédia *Francesca da Rimini*. A aclamada atriz também recitou dois cantos do *Inferno* de Dante, com os episódios de Francesca da Rimini e do Conde Ugolino, em 1869¹⁴.

Desde o princípio, Figueiredo deixou claro que a escolha da cena representada era diferente das que costumavam atrair os artistas visuais. Bona (2020) aponta para momentos específicos que eram retratados nas representações da Francesca de Dante:

a) o momento do beijo e a presença do livro, com ou sem a presença de Gianciotto; b) os dois amantes caídos e atravessados pela espada que os matou e c) os amantes na eternidade, com ou sem Dante e Virgílio, com ou sem as chamas infernais, com ou sem o desmaio do poeta. (BONA 2020, 31)

Bona (2020) enumera a variedade de ciclos pictóricos que representam todos os três momentos acima, e que compõem uma narrativa completa do episódio. Ao saber da profusão do tema dantesco, Aurélio de Figueiredo deteve-se em outra parte da tragédia de Pellico, escolhendo um trecho da segunda cena do 3º ato. Durante um diálogo com Francesca, Paolo se lembra da primeira vez em que avistou a amada. Ele, na condição de embaixador de Rimini e procurador do casamento de Gianciotto, adentrava no ambiente do Palácio com seu séquito e via uma jovem reclinada sobre um túmulo, num pranto doloroso. O luto de Francesca e sua graciosidade o comoveram a tal ponto que passou a amá-la naquele momento, sem saber que se tratava de sua futura cunhada.

¹² *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1869, n.156, ano 52, 4.

¹³ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 16 de junho de 1874, n. 165, ano 57, 4.

¹⁴ *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1869, n.452, ano 9, 3614.

FRANCESCA: *Fia vero? M'amavi?*
PAOLO: *Il giorno che a Ravenna io giunsi
Ambasciator del padre mio, ti vidi
Varcare un atrio col feral corteggio
Di meste donne, ed arrestarti a' piedi
D'un recente sepolcro, e ossequiosa
Ivi prostrarti, e le man giunte al cielo
Alzar con muto ma diretto pianto.
Chi è colei? dissi a talun.-- La figlia
Di Guido, mi rispose.-- E quel sepolcro?--
Di sua madre il sepolcro.-- Oh, quanta al core
Pietà sentii di quell'afflitta figlia!
Oh qual confuso palpitar!... Velata
Eri, o Francesca: gli occhi tuoi non vidi
Quel giorno, ma t'amai fin da quel giorno¹⁵*

O artista paraibano elegeu a cena em que Paolo Malatesta vê Francesca pela primeira vez. Na verdade, trata-se de uma reminiscência de Paolo, ao declarar seu amor por Francesca, sobre como se apaixonou assim que a viu, sem mesmo ter vislumbrado o seu rosto. O quadro *Francesca da Rimini* (Figura 1) de Aurélio de Figueiredo é uma pintura com composição diagonal, com contrastes de luz e sombra entre o primeiro e o segundo plano.

No primeiro plano, predomina a figura longilínea de Francesca e uma dama de companhia, que está de costas para o espectador, segurando um livro, no qual está concentrada. Francesca usa um vestido longo, de veludo negro com forro cinza, há uma

¹⁵ FRANCESCA: É verdade? Me amavas?
PAOLO: No dia em que cheguei a Ravena,
Embaixador de meu pai, eu te vi
Atravessar um salão com o cortejo feroz
de mulheres tristes, e se prender aos pés
de um sepulcro recente e prostrar-se ali obsequiosamente
e levantar as mãos ao céu,
alcançando-o em um choro mudo, mas incontrolável.
Quem é ela? Eu disse a alguém. - A filha
de Guido. - me respondem. - E aquele sepulcro?
- O túmulo de sua mãe. - Oh, quanta piedade em meu coração
eu senti por aquela filha aflita!
Oh que palpitar confuso!
velada estavas, Francesca: teus olhos eu não vi naquele dia,
mas desde aquele dia eu te amei.
(PELLICO 1883, 22-23. Tradução do trecho selecionado de Anne Caroline Nascimento)

vestimenta interior branca que se deixa revelar nos punhos e na gola. A cintura é marcada por um cinto castanho.

Figura 1: Aurélio de Figueiredo, *Francesca da Rimini*, 1883. Óleo sobre tela, 272 x 206 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Foto: Acervo da autora

Seus longos cabelos loiros, divididos em tranças suaves, contrastam com a área escura do vestido. É uma cabeleira florentina, de fios dourados. A face expressiva revela uma Francesca absorta em pensamentos, em melancolia, quase transcendente. A luz ilumina seu rosto e seus cabelos, seus olhos marejados. Ela segura um lenço, que leva aos olhos. A personagem principal está reclinada, não se vê os pés e o vestido possui uma cauda maior. Há uma almofada com bordas e franjas douradas, no último degrau do túmulo. A postura de Francesca situa-se entre o inclinar e o ajoelhar, e essa foi uma escolha proposital do artista. Embora alguns críticos tenham entendido tal aspecto como um defeito de perspectiva, o

artista justificou sua escolha pela ação dramática de reclinar e quase desfalecer, um elemento simbólico recorrente do romantismo e de sua linha pré-rafaelita. (PÁSCOA 2023)

O túmulo é decorado com mármore escuro veiado, uma coluna com pedestal e estilóbata que o ladeia. Há ornamentação floral incrustada na coluna adossada do sepulcro e um brasão visível na entrada do edifício. No chão, entre Francesca e a dama, há uma caçoula de incenso, que emana uma suave fumaça e quebra a continuidade da área mais obscurecida da pintura. Em frente à Francesca, no túmulo, há um vaso de flores. Estes detalhes podem ser vistos com maior definição no esboço original¹⁶ do quadro, publicado no catálogo organizado por Laurent de Wilde (Figura 2). O túmulo possui uma cortina luxuosa entreaberta, de cor escura e com franjas douradas. Tal elemento pode ser interpretado como uma referência ao tema teatral escolhido pelo artista. Neste plano, a luz é pontual e cênica, e os detalhes são pouco perceptíveis ao primeiro olhar. (PÁSCOA 2023)

No segundo plano, seguindo o eixo diagonal, observamos um grupo masculino, formado pelo jovem Paolo e seu séquito. Há um pajem que segura uma espada, realizado com graciosidade e delicadeza. A figura de Paolo é galante, com uma postura levemente inclinada e gestual de repouso. Ao seu lado, um homem mais velho com barba branca, vestido com traje militar (armadura e elmo), olha na direção da cena de Francesca. A comitiva de Paolo traz flâmulas e estandartes, simbolizando a visita diplomática e a casa de origem. O conjunto destes três personagens de idades distintas poderiam ser uma alusão reflexiva às idades do homem, à fugacidade da vida.

O figurino é inspirado na iconografia pré-renascentista, conservando alguns aspectos de medievalismo. Paolo usa cores mais claras, em contraste com o tom escuro do traje de Francesca e da dama de companhia. Utiliza capa e gorro acetinado. A paleta cromática do grupo de Paolo é composta por tons de bege, marfim, vermelho, castanho e cinza. A arquitetura representada na pintura é bem estruturada e inspirada no estilo gótico tardio. A fachada do ambiente palaciano possui aspectos formais do gótico civil: tem arcadas ogivais, ameias, barbacãs, gárgulas, a repetição de falsas janelas. Figueredo dialoga com ecletismo ao

¹⁶ Ao observar o desenho original e confrontá-lo com a pintura, percebe-se que o artista manteve o projeto inicial sem modificações.

inserir os aspectos formais do neogótico na cena. A construção em pedra é evidenciada, sobretudo com o a incidência e o reflexo da luz. O céu e as nuvens representam a presença da natureza, e o esquema composicional do artista, neste ponto, refere-se às elaborações visuais do renascimento italiano, que conjugam figuras humanas, arquitetura e natureza, simbolizando a criação humana e a criação divina. (PÁSCOA 2023)

Figura 2: Aurélio de Figueiredo. *Esboço de Francesca da Rimini*, 1883.



Fonte: WILDE 1884

Desse modo, percebe-se que Figueiredo evoca elementos românticos, simbolistas e pré-rafaelitas na composição que enuncia o amor cortesão e trágico de Paolo e Francesca. A cena de um primeiro encontro platônico, a visão de Paolo sobre Francesca no túmulo, pode ser considerada um presságio do destino dos amantes.

A recepção crítica da obra deteve-se em aspectos formais e estéticos, muitas vezes questionando a veracidade da composição diante do tema literário. A imponente figura de Francesca, retratada em devaneio funéreo, evoca a isenção e pureza virginal, um eco da peça de Silvio Pellico e da visão romântica da personagem no século XIX. Para Figueiredo (1884), não havia a intenção de romper com a forma poetizada de um amor divinamente celebrado, mas enfatizar a “situação que mais me convinha para fazer da minha heroína uma virgem isenta de toda culpa” (FIGUEIREDO 1884, 2).

O Banho de Ceci (1883)

Originalmente, Aurélio de Figueiredo denominou esta pintura como *Cecy no Banho*. É assim que a pintura aparece mencionada nos periódicos da época e em alguns catálogos e listagens de exposição, tal como no catálogo organizado por Laurent de Wilde em 1884. Conhecida atualmente como *O Banho de Ceci*, a variação do título da obra decorre de sua catalogação na Pinacoteca do Estado do Amazonas, acervo onde está abrigada em Manaus.

A pintura tem seu conteúdo inspirado em episódio do romance *O Guarani*, de José de Alencar, que foi idealizado em 1857, primeiramente em formato de folhetim, e no mesmo ano publicado como livro. Posteriormente, em 1870, a obra recebeu adaptação para ópera, cuja autoria da música coube a Carlos Gomes (1836-1896).

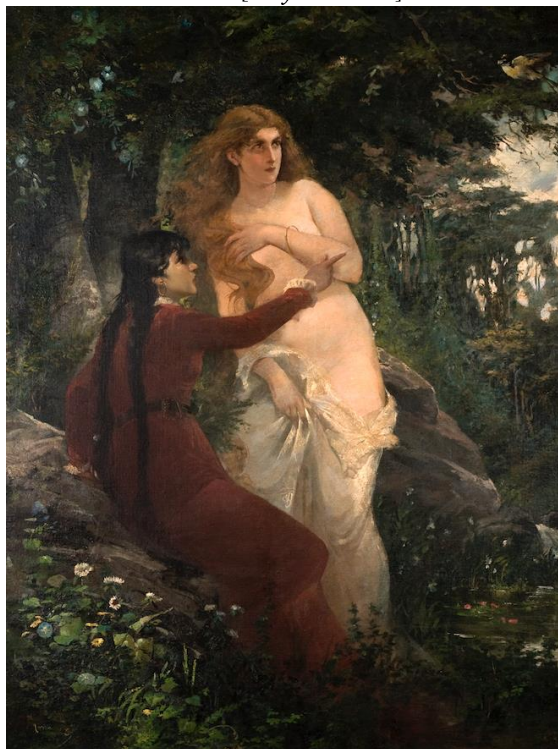
O romance *O Guarani* é considerado um exemplo da primeira fase do romantismo brasileiro, conhecida como indianista, que ressalta os aspectos nativistas em voga naquele período. Entendido como um romance histórico e de fundação, a obra revela uma nação onde os conflitos são minimizados em nome de uma síntese hegemônica, em que as lacunas históricas são supridas pela invenção ficcional (COELHO 2005). Assim, o romance tinha como objetivo disseminar a homogeneidade das características nacionais, ressaltando também aspectos considerados exóticos e particulares da região brasileira. O romance é ambientado na primeira metade do século XVII, iniciando-se no ano de 1604. (ANTUNES 2000)

Para Luísa Antunes (2000), *O Guarani* é um romance histórico que nasce do projeto de uma literatura nacional, na qual o povo brasileiro reconhece a si próprio pela alteridade,

pela diferença em relação ao outro, nesse caso, o europeu português. O romance “nasce para reavivar e fixar, na memória, um mundo perdido que pertence à história coletiva do povo. Mas, porque é ficção, permite que a realidade do domínio histórico seja reinventada ao sabor das escolhas do autor” (ANTUNES 2000, 27).

Também a ópera *Il Guarany*, inspirada no romance de Alencar, foi uma das obras artísticas no século XIX que mais se relacionou ao sentimento nacionalista naquela etapa de formação da identidade brasileira. Estilisticamente esta ópera está relacionada ao movimento da *Scapigliatura*, do qual participou Carlos Gomes, e que tinha como características estéticas maior participação da música sinfônica para finalidades descritivas, tendentes ao exotismo e ao orientalismo.

Figura 3. Aurélio de Figueiredo. *O Banho de Ceci*. [*Cecy no Banho*] Óleo sobre tela, 163cm x123cm, 1883



Fonte: Pinacoteca do Estado do Amazonas, Manaus. Foto: cortesia da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas

Do mesmo modo, romance e ópera inspiraram outros artistas, como o italiano Domenico De Angelis (1852-1900) que elaborou um painel parietal para o Teatro Amazonas, tendo por base a ópera de Carlos Gomes, em que a cena retratada evidencia a jovem Ceci sendo resgatada pelo indígena Peri, após um incêndio que acometeu a casa em

que morava. Assim, nota-se que o impacto do romance de José de Alencar foi repercutido na música, na pintura, em obras que dialogaram esteticamente, mesmo com propostas que poderiam divergir entre si.

Na obra de Figueiredo, observa-se no primeiro plano a presença de duas figuras femininas, Cecília e Isabel. Ceci possui a pele clara, cabelos longos e loiros, os olhos estão direcionados para a esquerda e suas mãos cobrem os seios e partes íntimas. A dinâmica dos movimentos idealizados pelo artista, conduz à ideia de que a personagem estava prestes a se vestir. A beleza de Ceci, idealizada por Alencar, apresenta como característica a delicadeza dos gestos, a alvura da pele, os cabelos longos e dourados. Nessa descrição, o autor relaciona as características físicas da heroína e os atributos que visam identificar sua condição social.

Isabel, personagem secundária no romance (suprimida no libreto da ópera) é representada por uma figura feminina de pele mais escura e longos cabelos negros trançados. Isabel, prima de Ceci costumava acompanhá-la nos banhos de cachoeira, os quais geralmente ocorriam nos dias de domingo. No romance, suspeita-se que Isabel poderia ser filha de D. Antônio Mariz com uma indígena¹⁷, embora oficialmente fosse tratada como uma sobrinha. Por isso, provavelmente Aurélio de Figueiredo utilizou estas informações para retratar a personagem, dando ênfase às características miscigenadas. As características físicas das personagens femininas são descritas no romance, que também evidencia o caráter psicológico. Ceci é uma jovem inocente e tímida, branca e pura, sonhadora e espiritual. Isabel é descrita como portadora de uma beleza mestiça e sedutora, mas que traz a amargura e a melancolia pelo preconceito que sofre na casa por ser a filha bastarda. Isabel é rejeitada por Dona Lauriana (mãe de Ceci) e amada fraternalmente por Ceci.

Quanto ao segundo plano da composição, nota-se floresta de vegetação densa, elaborada minuciosamente, uma correspondência fiel às descrições de José Alencar. Na cena XI, intitulada *O Banho*, a jovem Ceci banha-se no rio acompanhada por Isabel, que fica sentada na relva, enquanto Peri as observa num raio de proximidade, para garantir que

¹⁷ Na descrição das personagens, a suspeita é evidenciada: “D. Isabel, sua sobrinha, que os companheiros de D. Antônio, embora nada dissessem, suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma das suas explorações.” (ALENCAR 1996, 9).

nenhum mal aconteça. No entanto, Peri percebe que dois indígenas estão prestes a flechar Ceci e acaba se confrontando com eles, salvando-a novamente.¹⁸

Observa-se na pintura de Figueiredo, a fusão de aspectos simbólicos com cenas do romance. O próprio enunciado do título já faz menção ao que se passa na cena retratada. As expressões de Cecília e Isabel são de admiração e espanto. No romance, a cena em questão, Ceci veste seu traje de banho, escondida em um arbusto, corando de vergonha ao imaginar que alguém pudesse vê-la em tal situação. Ceci é surpreendida com um som:

A inocente menina tinha vergonha até do raio de luz que podia vir espiar os tesouros de beleza que ocultava a cambraia de suas roupagens. Assim, foi depois desse exame escrupuloso, e ainda corando de si mesma, que começou o seu vestuário de banho. Mas quando o corpinho da anágua caindo, descobriu suas alvas espáduas e seu colo paro e suave, a menina quase morreu de pejo e de susto. Um passarinho, escondido entre as folhas, um gárrulo travesso e malicioso, gritara distintamente:— Bem-te-vi! (ALENCAR 1996, 44)

Figueiredo escolheu pintar esta cena, cristalizada numa composição aparentemente contemplativa. O pássaro retratado possui precisamente as mesmas características de um Bem-te-vi, e mistura-se bem à composição da paisagem. Para Revilla (2012), o pássaro pode simbolizar um ser intermediário entre o céu e a terra, possuidor de poderes divinos, vaticínios e presságios. Simboliza a alma dos mortos, que partem do corpo físico em forma de pássaro (REVILLA 2012).

No romance, Isabel e Ceci, usavam trajes de banho específicos: “tinham o costume de banhar-se vestidas com um trajo feito de ligeira estamenha que ocultava inteiramente sob a cor escura as formas do corpo, deixando-lhes os movimentos livres para nadarem.” (ALENCAR 1996, 41). Figueiredo optou por representar os trajes de outra maneira, dialogando com elementos da tradição iconográfica clássica e florentina no que se refere à temática do banho, ou melhor da toailete de Vênus. O banho, no sentido simbólico, significa purificação, renovação, e, na alquimia, o momento das uniões místicas. O banho pode estar ligado aos cultos, sobretudo pela eliminação dos pecados por meio da água. (REVILLA 2012)

¹⁸ ALENCAR 1996.

Simbolicamente, o vestido de Isabel faz alusão a um plano terreno, visto que a cor vermelha de sua roupa é concebida com tal interpretação a partir da tradição artística, enquanto Ceci remete a um plano espiritual, de divindade, pois esteticamente é retratada por Figueiredo com a vestimenta evidenciando as curvas de seu corpo, e com um penteado de ninfa, o que se assemelha às composições clássicas do renascimento, como por exemplo, em *O Nascimento de Vênus* e *Vênus*, de Sandro Botticelli. (MARTINEZ 2018)

A tradição iconográfica

Warburg (2012) em *O Nascimento de Vênus* e a *Primavera* de Sandro Botticelli, aponta que algumas características formais podem se repetir em determinados casos, por exemplo, ao comparar as obras de Botticelli e Leonardo da Vinci na representação de Simonetta Vespucci¹⁹, arquétipo feminino de Botticelli:

As duas mulheres têm um penteado de ninfa imaginário; a massa dos cabelos divididos ao meio, em parte está recolhida em tranças ornadas de pérolas, em parte desce livremente pelas fontes e pela nuca. Uma madeixa de cabelos flutua livremente para trás, sem qualquer movimento do corpo. (WARBURG 2012, 77)

Felipe Teixeira (2010) explica que a repetição de características da ninfa evoca uma reflexão desenvolvida por Warburg em relação ao conceito de *Pathosformeln*:

As representações pictóricas de Ninfas por artistas como Botticelli e Ghirlandaio eram para o historiador hamburguês muito mais que meras citações visuais de elementos da cultura antiga. Elas constituíam, para Warburg, efetivas personificações do paganismo renascentista, revelando-se registros da presença de *Pathosformeln* primordiais – conjunto de posturas e gestos que, segundo ele, remetiam a condições especiais de excitação psicológica. (TEIXEIRA 2010, 142)

Assim, o conceito de *Pathosformel* pode ser entendido “como repertório de formas de expressar o movimento e as paixões, desenvolvidas pelos artistas antigos, passadas adiante e apropriadas no Renascimento” e “como classificação das fórmulas usadas na tradição

¹⁹ Simonetta Vespucci (1453-1476) foi uma nobre italiana e modelo para algumas obras de Botticelli. Ficou conhecida como uma musa do Renascimento. Foi casada com Marco Vespucci e os irmãos Lorenzo e Giuliano de Medici nutriram por ela um amor platônico, tal como o próprio Botticelli. (MARTINEZ 2018)

figurativa europeia, classificação operada pelos historiadores da arte” (SETTIS 2006, apud TEIXEIRA 2010, 142). Para Carlo Ginzburg (2007), a *Pathosformel* corresponde a uma “fórmula estilística arcaizante, imposta, por assim dizer, pelos temas e situações particularmente emotivos – estabelecia na análise uma estreita ligação entre forma e conteúdo” (GINZBURG 2007, 65). O conceito compreende as representações dos mitos da Antiguidade como testemunhos de emoções transformados em imagens, nas quais identifica-se traços de expressões humanas.

Para Didi-Huberman, a *pathosformel* conecta as expressões e o gestual. “Isso significa que as emoções passam por ser gestos que efetuamos sem nos darmos conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Tem uma história muito longa e muito inconsciente. Eles sobrevivem em nós” (DIDI-HUBERMAN 2015, 32)

Daniela Campos (2020) menciona que Horst Bredekamp (2015) compreendeu a noção de *Pathosformel* como uma fórmula de emoção, ao relacionar o *pathos* como uma reação corpórea intensificada, regulada pelo *ethos* que controla as emoções. Bredekamp identificou no movimento dos cabelos e nas vestes das ninfas, uma autêntica manifestação da ‘fórmula *pathos*’. Campos observa que “a ninfa seria a personagem que apresentaria em suas madeixas e vestidos esse movimento da alma” (2020, 237), pois “fixar o movimento da vida em uma imagem fora uma das grandes questões dos antigos que pareceu voltar à tona no Renascimento toscano” (CAMPOS 2020, 237).

Ao observar esse movimento de sobrevivência das formas, em gestos e expressões, percebe-se que *O banho de Ceci* possui uma relação estética com a tradição iconográfica florentina, aproximando-se da concepção formal de *Vênus* e de *O Nascimento de Vênus* de Botticelli.

Vênus, de Botticelli (Gemäldegalerie, Berlim), é uma composição quase em tamanho natural, cuja imagem feminina aparece isolada como uma estátua, que fica em contraposto clássico em uma saliência estreita de pedra cinza. A sombra lançada aos seus pés torna sua presença tangível. Porém, dispensa-se uma contextualização espacial ou de conteúdo mais precisa. A figura contrasta com um fundo escuro, que ressalta os contornos do corpo em movimento, a tez clara e o jogo ornamental das linhas dos cabelos longos, que se destacam

de maneira eficaz. A elaboração da cabeleira com tinta dourada confere aos fios individuais um brilho expressivo. As pontas das tranças estão soltas acima do peito e a área púbica é acentuada. Os cabelos parecem ser movidos por uma brisa.

Na pintura *O Nascimento de Vênus* da Galleria degli Uffizi (Florença), a deusa do amor, nascida da espuma do mar, é conduzida por personificações dos ventos em uma concha para a costa de Chipre, a fim de ser velada. Em *Vênus*, a deusa fica diretamente sozinha e diante do observador, despojada de sua história, uma vez que Botticelli dispensou os seus atributos. Conforme uma prática artística da época, um protótipo de sucesso poderia ser reutilizado e repetido pela oficina do pintor em decorrência da alta demanda, e isso explica a profusão das formas em outras composições do artista.

As semelhanças com as obras de Boticelli se dá principalmente em relação ao gestual da deusa e à referência poética ao amor platônico, também expressado no romance *O Guarani*, em que a essência dos aspectos espirituais é levada em consideração. Em vários momentos do romance é possível notar a sublimação do amor de Peri por Ceci, e a adoração da sua figura. A certeza de que Ceci representava uma divindade para Peri é encontrada nestes trechos da obra:

Para ele essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na terra; admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que o seu coração vertia os tesouros de sentimentos e poesia que transbordavam dessa natureza virgem. (ALENCAR 1996, 40).

[...]

Mas Peri entendia que apesar disto seria uma profanação consentir que um olhar de quem quer que fosse visse a *senhora* no seu traje de banho; nem mesmo o dele que era seu escravo, e por conseguinte não podia ofendê-la, a ela que era o seu único deus. (ALENCAR 1996, 41)

Tanto em *O banho de Ceci* quanto em *Vênus*, percebe-se que as figuras são representadas com o corpo levemente inclinado, evocando um movimento diagonal. Os cabelos de ambas são ondulados, longos e de coloração clara. Há uma brisa que os sopra e os arremata para trás. A mão inferior mantém uma espécie de pudor enquanto a mão superior de ambas descansa no peito. É possível que Aurélio de Figueiredo pretendesse enaltecer a figura idealizada de Ceci no romance *O Guarani*. Enquanto nas obras de Botticelli, a figura

feminina é representada como divindade, em *O Banho de Ceci*, Figueiredo representa Ceci como a deusa de Peri, ou seja, ao observarmos a presença de Ceci com características de uma deusa, percebemos a intenção do artista em unir aspectos da iconografia clássica com o campo das ideias no romance. (MARTINEZ 2018)

Em *O Banho de Ceci*, a floresta representa a ambiência romântica, com detalhes minuciosos nas flores e folhas, e as figuras humanas estão mergulhadas na paisagem, integradas a ela. Nesse sentido, Félix Ferreira ao apreciar a obra, mencionou que a considerava uma “paisagem animada”²⁰, e não uma pintura histórica, por se inspirar num romance.

Segundo Marcos Peres (2020), no romance *O Guarani*, a floresta pode ser interpretada como o domínio do instinto, do renascimento, da idealização do amor e da traição. Nas perspectivas religiosas e nas crenças populares de diversos povos, a floresta desempenha um papel vital como um espaço sagrado e enigmático, servindo como refúgio e proteção. Ela carrega um significado simbólico associado à concentração espiritual e à interioridade.

No romance, o referido capítulo que inspira a pintura possui uma descrição do que se passa na floresta para além da cena representada. A tela registra o momento em que Ceci é surpreendida pelo canto do pássaro. As personagens acreditam que estão sozinhas no ambiente, mas Peri as observa de longe. Não fica explícita a ação que decorre em segundo plano, em que selvagens se preparam para flechar Ceci, mas a heroína é salva por Peri, que impede o ataque. Mesmo abatendo os inimigos, Peri sai ferido no ombro. Ele vai de encontro a uma árvore, se abraça a ela e ingere sua seiva, que o revigora e cura.

A expressão de espanto de Ceci pode ser alusiva ao pássaro, mas também ao ruído das armas que Peri usa para abater os inimigos. No romance, há mais ação e dramaticidade, há descrição de paisagem sonora que na pintura é propriamente uma sugestão do som imaginário do ambiente da floresta, o espaço do instinto. A direção do olhar de Ceci e a impressão de

²⁰ “Os quadros dos Srs. Aurélio de Figueiredo e José Maria de Medeiros, deste a Iracema daquele Ceci e Isabel, por exemplo, foram já designados como pintura histórica, classificação a rigor inadmissível, pois nenhum deles se baseia na história, mas sim no romance. Quanto a mim, se esses quadros não pertencem aos de gênero, pelo menos devem ser classificados como **paisagens animadas**.” (FERREIRA 1885, VIII)

outro ruído para além do canto do pássaro, foram notados pelo cronista da *Gazetta Litteraria* (1884):

Cecy está em pé na margem do rio tendo ao seu lado sua inseparável companheira Isabel, que parece surpreendida por algum outro ruído que não seja o do canto do Bem-te-vi. O pássaro parece demasiadamente grande e o agrupamento das figuras um pouco desgracioso. O quadro do Dr. Aurélio de Figueiredo dá a ideia de uma pintura decorativa e tem toques felicíssimos na paisagem, principalmente no primeiro plano.²¹

Figura 4. Pormenores das pinturas de Botticelli e Figueiredo, em que se pode comparar as composições e gestual das figuras femininas



Fonte: *O nascimento de Vênus*, Galleria degli Uffizi (Florença); *Vênus*, Gemäldegalerie (Berlim); *O Banho de Ceci*, Pinacoteca do Estado do Amazonas (Manaus) Foto: Montagem produzida pela autora

Um elemento comum na caracterização da recepção da obra e que evidencia a comunicação de sua essência, é a cristalização do desejo do artista de representar a “heroína virgem”. Esta característica condiz com o perfil romântico da Ceci de José de Alencar, cuja significação foi assimilada na composição da personagem na ópera de Carlos Gomes.

²¹ *Gazeta Litteraria*, Rio de Janeiro, 1 de outubro de 1884, n.19, 368.

Assim, a concepção da Ceci virtuosa e pura dialoga com um modelo presente no século XIX, estudado por Senici (2005), que investigou a conexão entre paisagem e gênero na ópera italiana através da figura emblemática da virgem alpina, a heroína virginal ambientadas na montanha, na neve, onde claridade e brancura foram associadas à pureza e aos símbolos da inocência da protagonista feminina.

Tais características estavam presentes nos aspectos da recepção das obras, tanto literária quanto musical. Ceci é a reinterpretação da ninfa, da Vênus florentina, como se pode observar pelo gestual expressivo, e pode ser compreendida a partir da estética oitocentista, em que inocência e virgindade, somadas à claridade, refletem um ideal de beleza e virtude. A Ceci de José de Alencar e Carlos Gomes inspiram novas obras, unidas pelo mesmo viés estético, como se vê no trecho do *Madrigal a Cecy* de Luiz Guimarães²² (1884, 1):

Eu vi a neve sobre os Alpes grandes;
Vi sobre o mar do Norte a alva camada,
Tão alva com a gaze imaculada
Que envolve o cimo triunfal dos Andes;

Mas, comparando essa alvura
À tua cor, Cecy linda,
Prefiro a tua brancura:
Teu rosto é mais alvo ainda. (...)

Alencar estabelece no romance um certo dualismo entre as personagens Cecília e Isabel. Cecília é a inocência e a pureza, refletida nos cabelos loiros e pela clara; Isabel, deixa transparecer suas paixões e alguma malícia, mas no plano amoroso sua realização é puramente platônica, uma vez que morre virgem. Na pintura, Figueiredo procura amenizar os contrastes de alteridade, estabelecendo uma atmosfera contemplativa. As duas figuras femininas seguem uma composição clássica, com dualidades formais menos acentuadas.

Ao comparar a pintura *O Banho de Ceci* de Figueiredo com o desenho *Cecy no Banho* (Figura 5), publicado em 1884 no catálogo organizado por Wilde, percebe-se que o artista efetuou uma modificação específica na representação de Ceci, provavelmente impulsionado pela repercussão da crítica. Félix Ferreira (1884, 1), mostrando seu desagrado:

²² O poema traz local e data de criação: Nápoles, 1880.

Das duas inspirações das obras de Alencar, a que menos me agrada, é a de Cecy, do Sr. Aurélio de Figueiredo: achamo-la em geral de mau efeito como paisagem e medíocre como composição. É conhecido o episódio: - Cecília vai tomar banho acompanhada de Isabel; no momento em que entra na água, chilra agudamente um bem-te-vi. A adorada de Pery corre assustada junto da companheira e esta, sorrindo, mostra-lhe o inocente pássaro. Nada disso ali se dá. Cecy mostra-se assustada, é certo, mas volta-se tão desastradamente para a amiga que parece oferecer-lhe um dos seios. Isabel não olha para o lado do bem-te-vi e este parece não ter a menor ligação com o episódio, pois nenhuma das duas moças demonstra saber-lhe sinal de presença.

Figura. 5. Aurélio de Figueiredo, *Esboço de Cecy no banho*, 1883



Fonte: WILDE 1884

O seio desnudo de Ceci na direção de Isabel e o teor homoerótico que a composição adquiriu a partir da crítica conservadora, provavelmente motivou o artista a modificar a obra, optando por cobrir o seio de Ceci e censurando o próprio trabalho. Félix Ferreira, como outros críticos oitocentistas brasileiros, exigia fidelidade na descrição histórica ou literária, e muitos embates se davam pela ausência da “verdade” do tema, muitas vezes ignorando a interpretação do artista. O crítico vê um deslocamento entre figuras e paisagem, e

posteriormente refere-se à composição como uma “paisagem animada”, em virtude da complexidade da atmosfera paisagística da pintura.

Considerações finais

As representações das personagens femininas presentes nestas pinturas de Aurélio de Figueiredo refletem as mudanças na sensibilidade artística oitocentista. Inspirado na versão de Silvio Pellico, Figueiredo elaborou uma obra única ao escolher um episódio menos convencional da tragédia para a pintura de *Francesca da Rimini*. Esta obra representa a cena em que Paolo relembra o primeiro encontro com Francesca, antes mesmo de ver seu rosto. Essa escolha destaca o caráter platônico e idealizado desse amor, que se desenrola em meio a um ambiente medieval, cuidadosamente elaborado. A figura de Francesca é imbuída de melancolia e devaneio e sua expressão reflete um transe espiritual, tornando-a uma personagem trágica e pura, que está situada entre o belo e o sublime. Tal característica condiz com o perfil romântico e moralizador da versão de Silvio Pellico.

A essência da visão romântica do mundo é o sujeito, suas paixões e traços de personalidade, que comandam a criação artística. A imaginação, o sonho e a evasão, no tempo e no espaço, os mitos heroicos nacionais e a ênfase na religiosidade são elementos desse complexo romântico. A pintura evoca a atitude contemplativa e a solidão que provém da experiência espiritual dos indivíduos (ARGAN 1996). Na poética romântica do sublime, o indivíduo vive a angústia, a solidão e o isolamento, tal como se vê na representação da personagem Francesca da Rimini. A representação da heroína de Pellico, transposta em pintura por Figueiredo, carrega uma expressão melancólica e a mensagem do presságio da morte.

O desejo expresso pelo artista sobre representar Francesca como uma heroína virgem e isenta de toda culpa, encontra reverberação estética na concepção de Ceci. No século XIX, a virgindade foi considerada uma qualidade importante nas heroínas e tal modelo esteve presente na literatura e nas artes visuais, e Figueiredo seguiu a mesma orientação para a criação de Ceci no banho, uma ninfa seminua que emana pureza e virtude, agora imersa na paisagem.

As duas pinturas, expostas na mesma ocasião, não parecem ter obtido o mesmo impacto na crítica da época, mesmo guardando conexões estéticas e intertextuais com a literatura e a ópera. *Francesca da Rimini* foi mais discutida pela crítica, sobretudo quanto aos aspectos formais da composição e as relações intertextuais literárias. A obra foi adquirida pela Academia Imperial de Belas Artes em 1889, passando a figurar no acervo de arte brasileira (ROUEDE 1889).

Os registros que indicam a aquisição de *O Banho de Ceci* para o acervo governamental do Amazonas são datados de 1907²³, ocasião em que Aurélio de Figueiredo realizou uma exposição em Manaus. O intervalo de vinte e quatro anos entre a produção da pintura e sua aquisição no Amazonas, remete à dificuldade de aceitação da obra no ambiente canônico fluminense. A composição de “mau efeito”, com possível implicação homoerótica, já demonstrava uma transição de Aurélio de Figueiredo do contexto romântico tradicional para as nuances realistas.

Em *O banho de Ceci*, as figuras femininas são inspiradas em modelos clássicos em transição e experimentação estilística que ultrapassam a ambientação romântica. As personagens são figuras contemplativas, com uma relação de alteridade mais contida. Ceci é inspirada formalmente na tradição iconográfica da **toalete de Vênus**, na ninfa florentina de cabelos dourados e pele clara, quase marmórea. Isabel possui traços de uma brasilidade idealizada, que segue o decoro oitocentista e tem o corpo coberto.

O espaço simbólico refletido na paisagem, evoca o romance, o exotismo, o desconhecido. A representação da paisagem, espaço ambíguo e inexplorado, evidencia a dualidade entre natureza e civilização. O cuidado paisagístico de Figueiredo e as viagens feitas à Manaus, proporcionaram maior receptividade à obra e sua consequente aquisição. Não se pode deixar de considerar que, uma pintura inspirada na obra de José de Alencar, posteriormente adaptada em ópera por Carlos Gomes, teria repercussão maior no ambiente cultural amazonense.

Aurélio de Figueiredo demonstrou ser um artista de preparo intelectual, que planejou todas as etapas das composições, dialogando com as tendências estéticas e referências

²³ *Jornal do Commercio*. Manaus, 24 de abril de 1907, n.1013, ano 4, 1.

iconográficas tradicionais, sem esquecer das inquietações emocionais de seu tempo. Em sua afirmação, de que a pintura histórica deveria ser a filosofia da história e não a fotografia da história (FIGUEIREDO 1884, 2), revela um processo poético no qual é imprescindível meditar e interpretar.

Referências

ALENCAR, José. *O Guarani*. São Paulo: Ateliê, 1996.

ANTUNES, Luísa Marinho. Cecília e Isabel de *O Guarani*: o espaço feminino como diversidade e comunhão. In: *O feminino nas línguas, culturas e literaturas*org. Maria Elisete Almeida, Michel Maillard. - Funchal: Centro METAGRAM, Universidade da Madeira, D.L. 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

AVANZI, Alice. Il testo della "Francesca da Rimini" di Silvio Pellico. *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, n. 2, 2017.

BONA, Fabiano Dalla. Gabrielle D'Annunzio e a edição ilustrada de Francesca da Rimini (1902). *Texto Poético*, v. 6, n. 29, 29-55, jan-abr. 2020.

CAMPOS, Daniela Queiroz. A ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. *Modos – Revista de História da Arte*, vol.4, n. 3, set-dez., 2020. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4567>. Último acesso em 19 dez. 2023.

COELHO, Olga V. S. In(de)cisão entre dois mundos: um estudo sobre o projeto de nação em O Guarani, de José de Alencar. *O eixo e a roda*, 2005, 11, 147-158. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Último acesso em 27 dez. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Lisboa: KKYM, 2015.

FARINA, Ferruccio. Desiderio di libertà. Francesca da Rimini tra poesia e teatro nel Primo Risorgimento. *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XVI, Edizioni ETS, 2013.

FERREIRA, Félix. Belas Artes – Exposição Geral de 1884. *Brazil*, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1884, n. 235, ano II.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>. Último acesso em 29 ago 2023.

FIGUEIREDO, Aurélio de. Bellas Artes – Francesca di Rimini: a Fantasio, folhetinista do “Messenger du Brésil”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de março de 1884, n. 065.

GUIMARÃES, Luiz. Madrigal a Cecy. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1884, ano X. n. 319.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARTINEZ, Keyla Morais da Silva. *Estudo iconológico das obras pictóricas de Aurélio de Figueiredo pertencentes a acervos da cidade de Manaus*. Manaus: [s.n], 2018. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Universidade do Estado do Amazonas.

O'GRADY, Deirdre. Da Dante a Mercadante: Francesca da Rimini voce del belcanto ottocentesco. *Dante e l'arte*, n. 8, 183-202, 2021.

PÁSCOA, Luciane V. B. Francesca da Rimini (1883), de Aurélio de Figueiredo. In: PÁSCOA, Márcio. (Org.) *Música, teatro e imagem no Brasil durante o século XIX*. Manaus: Segunda Oficina, 2023.

PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na época da Borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial/FUNARTE, 1997.

PASQUALE, Daniela di. O mito de Francesca da Rimini em Portugal (sécs. XIX-XX): a tradução como testemunho da evolução do cânone e efeitos estranhantes da domesticação e efeitos aculturantes do estranhamento. *Babilónia*, n. 8/9, 173-186, 2010.

PELLICO, Silvio. *Francesca da Rimini*. Tragedi di Silvio Pellico. Firenze: Successori Le Monnier, 1883.

PERES, Marcos F. Peri em Brocéliande: o deserto-floresta em *O Guarani*, de José de Alencar. *Itinerários*, 55, 139-155, 2020. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/13600>. Último acesso em 5 mar.2023.

ROUEDE, Emílio. Notícias - Bellas Artes, *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1889, n. 133.

SENICI, Emanuele. *Landscape and gender in Italian Opera: the Alpine Virgen from Bellini to Puccini*. New York: Cambridge University Press, 2005.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das pathosformeln antigas. *História da Historiografia*. Ouro Preto, n.5, set. 2010. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171/146>. Último acesso em 15 nov.2023.

WANDERLEY, Andrea C. T. Nudez na Galeria Ducasble causa polêmica no Recife do Século XIX. *Brasileira Fotográfica*, 7 de maio de 2019. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14299> Último acesso em 12 nov.2023.

WARBURG, A. *O Nascimento de Vênus de Sandro Botticelli*. Lisboa: KKYM, 2012.

WILDE, L. de. *Catálogo da Ilustrado. Exposição artística da Imperial Academia de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, Lombaerts & Comp., 1884.

Fontes

DIÁRIO de Pernambuco, Recife, 19 de abril de 1881, Ano LVII, n. 087.

DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1869, n. 156, ano 52.

DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 28 de maio de 1871, n. 146, ano 54.

DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 16 de junho de 1874, n. 165, ano 57.

GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1884, n. 058.

GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1884, n. 097.

GAZETA Litteraria, Rio de Janeiro, 1 de outubro de 1884, n.19.

JORNAL de Recife, Recife, 11 de agosto de 1879, n. 183.

JORNAL de Recife, Recife, 16 de fevereiro de 1880, Ano XXIII, n. 37.

JORNAL de Recife, Recife, 19 de dezembro de 1882, Ano XXV, n.289.

JORNAL de Recife, Recife, 20 de outubro de 1882, Ano XXV, n.240.

JORNAL de Recife, Recife, 29 de dezembro de 1880, Ano XXIII, n.300.

JORNAL do Commercio. Manaus, 24 de abril de 1907, n.1013, ano 4.

SEMANA Ilustrada, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1869, n.452, ano 9.

As imagens do som: a música e o cotidiano da Bahia nos desenhos de Carybé

Maria José Spiteri Tavolaro Passos

Apresentação

Quando em 1950, Hector Júlio Parride Bernabó, conhecido como Carybé, chegou à Bahia para fixar residência, não o fez como um mero visitante, como turista, mas como os artistas viajantes¹ que, desde o século XVI aportaram na América com o objetivo de realizar um registro visual de tudo o que os olhos vissem: a terra, as águas, a natureza com seus bichos e suas plantas, as pessoas e seu modo de viver. Assim como ocorreu com Frans Post e Albert Eckhout que integraram a comitiva de Maurício de Nassau para registrar o Brasil Holandês no século XVII, Carybé, no século XX, foi contratado pelo governo da Bahia para realizar uma documentação visual do povo e das tradições baianas.

Nesse período, aos moldes do que vinha ocorrendo em outras regiões brasileiras como o Sul, o Sudeste e, posteriormente o Centro-Oeste, o Nordeste também encarava mudanças como o aumento da malha rodoviária e a construção do Complexo Hidrelétrico de Paulo Afonso que impactaram nos sistemas de produção, no comércio e modernização da região, que teriam estado estagnados entre as décadas de 1920-1930. O Recôncavo Baiano

¹ Artistas viajantes são aqueles cuja produção encontra-se inexoravelmente ligada ao ato de viajar; os desenhos e pinturas que realizam, de franca vocação documental, acompanham deslocamentos no espaço, descobertas de paisagens e tipos humanos. (ARTISTAS 2017).

passava, por transformações do ponto de vista econômico e social, em razão das prospecções e da exploração de petróleo, do processo de industrialização e da distribuição de produtos, sobretudo agropecuários na região que, até então era atendida pelos saveiros que faziam o transporte pelo mar e pelos rios (PIMENTEL 2020, 119-120).

Se por um lado havia anseios por uma renovação da economia, dos sistemas de produção na Bahia, por outro surgia o receio dos desdobramentos dessas mudanças, sobretudo a possibilidade de perda da cultura popular tradicional (PIMENTEL 2020). Essa tendência preservacionista em relação ao patrimônio cultural não se restringia à Bahia, visto que em 1937, criou-se o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN)² e, em 1947, vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), foi criada, por Renato Almeida, a Comissão Nacional de Folclore filiada a esta. Cada estado brasileiro deveria ter a sua própria Comissão; a Comissão Baiana de Folclore, criada um ano depois, tinha como secretário-geral, o escritor e jornalista Antonio Vianna, indicado pelo próprio Renato Almeida. Outros intelectuais, artistas e influentes personalidades da época também partilhavam da ideia de se preservar as tradições locais diante da modernidade que avançava.

[...] os folcloristas defendiam a necessidade de registrar e catalogar os aspectos culturais ameaçados para que as gerações futuras tivessem acesso a eles e pudessem até mesmo desenvolver estudos para a promoção da compreensão do povo brasileiro.

Esse discurso foi impulsionado pelas mudanças que ocorreriam na Região do Recôncavo e pelas reformas urbanas que se fizeram necessárias na capital baiana, para comportar um maior número de pessoas, carros, empresas, comerciantes e indústrias. Sendo assim, o discurso folclorista enfatizava a preservação de traços autênticos da cultura popular, que estariam ameaçados com os avanços do capitalismo e da modernidade. (PIMENTEL 2020, 138)

O sonho de viver na Bahia já acompanhava Carybé há muitos anos, mas sua chegada definitiva se dá em 1950, por indicação de Rubem Braga ao então Secretário da Educação e Saúde, Anísio Teixeira. O governador de então, Otavio Mangabeira, que assumiu o governo em 1947, tinha uma postura progressista e pretendia reposicionar a Bahia no cenário nacional

² Cf. REZENDE et al. 2015.

(GROBA 2012, 108 apud PIMENTEL 2020, 152). Inicialmente Carybé atuaria como professor na Escola do Parque, onde teria atuado, porém sua maior contribuição foi mesmo como artista: recebeu uma bolsa de estudos do governo baiano para, durante um ano, registrar o povo, os lugares e os costumes. Nas suas palavras...

Eu nasci 2 vezes quando eu nasci e em 38, quando o Ita atracou no cais do Porto [...] aí eu entrei em cheio na Bahia no candomblé, na feira de Água de Meninos, na feira dos sete... enfim, toda a coisa popular da Bahia eu vivi durante seis meses [...]. E ficou uma ideia fixa na minha cabeça de que eu tinha que vir para a Bahia. Tentei em 40, tentei em 42... Em [19]50, Anísio Teixeira, Mangabeira, me contrataram num contrato *sui generis*: meu compromisso era, eu tinha que desenhar a Bahia, trabalhar sobre a Bahia. Era um ano e, nesse ano eu comecei a entrar no candomblé, comecei a iniciar um documentário que até hoje eu vou fazendo, todas as coisas que eu vejo, que eu faço, eu registro nesse documentário. (*E Daí Aconteceu...* 1994)

A partir dessa bolsa o artista cria um conjunto de desenhos, posteriormente doado ao Museu do Estado (hoje Museu de Arte da Bahia), que seria publicado em 1951, sob o título de Coleção Recôncavo. Trata-se de 10 volumes temáticos (inicialmente 9), com desenhos de Carybé e textos introdutórios de diferentes autores, incluindo o próprio artista (Figura 1 e Quadro 1).

Figura 1 – Capas dos Cadernos da Coleção Recôncavo (1951)



Fonte: acervo da autora

Quadro 1 – Relação dos volumes, títulos e autores dos textos na Coleção Recôncavo

Coleção Recôncavo		
Volume	Título	Texto
1	Pesca de Xaréu	Wilson Rocha
2	Pelourinho	Odorico Tavares
3	O Jogo da Capoeira	Carybé
4	Feira de Água de Meninos	Vasconcelos Maya
5	Festa do Bonfim	Odorico Tavares
6	Conceição da Praia	Odorico Tavares
7	Festa de Yemanjá	José Pedreira
8	Rampa do Mercado	Carlos Eduardo
9	Temas do Candomblé	Carybé
10	Orixás	Pierre Verger

Fonte: elaborado pela autora

O trabalho dialogava com os interesses do período, inclusive com a proposta da Comissão Baiana de Folclore; as temáticas ali tratadas já se faziam presentes nas obras de outros autores ligados à música, à literatura, às artes visuais, como Dorival Caymmi, Jorge Amado e Mario Cravo Jr, entre outros, com os quais Carybé manteve laços estreitos de trabalho e amizade até o fim de sua vida.

Sendo assim, o desenvolvimento da Coleção Recôncavo não resultou apenas da preferência ou de uma escolha particular de Carybé, mas foi fruto também de todo um contexto social, político e cultural que propiciou o financiamento para o desenvolvimento das suas obras que formaram a Coleção Recôncavo. (PIMENTEL 2020, 151)

Carybé já havia realizado viagens pela América, onde reuniu um repertório imagético que registrou diferentes populações, especialmente os grupos mais populares, com as quais teve contato. A esse respeito, vale um paralelo com a Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada e organizada por Mário de Andrade em 1938, quando ocupava o cargo de Chefe do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo - e por quem Carybé tinha declarada admiração. O projeto de Mário de Andrade teve como ponto de partida viagens pelo Norte e Nordeste do país para a coleta de registros de tradições presentes na cultura popular brasileira; o resultado foi um significativo acervo de objetos, imagens, filmes, gravações musicais hoje sob a guarda do Centro Cultural São Paulo, na cidade de São Paulo, SP³.

³ Disponível para consulta em: https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/?order=ASC&orderby=date&viewmode=masonry&perpage=48&paged=1&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta=. acesso em 11 out 2023.

Nos dez volumes da coleção publicada em 1951, Carybé apresentou o cotidiano baiano abrangendo atividades de trabalho, de lazer e a vida religiosa, na qual vemos a convivência de diferentes credos no dia a dia da população. Vale destacar que esse “panorama” deve ser lido com reservas, visto que ao realizar seus registros e a sua seleção de obras, Carybé atua qual um curador e apresenta uma Bahia filtrada pelo seu olhar (talvez influenciado pelos interesses do grupo que representava naquele momento), afinal, ali não vemos os traços da modernidade que se implantava na região. As imagens não mostram uma terra em fase de ampliação do seu parque industrial, mas sim um ambiente de tradições, acompanhado por um comércio de rua, trabalhadores informais, gente comum na lida diária pela sobrevivência. A riqueza está na diversidade cultural, na simplicidade popular, na vivacidade dos folguedos, na fé presente nos cortejos e atos sagrados.

Carybé mostrou em suas obras os aspectos da cultura popular presente no Recôncavo Baiano, omitindo as fábricas, os prédios modernos, os automóveis, os centros comerciais e tudo que pudesse ser associado ao avanço da modernidade. Ele idealizou uma documentação histórica, onde os conteúdos simbólicos permanecem amplamente reconhecíveis, partilhando com o público os códigos visuais figurativos, elencando alguns acontecimentos em detrimento de outros. A obra de Carybé é uma construção sobre a realidade. Suas obras resultam das suas escolhas conscientes. Ele construiu a memória da maneira como queria que a posteridade conhecesse as expressões culturais por ele representadas, bem ao gosto do discurso folclorista. (PIMENTEL 2020, 151)

O conjunto (272 desenhos), publicado em 1951 pela Tipografia Beneditina, teve uma segunda edição em 1955, agora, pela Livraria Progresso Editora. O reconhecimento da Coleção Recôncavo como um registro que dialogava com a proposta dos grupos folcloristas de então pode ser verificado considerando-se que em 1957, os 10 volumes da coleção integraram uma exposição a respeito de publicações que tratassem do tema folclore, realizada na Biblioteca Nacional, comemorando os 10 anos da Comissão Nacional de Folclore.⁴

O pesquisador e curador Marcelo Gustavo Lima de Campos em sua dissertação de Mestrado apresentada junto à Universidade Federal do Rio de Janeiro, discute a relação entre a obra de Carybé, marcada por um olhar etnográfico e a construção de uma brasilidade, e o

⁴ Cf. *CATÁLOGO* 1957.

que chama de “artista cronista”, denominação apresentada por Dawn Ades⁵ (1987 apud CAMPOS 2001, 26) ao tratar dos pintores que viajaram à América com fins de registros das realidades locais. Independente dos interesses político-sociais de então, Carybé encontrava-se, de certo modo, alinhado às tendências da arte moderna internacional no sentido de valorizar o primitivo, o que de mais autêntico se pudesse localizar na cultura de um povo, as tradições populares como uma possibilidade de romper com os cânones acadêmicos. Campos (2001) compara o olhar de artistas modernos como Picasso e Matisse, que eram externos às culturas observadas e o processo de Carybé que, nas décadas de 1930 e 1940, teve contatos iniciais com a Bahia, mas que mergulhou definitivamente nas águas da cultura baiana e passou a registrá-la como parte integrante do meio, em especial no que diz respeito à religiosidade de matriz africana:

quando se fixa na Bahia o candomblé e, principalmente, a intelectualidade que estava se interessando por esta religião o transformam num pesquisador incessante dos ritos afro-brasileiros e seus objetos. Diferente de Picasso, Carybé assumia gradativamente o discurso êtnico, mostrando conhecimento e respeito para ter acesso às práticas secretas aos não-iniciados. (CAMPOS 2001, 47)

Desse modo, podemos entender que estamos diante de um pesquisador visual que acaba por desenvolver uma profunda intimidade com seu objeto de estudo, realizando registros que reúnem não só os fatos assistidos, como também aqueles que foram pessoalmente vivenciados por ele. O material reunido para a Coleção Recôncavo gerou desdobramentos a respeito dos quais trataremos na sequência deste artigo.

Sons entre linhas: iconografia musical em As Sete Portas da Baía

As imagens dessa Bahia, contadas pelos desenhos de Carybé e pelos textos de vários colaboradores da Coleção Recôncavo são reunidas, na década de 1960, em um volume único, dando origem ao livro *As Sete Portas da Bahia*. Os textos originais da Coleção Recôncavo, com exceção daquele referente ao volume *Orixás*, de Pierre Verger, e os do *Jogo da Capoeira*, de Carybé, foram substituídos por uma apresentação de José de Barros Martins – “Carybé e

⁵ Cf. ADES 1987.

‘As Sete Portas da Bahia’”, um poema de Jorge Amado denominado “Cantiga de Capoeira para Carybé” e um terceiro texto – “As Sete Portas da Bahia”, do artista, que apresenta os temas dos conjuntos de imagens que se seguem.

Os mesmos desenhos publicados na década de 1950 foram reunidos neste novo volume mantendo a organização original: são apresentados logo após o texto de Carybé “As Sete Portas da Bahia”, divididos por folhas de rosto com as imagens que serviram como capa para cada um dos volumes da Coleção, constituindo assim, “capítulos” compostos basicamente pelas imagens (Figura 2).

Já na década seguinte, *As Sete Portas da Bahia* é reeditado, porém agora pela Editora Record (Figura 3). A nova edição, segundo a editora “revisada e ampliada”, manteve a maior parte do conteúdo, porém o texto introdutório, de José de Barros Martins e o poema “Cantiga de Capoeira para Carybé”, foram substituídos por um prefácio de Jorge Amado, “Obá Oná Xocun e a Memória da Bahia”. Permaneceu a primeira parte do texto “As sete portas da Bahia”, de Carybé, agora com o título “A Chave”. O restante do mesmo texto foi subdividido e cada trecho passou a apresentar um dos capítulos que, como anteriormente, eram compostos pelos conjuntos de desenhos. Também permaneceram inalterados os textos de Pierre Verger a respeito dos Orixás. (Quadro 2)

Figuras 2 e 3 – Capas do livro *As sete portas da Bahia* (Martins, 1962, esq.; Record, 1976, dir.)



Fonte: acervo da autora

Quadro 2 – Comparativo das diversas edições do livro *As Sete Portas da Bahia*

Quadro Comparativo - <i>As Sete Portas da Bahia</i>			
Edição da década de 1960 Ed. Martins		Edição da década de 1970 Ed. Record (4ª. ed. 1976)	
Textos	Autores dos textos	Textos	Autores dos textos
<i>Carybé e “As Sete Portas da Bahia”</i>	José de Barros Martins	<i>Prefácio – Obá Onã Xocun e a Memória da Bahia</i>	Jorge Amado
<i>Cantiga de Capoeira para Carybé</i>	Jorge Amado	<i>A chave</i>	Carybé
<i>As sete portas da Bahia</i>	Carybé	<i>E tem o mar</i>	Carybé
<i>Pesca de Xaréu</i>	Sem texto	<i>E tem o Jogo da Capoeira</i>	Carybé
<i>O Pelourinho</i>	Sem texto	<i>E tem o Largo do Pelourinho</i>	Carybé
<i>Jogo da Capoeira</i>	Carybé acerca dos instrumentos	<i>E tem a Feira de Água de Meninos</i>	Carybé
<i>Feira de Água de Meninos</i>	Sem texto	<i>E tem a Conceição da Praia</i>	Carybé
<i>Festa do Bonfim</i>	Sem texto	<i>E tem a Festa do Bonfim</i>	Carybé
<i>Conceição da Praia</i>	Sem texto	<i>E tem a Festa de Yemanjá</i>	Carybé
<i>Festa de Yemanjá</i>	Sem texto	<i>E tem a Rampa do Mercado</i>	Carybé
<i>Rampa do Mercado</i>	Sem texto	<i>E tem o Mulherio</i>	Carybé
<i>Temas do Candomblé</i>	Sem texto	<i>E tem o Candomblé</i>	Carybé
<i>Orixás</i>	Pierre Verger	<i>Orixás</i>	Pierre Verger

Fonte: elaborada pela autora

Ressalta-se ainda que a edição da Record manteve o número de dez capítulos, porém “Temas do Candomblé” e “Orixás”, foram reunidos em uma única parte e Carybé incluiu um novo tema, o dos cabarés, ao qual denominou *O mulherio*. Em 2014, o conjunto passa por uma nova edição, agora sob a forma de fascículos publicados duas vezes por semana entre agosto e setembro daquele ano, como encartes do Jornal Correio, em parceria entre o Correio Cultura e o Instituto Carybé, e disponibilizados *online*, conforme a divulgação:

O leitor do CORREIO pode conhecer mais da história cultural do seu estado com a Coleção *As Sete Portas da Bahia*, que reúne 10 fascículos com mais de 200 ilustrações a nanquim do artista plástico Carybé (1911-1997), argentino que adotou a Bahia como sua terra até a sua morte, aos 86 anos. Você pode ver aqui o primeiro fascículo encartado no CORREIO, publicado no dia 21/08/2104. Todas às quintas-feiras e aos domingos, um novo volume é encartado no jornal e disponível para download no aplicativo do CORREIO (*CARYBÉ* s.d.)

Para o novo formato, em relação aos textos, foi seguida a linha da publicação realizada pela Record, com uma alteração na ordem dos temas – *A feira de Água de Meninos* (21/8), *A festa do Bonfim* (24/8), *A Conceição da Praia* (28/8), *A festa de Iemanjá* (31/08), *O mar* (04/09), *O largo do Pelourinho* (07/09), *A rampa do mercado* (11/09), *O mulherio*

(14/09), *O jogo da capoeira* (18/09), *O candomblé* (21/09). Agora, cada encarte era composto pelo texto “A chave”, de Carybé e o texto introdutório correspondente a cada conjunto de imagens que compunham os capítulos do livro e, como posfácio, o texto “Obá Oná Xocun e a memória da Bahia”, de Jorge Amado, o mesmo que serviu de prefácio à edição de 1976. No fascículo *O candomblé*, além dos textos já citados, foram publicados também os de Pierre Verger, que acompanharam o conjunto de desenhos desde a Coleção Recôncavo, embora sem a apresentação dos instrumentos musicais como se vê nas versões anteriores. (Figura 4)

Figura 4 – *As Sete Portas da Bahia* – edição publicada como encartes do Jornal Correio” – 2014



Fonte: Jornal Correio⁶

Neste artigo verificaremos as mudanças ocorridas entre a publicação da Coleção Recôncavo e as novas configurações do conjunto, em forma de livro, buscando estabelecer relações entre os textos de Carybé e as imagens que compõem “As sete portas da Bahia” nas edições de 1962 (Editora Martins) e 1976 (Editora Record).⁷

Como primeiro passo, nos deparamos com a pergunta: sete portas – a quais sete portas Carybé se refere? Seria uma alusão ao Mercado das Sete Portas, criado por Manoel Pinto de Aguiar, na década de 1940, na Rua Cônego Pereira, entre os bairros do Barbalho e

⁶ Disponível em <http://www2.correio24horas.com.br/colecaocarybe/>

⁷ Para o presente trabalho estão sendo comparadas a 2ª edição da Coleção Recôncavo (1955), a 1ª edição de *As Sete Portas da Bahia* (1962, Ed. Martins) e a 4ª edição de *As Sete Portas da Bahia* (1976, Ed. Record).

Macaúbas de Matatu, local de comércio diversificado e que reunia poetas e boêmios e que ele menciona em entrevista concedida à Mãe Stella de Oxossi, em 1994, quando fala de sua chegada à Bahia, ainda na década de 1940?⁸ Ou estaria o artista se referindo a sete entradas para as terras baianas; sete entradas que, na verdade, se desdobram em 10 temas? A referência agora já não é mais o Recôncavo como um todo, mas à Bahia como cidade, um sinônimo de Salvador, um lugar de misturas.

A Bahia não é uma cidade de contrastes. Não é não. Quem pensa assim está enganado.

Tudo aqui se interpenetra, se funde, se disfarça e volta à tona sob os aspectos mais diversos, sendo suas ou mais coisas ao mesmo tempo, tendo outro significado, outra roupa, até outra cara. [...]

De contraste seria se fôsse uma cidade com coisas que uma nada tem que ver com a outra, mas aqui tudo tem que ver. Tudo está alinhavado [...]. Tudo misturado: gente, coisas, costumes, pensares. Vindos de longe ou sendo daqui, tudo misturado. O político consulta Ifá e faz promessa ao Senhor do Bonfim para ser eleito, o doente entra na sala de operações ao mesmo tempo que se faz Ebó para que o cirurgião corte o mal com precisão absoluta.

Além da terra onde um dia descansaremos há duas coisas: o preto e o branco. (CARYBÉ 1962, 23)

É esse lugar, amálgama de tantos contrastes, que Carybé descreve em seu texto, carregado de um sabor poético, os diferentes temas do livro: o mar, a capoeira, o Largo do Pelourinho, a Feira de Água de Meninos, as festividades da Conceição da Praia, do Senhor do Bomfim e de Yemanjá, a rampa do Mercado e o candomblé – a vida e os prazeres do corpo e do espírito. O texto retrata uma Bahia acolhedora, e por meio da descrição de um cenário de casarios, igrejas, terreiros, rezas, trabalhadores, sabores, cheiros e sonoridades, envolve o leitor e o conduz quase a uma experiência sensorial que toma forma nos mais de 200 desenhos ali reunidos.

⁸ “eu entrei em cheio na Bahia no candomblé, na feira de água de meninos, na feira dos sete... enfim, toda a coisa popular da Bahia eu vivi durante seis meses [...]. E ficou uma ideia fixa na minha cabeça de que eu tinha que vir para a Bahia.” (Carybé em *E Daí Aconteceu o Encanto* 1994)

Os desenhos

Sabemos que, independentemente da linguagem, as obras de arte, enquanto fruto da produção humana, podem conter símbolos de seu tempo e assim, oferecer subsídios para o entendimento de um determinado contexto. Ao analisar o conjunto de desenhos publicado em *As Sete Portas da Bahia*, podemos identificar que entre as temáticas apresentadas há uma série de elementos que, compondo as cenas, podem levar a uma leitura da vida na Salvador dos anos 1950 (quando foram realizados e publicados pela primeira vez), ainda que sob o recorte do olhar do artista; entre eles encontra-se também uma musicalidade que passa pelos diferentes grupos, espaços e eventos retratados.

Em seu texto de apresentação para os desenhos, o artista revela uma Bahia permeada pelas sonoridades que envolvem a paisagem daquela terra onde “Detrás do samba fanhoso do alto falante do armazém, palpita o som gordo dos atabaques. [...] Os sinos badalam nas torres côm de osso” (CARYBÉ 1962, 24-25; 1976, 16) e se reflete em seu povo. Ao estudar os dados de sua biografia, nos deparamos com a sua ligação com o universo musical, embora não tenha se dedicado profissionalmente às artes do som, tocava pandeiro, berimbau, possuindo sensibilidade rítmica. Para Lidia Besouchet (BESOUCHET 1989, 43) “Carybé tem a presciência do ritmo, dos sons, mas prefere utilizar esses elementos em matéria plástica feita de tintas e cores, cujo segredo sua palheta guarda sigilosamente”, o que podemos conferir nas imagens registradas nos desenhos feitos para a Coleção Recôncavo. Dos dez temas que compõem a obra, apenas dois não fazem nenhuma referência visual direta a algum elemento musical ou à presença da música: Rampa do Mercado e Pesca do Xaréu.

Entre palavras e imagens: a música nas Sete Portas de Carybé

A partir daqui, procuraremos percorrer o livro, tema por tema, buscando estabelecer relações entre o texto do artista e suas imagens, buscando referências à musicalidade na Bahia de Carybé.

O primeiro tema abordado nas imagens é o mar em Salvador. A pesca do peixe xaréu, uma atividade tradicional na Bahia, ocorre entre no período de outubro a abril, mobilizando

toda a comunidade de pescadores que se prepara no restante do ano para a chegada da época em que os cardumes migram para o norte, passando pelas águas baianas. O envolvimento dos pescadores com a pesca do xaréu inspirou músicos, escritores e artistas visuais, como Carybé. Em seus desenhos, em que trata da atividade pesqueira, podemos observar como reconhece o ritmo imposto pelo movimento das ondas “o mar ritmando. Azul. Se inchando e desinchando por amor da lua” (CARYBÉ 1962, 25; 1976, 17) e o dos pescadores ao puxar a rede, cadenciados por uma cantiga cuja letra transcreve:

A areia é alva, eles escuros. À luz intensa da manhã sobe um cântico:

Quando venho de Aruanda

Eu venho só...

Centenas de vozes respondem:

Só, só, eu venho só

eu deixei lá pae

eu deixei lá vó...

Os pés fincando na areia ritmando. Quando a sucção aumenta o pêso da rêde cedem um passo e curvam mais os lombos musculosos:

A baleia me pediu

Aderecô Aninha

Pra fazê uma devoção

Aderecô Aninha

Vou pegá na jangadinha

Aderecô Aninha

Vou me embora velejá

Aderecô Aninha

O vento pegou de proa

Aderecô Aninha

Até da volta do má

Vou me embora que é noite

Aderecô Aninha

Eu não quero navegá

Aderecô Aninha

Fazê dos óio candeia

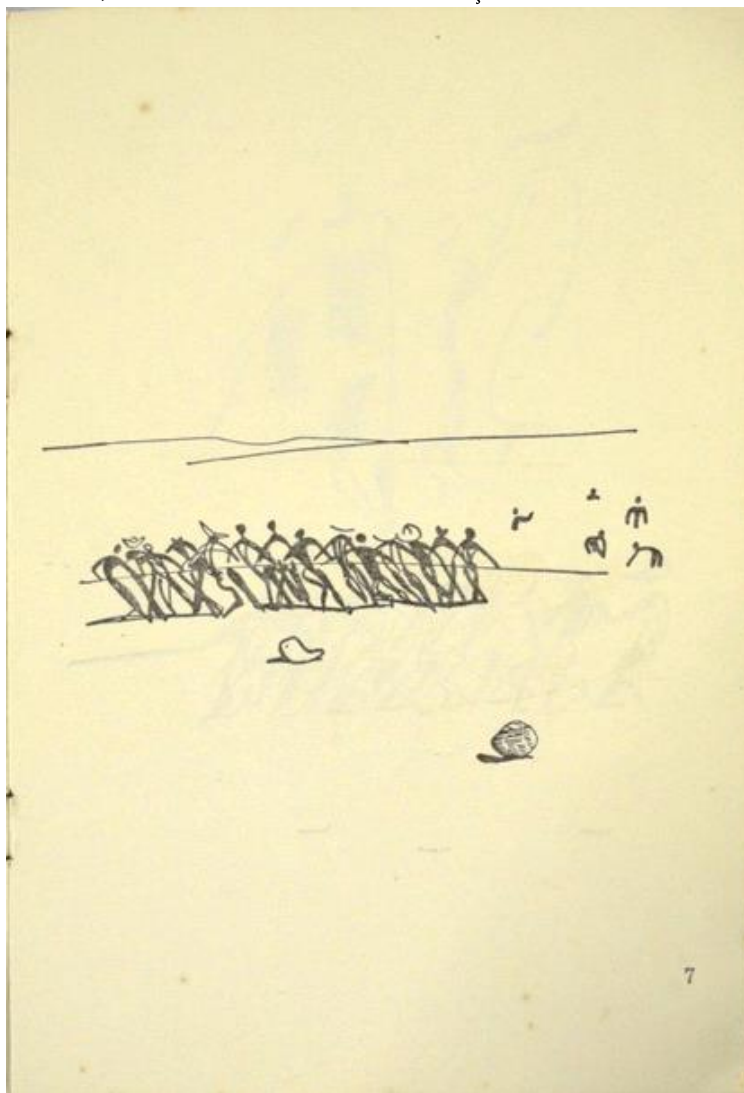
Aderecô Aninha

Até hora de vortá... (CARYBÉ 1962, 26; 1976, 18-19)

A cantiga coletada por Carybé, provavelmente entoada pelo líder da pescaria e respondida pelos demais integrantes do grupo, quase pode ser ouvida, dando ritmo e unidade aos movimentos e todo o grupo se desloca, passo a passo, como mostrou Alexandre Robatto Filho (1953) em cenas do documentário *Entre o Mar e o Tendamal* - e, mais tarde, Glauber

Rocha, no filme *Barravento* (1962).⁹ Em alguns dos desenhos em que o artista representa o grupo de pescadores, vemos a repetição dos corpos inclinados para um dos lados, simulando a tensão e o esforço para puxar a corda que extrai do mar a rede carregada de peixes. Na linguagem visual, a repetição de elementos - sejam formas, cores ou texturas - pode contribuir para conferir ritmo à uma composição, levando à sensação de movimento (Figura 5).

Figura 5 – *Pesca do Xaréu*, do caderno homônimo na Coleção Recôncavo



Fonte: CARYBÉ 1951, 7; 1962, 47; 1976, 26¹⁰

⁹ *Entre o Mar e o Tendam*. (Brasil, 1953. Dir. Alexandre Robatto Filho) Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=gBTBwJzeLd4>. acesso em 15 jul. 2023. *Barravento* - (Brasil, 1960. Dir.: Glauber Rocha). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoV3gsdxVfE>. acesso em 15 jul. 2023.

¹⁰ As datas e números de páginas indicados se relacionam às respectivas edições em que as imagens foram publicadas (1962 – *As sete portas da Bahia*, Ed. Martins; 1976 – *As sete portas da Bahia*, Ed. Record)

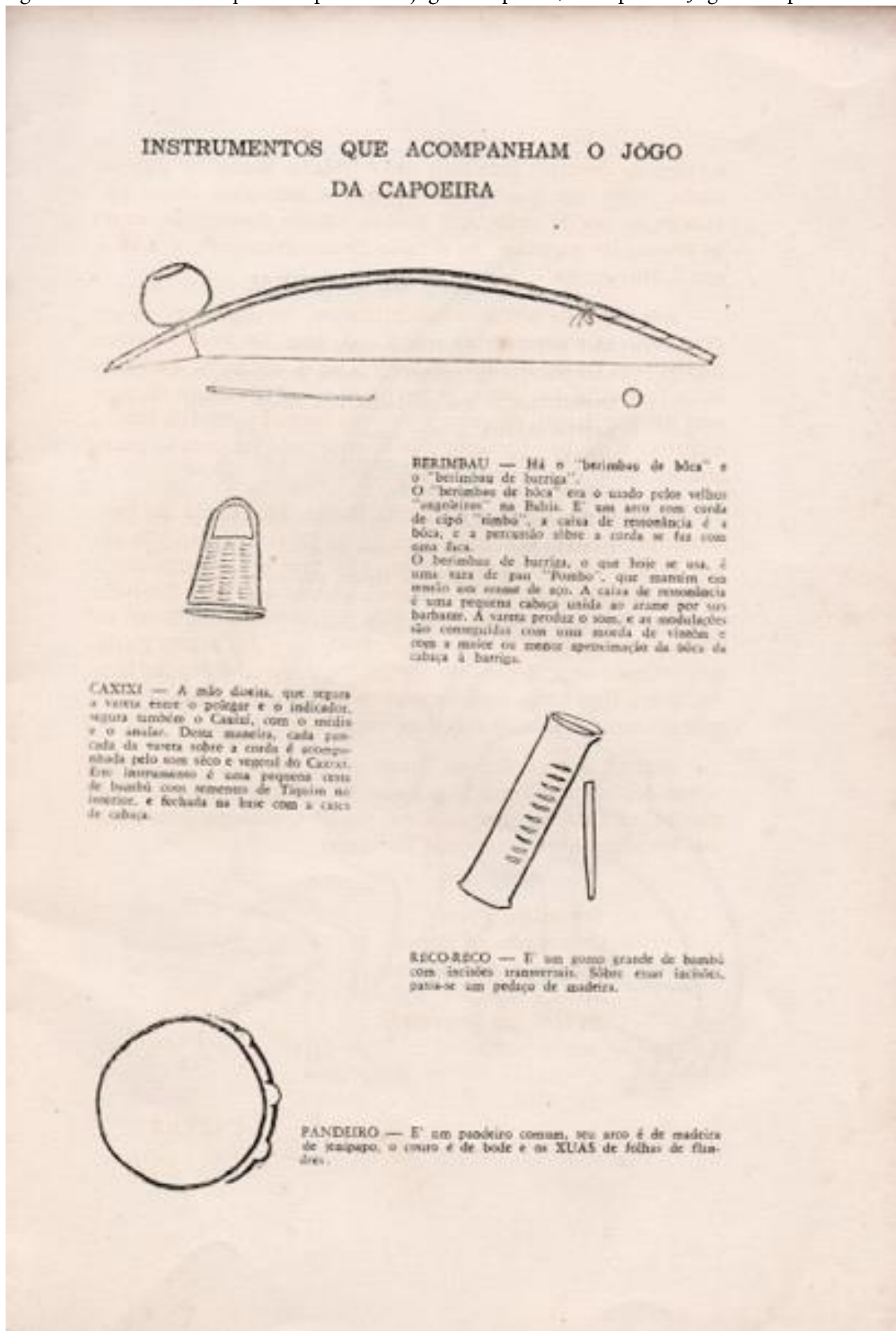
Ao tratar das cenas de capoeira, tanto no capítulo “Jogo da Capoeira” quanto em “Conceição da Praia”, Carybé registra a presença dos berimbaus tocados em geral em pares ou trios, quase sempre acompanhados de caxixis e em um dos desenhos, observa-se a presença de um pandeiro (Figura 6). Esses mesmos instrumentos, e o reco-reco, ilustram os “Instrumentos que acompanham o jogo da capoeira” (Figura 7), com breves textos descritivos e uma lista de “Toques de Berimbau” (Figura 7 CARYBÉ 1962, 119-120; 1976, 47). Esse mesmo material quando publicado na coleção Recôncavo era assinado por Carybé.

Figura 6 – Cena de Capoeira em “Jogo da Capoeira”



Fonte: CARYBÉ 1962, 115; 1976, 68

Figura 7 – Instrumentos que acompanham o jogo de capoeira, no capítulo “Jogo da Capoeira”



Fonte: CARYBÉ 1962, 119; 1976, 46

Por vezes a referência a um instrumento musical é discreta e o vemos solitário, em uma situação improvável, como em “Feira de Água de Meninos” (Figura 8): em meio a cordas, ferramentas, ferragens e muito outros objetos expostos (até uma antiga prensa manual) em uma das tendas do mercado, está o pandeiro, sozinho, pendurado entre gaiolas para pássaros e um monociclo. Talvez estivesse ali à venda, tanto quanto os bules e objetos de cestaria que se amontoam na pequena venda coberta por telhas onduladas; ou, talvez o vendedor o usasse para atrair a atenção dos clientes, no barulhento comércio de Água de Meninos, a feira que vigorou até 1964, quando um incêndio causou graves comprometimentos àquele espaço tradicional. Os feirantes foram transferidos para São Joaquim, hoje a maior feira livre de Salvador.

Figura 8 – Barraca, no capítulo “Feira de Água de Meninos”



Fonte: CARYBÉ 1962, 142; 1976, 125

No capítulo “Conceição da Praia” Carybé trata de todo o entorno da igreja de Nossa Senhora da Conceição, uma das mais belas de Salvador, com sua fachada em pedra de lioz e que conserva no interior, além de significativos exemplares da talha e da imaginária do período colonial brasileiro, o belo forro pintado por José Joaquim da Rocha, destaca a festa na basílica, no entanto, não é a majestosa igreja que se impõe diante da Bahia de Todos os Santos que protagoniza os desenhos do artista; mas sim todo um efervescente entorno profano: é o povo na lida diária, da pescaria, o comércio, as quituteiras e, em meio a esse vai e vem de gente, estão os berimbaus soando nas rodas de capoeira, acompanhados de caxixis (Figura 9), os grupos que se reúnem para roda de samba, onde um violão harmoniza o conjunto formado por pandeiro, chocalhos e outros instrumentos de percussão (Figura 10)

Figura 9 – Jogo de Capoeira no capítulo “Conceição da Praia”



Fonte: CARYBÉ 1962, 162; 1976, 147

Figura 10 – Roda de samba no capítulo “Conceição da Praia”



Fonte: CARYBÉ 1962, 161; 1976, 146

“Roncam as cuícas, trovejam os surdos e os couros de gato dos tamborins não miam mais, como quando eram gatos em noites de amor, mas fazem ritmo, um ritmo infernal. Um ritmo de quarenta mil gatos.” (CARYBÉ 1962, p 32; 1976, 134) Nas descrições de Carybé, vemos o baile no mercado do peixe como um agitado ponto desse cenário com “[...] Vavá comandando, rodam os pares num arrasta pé danado pois o local é menor do que o baile, falta espaço, só se apertando; benza Deus!” (CARYBÉ 1962, 32; 1976, 134), comentando como se torna movimentada a região entre 8 e 9 de dezembro, festa da padroeira. Mas há também os músicos de rua, que recolhem gorjetas daqueles que passam: um violeiro tocando solitário, um sanfoneiro acompanhado de pratos e um bumbo. (Figuras 11 e 12)

Figura 11 – Sanfoneiro no capítulo “Conceição da Praia”



Fonte: CARYBÉ 1962, 172; 1976, 157

Figura 12 – Violeiro no capítulo “Conceição da Praia”



Fonte: CARYBÉ 1962, 176; 1976, 161

Observa-se que neste conjunto de obras, as representações tratando de festas religiosas ou profanas os instrumentos musicais e a música em si se fazem mais presentes. A Festa do Bonfim, que inclui a cerimônia da lavagem da escadaria da igreja do Senhor do Bonfim, ocorre na quinta-feira que antecede o segundo domingo após o Dia de Reis, no mês de janeiro. Ali reúnem-se católicos, os adeptos das religiões de matriz africana e todo tipo de gente para participar da procissão que tinha início na Igreja da Conceição da Praia, segue até o Bonfim. Nos dias seguintes, a festa passava e passa por outras fases e manifestações; segundo o IPHAN (Figura 13)

Figura 13 - Igreja do Bonfim – Foto: Voltaire Fraga, 1950



Fonte: *FESTA*, s.d.

Um traço peculiar à organização dos ternos de Reis, em Salvador, é a presença de três alas em que se dividem as dançarinas: as baianinhas, as ciganinhas e as pastorinhas. Não faltam os Reis Magos e as canções que cada terno apresenta, anualmente, são próprias de cada um. Costuma haver certa integração entre os ternos, o que foi viabilizado e potencializado pela criação de uma Associação Municipal. Isto se percebe na forma – muito delicada – como os componentes mais antigos de cada terno conhecem o repertório musical dos outros ternos. Ocasões como aniversários, funerais e comemorações têm sido propícias à manutenção desses laços.” (*FESTA*, s. d., 64)

Na imagem (Figura 14), Carybé retrata o grupo de mulheres e homens cantando, dançando e tocando, enquanto exibem os estandartes da festa e assim os descreve: “Ternos de Reis que chegam oferecendo ao Senhor os cantares ingênuos das pastorinhas e seus bailados cheios de candura.” (CARYBÉ 1962, 33; 1976, 164) A festa, dia a dia se transforma, passando da parte sagrada, com cavalgada e procissão, para um efusivo festejo profano, que termina na segunda-feira, com um carnaval na Ribeira, onde “Blocos maciços de mulheres e homens dançam, pulam, gingam ao som das batucadas. [...] Brinca-se a valer, pula-se até que o que em nós é carne não aguenta mais.” (CARYBÉ 1962, 34; 1976, 164)¹¹ (Figura 15)

Figura 14 – As pastoras no capítulo “Festa do Bonfim”



Fonte: CARYBÉ 1962, 199; 1976, 186

¹¹ A respeito da Festa do Bonfim, sugere-se a leitura do Dossiê Festa do Bonfim publicado pelo IPHAN e disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20Festa%20do%20Bonfim.pdf>

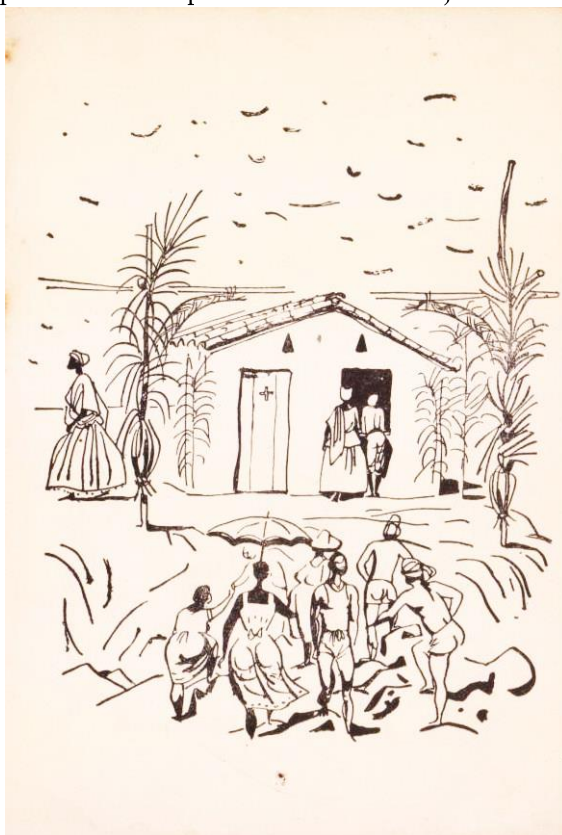
Figura 15 – Carnaval na Ribeira no capítulo “Festa do Bonfim”



Fonte: CARYBÉ 1962, 203; 1976, 190

Celebrada em Salvador no dia 2 de fevereiro, a tradicional festa de Yemanjá, promovida pela colônia de pescadores da região do Rio Vermelho, é tema de um dos capítulos do livro. O artista conduz o leitor ao universo dos pescadores da região do Rio Vermelho, o mesmo grupo. Comenta a transformação da pequena casa que serve de suporte para as atividades dos pescadores em espaço para a guarda de todos os pertences a serem usados na festa, inclusive os tambores de Ijexá (Figuras 16, 17), com um destaque para o exemplar de xequerê (Figura 18), representado em uma ilustração de página inteira.

Figura 16 – Cabana dos pescadores no capítulo “festa de Yemanjá”



Fonte: CARYBÉ 1962, 218; 1976, 205

Figura 17 – Figura feminina com instrumentos musicais e fogos no capítulo “festa de Yemanjá”



Fonte: CARYBÉ 1962, 219; 1976, 206

Figura 18 – Xequerê, no capítulo “festa de Yemanjá”



Fonte: CARYBÉ 1962, 230; 1976, 217

Às primeiras horas da tarde o gentio cobre a praia e os rochedos, gente de Candomblé dança para Yemanjá na pequena enramada de palha de coqueiro onde os atabaques batem seus toques prediletos e as vozes roucas dos pescadores cantam cantos antigos em língua yoruba, cantos que ela ouve há séculos nas costas do Atlântico, tanto nas da África como nas da América:

Iyá olo oyon oruba (Mãe dos seios úmidos) (CARYBÉ 1962, 34-35)

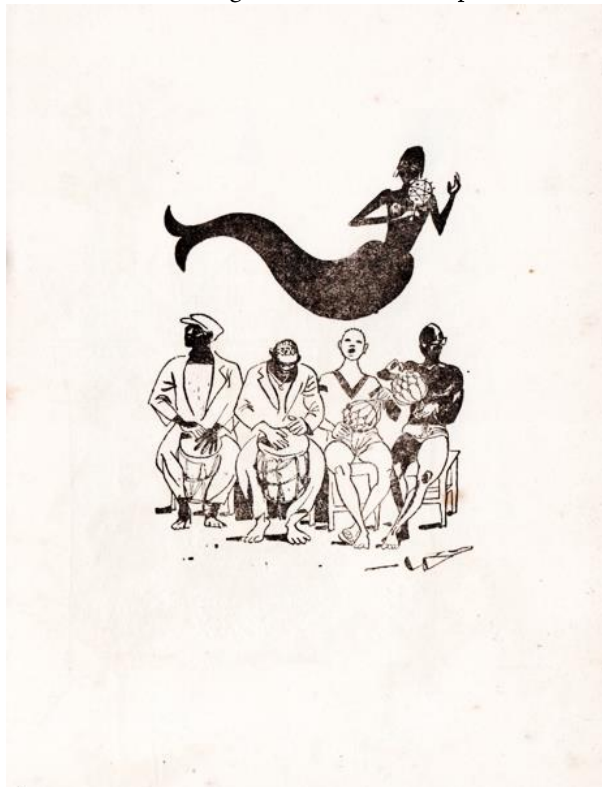
Figura 19 – A procissão marítima no capítulo “festa de Yemanjá”



Fonte: CARYBÉ 1962, 224; 1976, 211

Assim apresenta algumas cenas que intercalam o comércio nas “barraquinhas nômades”, a atividade dos pescadores, a procissão marítima, o povo em festa, um grupo de atabaques e xequerês, onde vemos um agogô no chão (no alto, a representação de uma sereia, talvez a própria Yemanjá segurando seu abebê, cujo formato parece fazer uma alusão às cabaças envoltas pela rede de contas que se movimentam nas mãos dos músicos. (Figura 20)

Figura 20 – Grupo de músicos tocando e figura de sereia, no capítulo “Festa de Yemanjá”



Fonte: CARYBÉ 1962, 221; 1976, 208

Saindo da festa de Yemanjá, Carybé percorre novamente o comércio e dedica um capítulo à Rampa do Mercado. Embora entre as imagens do capítulo não se encontrem registros diretos da presença da música, há em seu texto uma menção à diversidade de produtos ali vendidos, algo que vai de soldas de alumínio a orobôs, de poetas populares a galos de briga, e onde há “[...] músicos cegos tocando com dedos descarnados violinhas do sertão, a filharada acompanhando no bombo e no pandeiro. [...]” (CARYBÉ 1962, 36; 1976, 225). O curioso é que esta cena, assim descrita aparece entre os desenhos do capítulo “Largo do Pelourinho” – (Figura 21)

Figura 21 – Violeiro e menino com pandeiro, no capítulo “Largo do Pelourinho”



Fonte: CARYBÉ 1962, 82; 1976, 93

Como explicado anteriormente, na edição da década de 1970, Carybé insere um novo tema no conjunto no capítulo denominado “E tem o mulhierio”. Nesse segmento da publicação o artista apresenta os cabarés, que pode envolver ambientes como prostíbulos e afins, que o artista descreve como “Pra mais de dez ruas de mulher-dama. Uma riqueza de paços e sobradões antigos abriga essa correição de pecantes que ali mesmo começam e terminam a dura vida-fácil. [...]” (CARYBÉ 1976, 253).

Nesse circuito de ruas e becos, o artista destaca o cabaré do “Zazá”:

Entre os muitos cabarés, o mais famoso era o de Zazá, ex-ator de teatro que a paralisia pregou numa cadeira de rodas toda cromada que ele, com habilidade circense, fazia deslizar entre as mesas fiscalizando tudo, consumação e comportamento da freguesia e das meninas da casa. Quando o Dr. Zéquito Sampaio ia subindo, Zazá já estava no topo da escada a esperá-lo em seu carrinho, fulgurante de anéis de brilhantes que, num desmunhecar gracioso, ordenavam à orquestra um tango, ao som do qual as bundas forradas de cetim fulguravam também esmagando o ritmo sensual e safado de ‘mano a mano’. (CARYBÉ 1976, 253-254)

Assim, se pode entender que o ambiente dessas casas contava com a presença de músicos que sonorizavam, ao vivo, a atividade de dança e diversão, como se pode verificar nas Figuras 22 e 23, onde além dos pares rodando pelo salão, identifica-se ao fundo, um grupo de três músicos onde aparentemente um deles toca uma bateria, outro um instrumento de sopro (pode ser um trompete) e um terceiro, possivelmente um violão.

Figura 22 – Cena de dança, no capítulo “E tem o mulherio”



Fonte: CARYBÉ 1976, 261

Figura 23 - Cena de dança, com músicos ao fundo, no capítulo “E tem o mulherio”



Fonte: CARYBÉ 1976, 270

O último tema retratado por Carybé em todas as edições da obra em questão diz respeito ao Candomblé. Já no texto de abertura, o artista acena para o diálogo inter-religioso que se desenvolve na cidade de Salvador:

Detrás do samba fanhoso do alto-falante do armazém, palpita o som gordo dos atabaques. Exu recebe oferendas, canta-se o padê. Ao mesmo tempo soem aos céus os cânticos dos Filhos de Jeová tentando salvar o mundo. Dona Frutuosa Ferreira de Aragão acende as lamparinas à santa de sua devoção, a Senhora Sant’Ana, que ao mesmo tempo é Nanã Burucu, pelo menos para Lindaura, a cozinheira que salva dizendo: - Saluba!

[...]

Há muita confusão aqui, Senhor! Os sinos batem nas torres cor de osso, São Lázaro come pipocas, há anos de madeira com asas de arara e Oxês escuros empapados de azeite. Incenso, mirra, ouro e mungunzá [...]" (CARYBÉ 1962, 24; 1976, 16)

Ao tratar do campo da religião dos Orixás, seguindo o padrão utilizado na Coleção Recôncavo, na edição da Martins, para “As sete portas da Bahia”, Carybé dedica dois capítulos a essa temática: “Temas do Candomblé” e “Orixás”, que, na edição da Record, são reunidos em um único tema “Candomblé”.

Em todo o conjunto de *As Sete Portas da Bahia*, esse é o tema que reúne uma maior concentração de informações iconográficas referentes à música, seja apresentando instrumentos, grupos tocando ou grupos dançando, embora o texto correspondente ao assunto não lhes faça uma menção direta.

E tem o candomblé.

Que entranhou a cidade de mistério, que sua por todos os poros da Bahia. Ele está presente na mesa rica e na pobre, nos arvoredos sagrados, nos pés de pés de loco, nas encruzilhadas onde moureja Exu, nos quindins das baianas, nas igrejas, nos mercados, nas folhas da mata. (CARYBÉ 1962, 36-37; 1976, 283).

A religião dos Orixás que, segundo o artista, está tão presente no cotidiano da cidade de Salvador, tornou-se também uma marca em sua obra. Não raro vamos encontrar em um trabalho de Carybé elementos que possam remeter a esse universo de matriz afro, seja em uma cena religiosa ou profana. (Figura 24). O repertório iconográfico ligado ao candomblé que envolve toda a liturgia, as representações das divindades manifestadas nos corpos de seus filhos e filhas, as festas nos barracões e até a sua presença no dia-a-dia do próprio povo baiano, tornou-se um ponto característico em sua produção.

Figura 24 - Carybé, *Bahia*, 1971, óleo sobre tela



Fonte: FURRER 1971. 319

A liturgia da religião dos Orixás tem, na palavra falada e na música, elementos fundamentais.

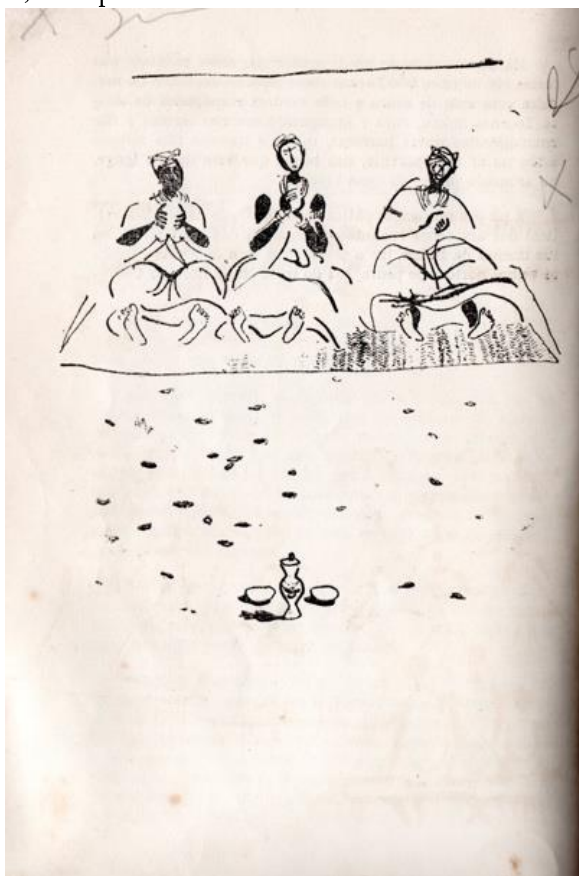
A palavra ocupa um lugar especial nas comunidades, a ela é atribuída [sic] o poder de animar. Vida e colocar em movimento o axé contido na natureza. As intenções, súplicas e o desejo de mudança devem ser verbalizados.

[...]

O som, assim como a palavra, é importante pois conduz e proporciona o axé. (BARROS 2009, 40-41)

A música, cantada, acompanhada por instrumentos de percussão, perpassa todos os ritos do candomblé, sacralizando os gestos, os objetos, as comidas e bebidas, ambientes e corpos (Figura 25).

Figura 25 – Cena de Padê, do capítulo “Temas do Candomblé”



Fonte: CARYBÉ 1962, 269; 1976, 286

Enquanto o texto anuncia o impacto do som na liturgia e as transformações por que passam os seus adeptos ao adentrarem as cerimônias nos terreiros, os desenhos de Carybé apresentam cenas ligadas aos rituais do candomblé¹².

Os ataques trovejam, o agogô repica seu som agudo [...]

Vitoria, Oké, Pinguinho, Chica. Escuras como a noite, roxas, côm de formiga, de canela ou de pão vendem bolos, fato, cocada, acarajé ou mingau mas seus corpos, gordos ou esguios são o receptáculo dos Orixás nas noites em que as três luas de couro dos atabaques os chamam. (CARYBÉ 1962, 37-38; 1976, 285)

Ao tratar dos Orixás, cabe a Pierre Verger a apresentação da religião, do universo dos templos (os terreiros) e aspectos gerais a respeito do culto às divindades herdadas dos povos africanos que vieram para o Brasil na condição de escravizados. Nos desenhos, Carybé se concentra nas representações das divindades manifestadas nos corpos das filhas de santo durante as cerimônias; é possível inferir que estejam dançando as coreografias que correspondem aos ritmos específicos que os representam (toques) (Figuras 26 e 27) .

Figura 26 – Cena de festa no barracão do capítulo “Temas do Candomblé”



Fonte: CARYBÉ 1962, 270; 1976, 287

¹² Uma análise desse conjunto pode ser encontrada na dissertação de Mestrado de Bruno Pimentel (2015) *As representações do universo mítico do candomblé baiano pela perspectiva de Carybé*.

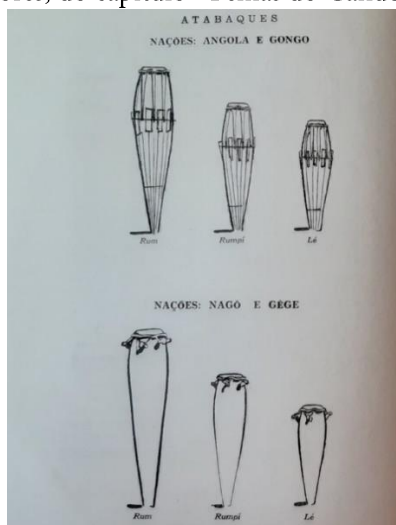
Figura 27 – cena de dança do Orixá Omolu - do capítulo “Temas do Candomblé”



Fonte: CARYBÉ 1962, 305; 1976, 337

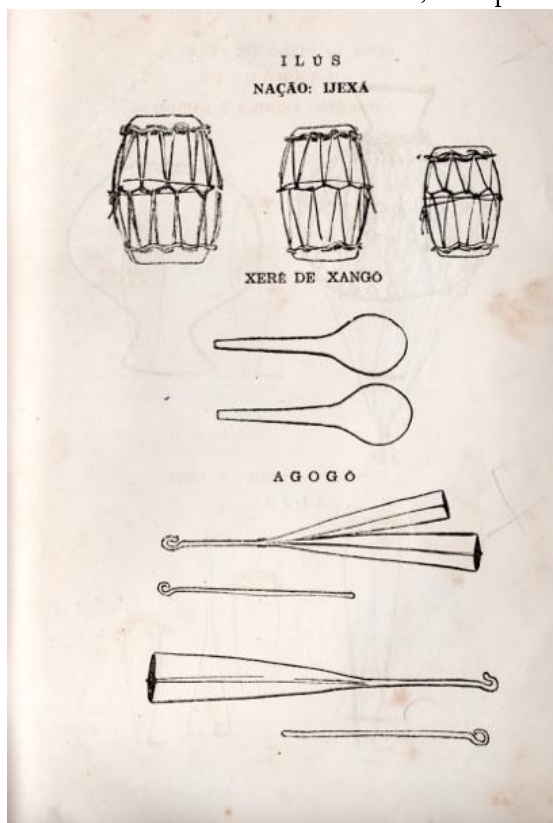
Já os instrumentos musicais, parte importante dos ritos de matriz africana, juntamente com os objetos que simbolizam as divindades, são retomados no texto de Pierre Verger que acompanha as imagens, como apresentado na Coleção Recôncavo (1951), onde o fotógrafo faz um panorama das divindades, apresentando-as uma a uma (VERGER, CARYBÉ 1962, 317 e seguintes; 1976, 313-329). (Figuras 28, 29 e 30), encerrando o último capítulo do livro e nos levando à nossa despedida desta jornada pelo conjunto de obras aqui analisado (Figura 31) .

Figura 28 – Conjuntos de tambores, do capítulo “Temas do Candomblé”



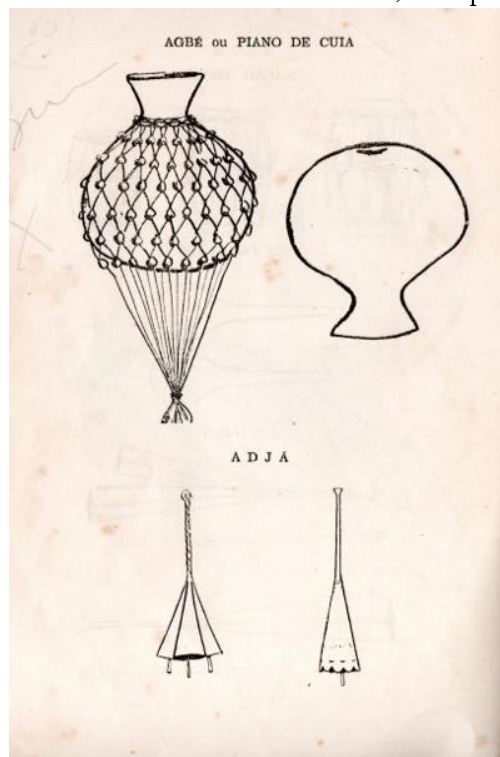
Fonte: CARYBÉ 1962, 320; 1976, 318

Figura 29 – Instrumentos musicais usados no culto aos Orixás, do capítulo “Temas do Candomblé”



Fonte: CARYBÉ 1962, 321; 1976, 319

Figura 30 – Instrumentos musicais usados no culto aos Orixás, do capítulo “Temas do Candomblé”



Fonte: CARYBÉ 1962, 322; 1976, 320

Figura 31 – Carybé e o conjunto de cadernos da Coleção Recôncavo – foto: Pierre Verger, dec. 1950.



Fonte: Fundação Pierre Verger

Considerações finais

Ao estudarmos a obra gráfica aqui apresentada, notamos que em *As sete portas da Bahia*, tendo como ponto tema inicial o próprio mar da Bahia de Todos os Santos, em todos os seguintes, com maior ou menor incidência, se tem referência à uma presença musical no cotidiano dos baianos e, nesse sentido, identificamos dois grandes grupos de representações: quando há instrumentos musicais presentes na cena, quando não há instrumentos musicais, mas pelo movimento dos corpos, inferimos a presença de música no ambiente.

No primeiro grupo, podemos destacar duas situações: os instrumentos sendo executados e os instrumentos apenas apresentados como objetos integrantes de uma cena ou isoladamente, de forma ilustrativa.

No segundo grupo, esses mesmos instrumentos podem aparecer em cerimônias religiosas, folguedos populares, contextos de luta (como os jogos de capoeira) ou ainda em situações isoladas, nas quais um pequeno grupo de músicos ou um único executante esteja se apresentando (um violeiro tocando sozinho ou acompanhado por um pandeiro).

Basicamente o repertório organológico¹³ registrado por Carybé contempla instrumentos de percussão (idiofones e membranofones) e cordas (cordofones): diferentes

¹³ Utilizando a classificação de Hornbostel–Sachs.

tipos de tambores, instrumentos de cordas (violão), berimbau (de barriga), pandeiro, reco-reco, ganzá, caxixi, agogô/gã, xequerê e instrumentos utilizados nos ritos afro-brasileiros como o adjá e o xére; em situações pontuais identificamos a presença de instrumentos de sopro (aerofones).

Os berimbaus, os atabaques e xequerês tem um certo destaque – seja pela plasticidade dos instrumentos ou pelo envolvimento do artista com a capoeira e com o candomblé, esses instrumentos aparecem em vários desenhos, chegando a receber um destaque em alguns casos, como é o caso do xequerê que ganha uma página exclusiva no capítulo “Festa de Yemanjá”. Entende-se aqui que, desde a Coleção Recôncavo, o artista reuniu nos dez volumes que a compõem, um panorama do cotidiano baiano: o trabalho, o lazer e a vida religiosa.

Vale destacar que, desse modo, Carybé realiza uma curadoria temática apresentando ao leitor uma “Bahia filtrada”, afinal as imagens não mostram uma terra em fase de ampliação do seu parque industrial, ou quaisquer outras transformações que estivessem ocorrendo, mas a riqueza presente na diversidade cultural e a permanência de tradições resultantes dessa pluralidade de que se reveste não apenas a Bahia, mas o povo brasileiro de modo geral.

Diferente de outros artistas modernos ligados às vanguardas europeias como Picasso e Matisse, que eram externos às culturas observadas, o processo de Carybé é marcado por uma imersão nas águas da cultura baiana, experiência esta que lhe trouxe subsídios para a realização de registros do ponto de vista de um observador que é também participante.

Dez temas que se tornam sete portas, mas que portas seriam estas? Ao analisar textos e imagens poderíamos resumi-las aos encantos de Carybé pela sua Bahia: o Mar, o Povo, o Comércio, a sensualidade, a resiliência, a religiosidade e a festa.

São sete olhares que atravessam o povo da Bahia e, mais especificamente Salvador. Em cada uma dessas portas gráficas uma viagem cultural e sensorial, atravessada por uma musicalidade que se revela nos traços de Carybé.

Referências

ADES, Dawn. O artista-cronista viajante e a tradição empírica na América Latina pós-independência. In: *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*, São Paulo: Cosac & Naify, 1987, 41-63.

ARTISTAS Viajantes. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3778/artistas-viajantes>. Acesso em: 31 de outubro de 2023. ISBN: 978-85-7979-060-7

BARROS, Flavio Pessoa de. *O banquete do Rei – Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

BESOUCHET, Lidia. Até 1949. In: FURRER, Bruno (org). *Carybé*. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989, 27-137.

CAMPOS, Marcelo G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA, il., 224 p., 2001.

CARYBÉ, Pseud. *Pesca do Xaréu*. 21 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955 (Coleção Recôncavo; n. 1).

CARYBÉ, Pseud. *Pelourinho*. 27 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955 (Coleção Recôncavo; n. 2).

CARYBÉ. *Capoeira*. 24 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955 [30]p.:il;23cm. (Coleção Recôncavo; n. 3).

CARYBÉ. *Feira de Águas de Meninos*. 27 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1951 (Coleção Recôncavo; n. 4).

CARYBÉ. *Festa do Bonfim*. 27 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955 (Coleção Recôncavo; n. 5).

CARYBÉ. *Conceição da Praia*. 26 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955 (Coleção Recôncavo, n. 6).

CARYBÉ. *Festa de Yemanjá*: 27 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955 (Coleção Recôncavo, n. 7).

CARYBÉ. *Rampa do Mercado*. 28 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955 (Coleção Recôncavo; n. 8).

CARYBÉ. *Temas de candomblé*. 27 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955. (Coleção Recôncavo; n. 9).

CARYBÉ. *Orixás*: 38 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955. [21]p.:il;23cm. (Coleção Recôncavo; n. 10).

CARYBÉ. *As Sete Portas da Bahia*. São Paulo: Martins, 1962.

CARYBÉ. *As Sete Portas da Bahia*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

CARYBÉ. *As Sete Portas da Bahia*. Coleção Carybé. Jornal Correio online, s.d. Disponível em: <http://www2.correio24horas.com.br/colecaocarybe/>. Acesso em 5 jul. 2023.

CATÁLOGO de livros sobre folclore brasileiro. Exposição realizada na Biblioteca Nacional, de 19 a 31 de dezembro de 1957, comemorativo do décimo aniversário da Comissão Nacional de Folclore. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional / Ministério da Educação e Cultura, 1957. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1282519/icon1282519.pdf . Acesso em 08 jul 2023.

FESTA do Bonfim: A maior manifestação religiosa popular da Bahia. Brasil: IPHAN, Ministério da Cultura. s. d. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20Festa%20do%20Bonfim.pdf>. Acesso em 20 out. 2023.

FURRER, Bruno (org.) *Carybé*. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989

LEITE, Edson, Iconografia Musical: a tradição das imagens. In: ARANHA, C. S. G.; LEITE, E.; RODOLFO, G. W. (orgs). *MusicArte: campo dos sentidos*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017, 55-71. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5583673/mod_resource/content/0/LEITE_Iconografia_musica_tradicao_imagens.pdf. Acesso em 5 jul. 2023

MATOS, Matilde. A Bahia vista por Carybé (1911-1997). In: *Afro-Ásia*, 30, 2003, 389-413. Universidade Federal da Bahia.

PIMENTEL, Bruno Rodrigues. As representações do universo mítico do candomblé baiano pela perspectiva de Carybé. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores. 2015.

PIMENTEL, Bruno Rodrigues. Coleção Recôncavo: aspectos da cultura baiana através da (re)construção de Carybé e seus colaboradores . Tese (Doutorado em História Social). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores. 2020.

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. In: _____. (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). ISBN 978-85-7334-279-6. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/55/instituto-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-iphan-1970-1979-e-1994#:~:text=O%20Instituto%20do%20Patrim%C3%B4nio%20Hist%C3%B3rico,Patrim%C3%B4nio%20Hist%C3%B3rico%20e%20Art%C3%ADstico%20Nacional>. Acesso em 15 out. 2023.

Vídeos e Filmes

Barravento (Brasil, 1960. Dir. Glauber Rocha). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoV3gsdxVfE>. Acesso em 15 jul. 2023.

E Daí Aconteceu o Encanto (Brasil, 1994; Dir. Freddy Ribeiro. Roteiro Cleo Martins, Fredy Assis e Maria Stella de Azevedo). Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XqZS9v0LgJU&t=5730s>. Acesso em 11 out. 2023.

Entre o Mar e o Tenda. (Brasil, 1953. Dir. Alexandre Robatto Filho). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gBTBwJzeLd4>. Acesso em 15 jul. 2023.

A iconografia musical na arte *naïf* de Vicente Ferreira: o processo criativo e a produção de seu auto retrato

Nilton da Silva Souza

Introdução

Durante um bom tempo a arte pictórica foi produzida em Maceió sob os ditames do academicismo¹. O maior expoente em Alagoas desse academicismo foi Pierre Chalita² (1930-2010), um pintor fortemente ligado à tradição da arte da pintura, embora muitas das suas ações proporcionaram o surgimento de uma geração de pintores locais por meio do seu *atelier* de pintura, onde lecionou ao longo de décadas. Sua atuação como professor da Universidade Federal de Alagoas, a partir de 1980 o aproximou da arquitetura e das artes³, contribuindo para a solidificação das artes visuais em âmbito universitário por meio de exposições que aconteceram na Antiga Reitoria da UFAL, hoje Espaço Cultural Salomão de Barros Lima.

Uma das exposições sob a curadoria de Pierre Chalita apresentou Vicente Ferreira em início de carreira como pintor *naïf*.⁴ (BARROS 2005a, 544) Ao que indica a nossa análise da

¹ O academicismo em questão surge de forma organizada por entidades civis, um pouco antes da década de 1950, como a Sociedade de Cultura Artística de Alagoas fundada em 1953 e tantas outras fundadas em várias capitais brasileiras, principalmente para um público de elite.

² Pierre Gabriel Naim Chalita, formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro (1955), estudou na *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid e na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* em Paris. Tornou-se um dos pilares da pintura em Maceió, tanto por sua atuação como Professor da Universidade Federal de Alagoas, quanto pelas suas ações como arquiteto e pintor.

³ A faculdade de Arquitetura e Urbanismo foi criada na UFAL em 1973 e os cursos de artes tiveram seus primórdios no mesmo ano, com a criação do CORUFAL, mais tarde, nos anos 1980, a consolidação da criação do Curso de Bacharelado em Canto, Licenciatura em Música e posteriormente o Curso de Teatro.

⁴ Vale salientar que identificamos duas razões para a afirmativa em questão: A primeira é a exposição de 1973 promovida pela UFAL na Pinacoteca Universitária. A outra se refere à exposição em Roma (Itália), no Museu

pouca literatura biográfica encontrada, Vicente Ferreira teria frequentado o *atelier* de Chalita e, nesse sentido, seria mais um de seus discípulos. A temática adotada pelo pintor, sobre o folclore alagoano, ainda não estava devidamente amadurecida em início de carreira, haja visto a constatação e análise de algumas obras deste período em que existem temáticas diversas em sua pintura, algumas obras sob a tutela do Museu Theo Brandão de Antropologia e Folclore da UFAL (MTB/UFAL). Embora essa tenha sido a exposições que o popularizou em Alagoas, o seu amadurecimento temático percorrerá, ao menos, os dez primeiros anos da sua exposição como pintor *naïf*. Observamos que, ao longo dos anos, há uma busca do artista por retratar a cultura folclórica de Maceió, sua relação com a Estação Ferroviária⁵, onde trabalhou, e a música, pois era sanfoneiro. Em nossas primeiras análises sobre a obra de Vicente Ferreira, há em suas pinturas uma relação de pertencimento e autorretrato. Essa relação de pertencimento e autorretrato nos motivou na pesquisa iconográfica pela quantidade de obras pictóricas em que a temática da música estava presente.

Panorama das artes plásticas em Maceió: tradição, autodidatismo, academicismo e a visão do Grupo Vivarte nos anos 1980

Segundo Campos (2002), em sua tese que tratou a trajetória e a crítica da pintura alagoana no recorte temporal de 1892 a 1992, a arte pictórica em Alagoas foi dividida em três momentos distintos: o primeiro, que vai de 1892 até 1926 trata do levantamento dos pintores alagoanos a partir da implementação e valorização das regras acadêmicas na pintura; o segundo, de 1926 a 1980, abordagem sobre a inserção da arte moderna, especificamente o abstracionismo em Alagoas e a primeira exposição do Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro; e o terceiro, de 1980 a 1992, onde trata da formação de grupos artísticos com o intuito de promover a renovação plástica nas artes. Periodizar movimentos artísticos nem sempre é uma tarefa fácil, especialmente por se tratar de um estado sem grande desenvolvimento artístico ao longo da sua história. Dessa forma, dos artistas que se

Sant'Egídio, promovida pela UFAL em 1983. Isso reforça a ideia de aproximação entre Chalita e Vicente Ferreira.

⁵ Estação Ferroviária Central de Maceió, onde o artista teria trabalhado como pintor de letreiros.

destacaram no século XIX em Alagoas, alguns tiveram a oportunidade de frequentar escolas de belas artes dentro e fora do Brasil. A ideia de criação de uma Escola de Belas Artes no Brasil é recorrente em várias províncias, firmando-se no Rio de Janeiro em 1826 e a partir daí se espalhando pelo país. Um dos primeiros artistas a sair da cidade de Alagoas, hoje Marechal Deodoro, para aprimoramento foi Rosalvo Alexandrino de Caldas Ribeiro (26/11/1867 – 29/04/1915). Estudou na Imperial Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro⁶, a partir de 1886 e posteriormente na Academia *Julien e École des Beaux Arts* de Paris, França, a partir de 1888, onde viveu por 12 anos. A marca do século XIX nas artes plásticas em Alagoas está na busca por identidade à luz da técnica vinda, ou aprendida na Europa. (BARROS 2005b, 484-485)

O século XX, segundo Campos (2002), envolve a chegada da tendência modernista no Brasil, especialmente a partir de 1922, mas que a autora coloca esse marco em Alagoas a partir de 1926, com uma exposição do Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro. Durante mais de meio século – levando-se em consideração que somente a partir dos anos 1980 do século XX houve um movimento artístico considerável em relação aos fazeres das artes plásticas em Alagoas – as várias tendências estilísticas das artes plásticas conviveram em uma harmonia contestável, embora silenciosa. Entretanto, a partir dos anos 1980, sob a demarcação temporal de Campos, um novo cenário se instala com grupos opositores ao que se caracterizava artístico, social e institucionalmente com conservadores, ou acadêmicos. O levante surgiu como um manifesto de artistas alagoanos que viviam à margem, em muitos casos, e mesmo integrados aos meios de divulgação, fomento e difusão das artes plásticas no Estado.

O Vivartismo foi um movimento cultural em torno da pintura que se fazia em Maceió nos anos 1980, mais especificamente entre 1984 e 1985, momento de maior ênfase na ideia de que a arte pictórica deveria estar dentro de uma teia de fazeres em que as relações, temáticas, motivacionais e estilísticas do pensamento artístico, pudessem extrapolar os ditames da academia. Entretanto o que faz radical o movimento é, justamente, o fluxo da

⁶ Anterior a Rosalvo Ribeiro, Manoel Teixeira da Rocha (1863-1941), teria estudado nesta escola a partir de 1881, após sua mudança de São Miguel dos Campos, Alagoas. (BARROS 2005b, 495)

circulação da arte pictórica em Maceió, também a inserção de um novo público, menos elitista, e engajado como simpatizantes do movimento. As críticas do movimento estavam, dentre outros aspectos, voltadas ao perfil elitista academicista cultuado socialmente diante da arte plástica produzida em Alagoas. Segundo Maia, foi criado o “movimento de libertação dos cânones academicistas que a gente chamava de Chalitismo (referência à figura quase monolítica de Pierre Chaila na época, enquanto pintor e colecionador), que tinha um trabalho realmente muito importante e genial, mas era muito neoclássico, que estava muito atrasado para a época.” (MAIA 2021)

O grupo de artistas reunia-se regularmente, inclusive usando a Pinacoteca Universitária como ponto de referência por algum período. O movimento Vivarte, juntamente a outros movimentos como as Cruzadas Plásticas, que envolvia artistas diversos para além das artes plásticas, foi denominado por Campos como “fenômenos culturais reativos às artes plásticas em Alagoas” (CAMPOS 2002, 105). Para Villas-Boas (2006, 52), “o vivartismo se esquivou do escândalo, mantendo-se dentro de seus limites, contra o qual a burguesia é tão alheia com é atenta a qualquer ação.”, em outras palavras, o movimento iniciou formalmente sem os alardes de um manifesto cultural e acomodou-se social e culturalmente a dinâmica da cidade. O vivartismo, assim como movimentos individuais e coletivos de artistas, ajudou a consolidar a arte visual para além das galerias da orla marítima da cidade. Foi um movimento de difusão da arte, de muita criação e surgimento de novos artistas, muitos inclusive autodidatas. Essa nova caracterização permitiu novos e abrangentes meios de circulação da arte.

A biografia de Vicente Ferreira

Vicente Ferreira de Lima (1927-2012), natural de Jurema-CE, popularmente conhecido por *Ferreirinha*, deixou seu nome marcado nas artes plásticas alagoanas por sua originalidade e capacidade de conceber, dentro da estética *naïf*, o folclore alagoano. Radicou-se em Maceió, em 1949 “após uma rocambulosa peregrinação, como figurante de um curso mambembe” (MELO-LOUREIRO 1989, 114). Segundo Wagner Chaves, então diretor do

Museu Theo Brandão de Antropologia e Folclore da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), o artista teria passado dois anos viajando pelo Nordeste com o circo Teatro Show; teria exercido diversas funções como iluminador, bilheteiro, eletricista, cenógrafo e, nas horas vagas, animador no personagem “jacaré humano”. Acabou abandonando a vida circense, fazendo morada em Maceió em 1949. (CHAVES; NASCIMENTO 2010)

somam-se trinta e oito exposições no Brasil, com destaque para a “Bienal dos 500 anos”, em 2000, no parque do Ibirapuera, São Paulo, e mais oito mostras no exterior, em países como Itália, China, Japão e França. Nota-se ainda que as principais galerias e museus de arte popular no Brasil mantêm em seus acervos pinturas do artista. (CHAVES; NASCIMENTO 2010)

Por sua vez, segundo Melo-Loureiro (1989), *Ferreirinha* iniciou a sua vida como pintor de letreiros na Rede Ferroviária Federal, onde trabalhou por longo período. Entretanto se iniciou na pintura artística a partir de 1961. A sua aparição pública se deu em 1973, em uma das primeiras exposições da UFAL na antiga Reitoria, hoje Espaço Cultural Salomão de Barros Lima. Por trás dessa aparição está o Professor da UFAL e artista plástico Pierre Chalita.

A análise iconográfica musical na obra de Vicente Ferreira

O levantamento da obra de Vicente Ferreira nos proporcionou uma lista de mais de 50 obras, algumas de colecionadores locais, de galerias e museus, excepcionalmente a Pinacoteca da UFAL e o Museu Theo Brandão. Fizemos um recorte oportuno diante do objeto da pesquisa. Afinal, com a análise de poucas obras se pode chegar as metas propostas inicialmente, pela riqueza de detalhes e pela manifestação explícita da iconografia musical.

Melo-Loureiro (1989) aponta duas vertentes da pintura de *Ferreirinha*, uma denominada *Mimeiras*, onde há a reprodução de fantasias nascidas da sua imaginação; e outra denominada *Decorações*, onde há a representação de elementos folclóricos do Nordeste, em especial dos folguedos maceioenses. Da primeira vertente apontada por Melo-Loureiro, encontramos duas obras que estão sob a guarda do Museu Theo Brandão, um equipamento cultural da UFAL voltado à antropologia e ao folclore. Observamos que a temática do pintor está focada em temas diversos, e como mencionado pelo autor, sobre ideias e fantasias saídas

de sua imaginação. Da segunda, denominada Decorações há um trabalho mais profícuo, no que concerne ao volume, à tendência estética da representação objetivamente proposta ao ambiente em que está inserido como artista e ao folclore local. A segunda tendência da produção artística de Vicente Ferreira será foco desse estudo. Aqui apresentaremos algumas das suas obras em que diversas iconografias musicais surgem em meio a temática dos folguedos populares alagoanos.

Figura 1 – *Quadrilha Rosa dos Ventos*, 2009, acrílico, 56 x 70 cm



Fonte: Museu Theo Brandão – UFAL

Na figura 2, temos a tela *Coreto*. Nesta composição há ao centro um pequeno coreto, onde temos a representação de um grupo musical não definido. O quadro é composto por diversos cenários, no canto inferior à esquerda um cemitério, acima um ambiente rural com a presença de animais, a centro, na parte superior, uma floresta; a direita uma igreja. Em uma análise mais detalhada podemos considerar a visão do artista sobre a diversidade da cidade de Maceió e seu lugar, uma vez que deixa marcado com a frase “Vicente Ferreira Lima, foi a sua moradia”, acima da igreja.

Figura 2 – *Coreto*, s.d., acrílico, 56 x 70 cm



Fonte: Museu Theo Brandão - UFAL

Na figura 3 temos a representação da quadrilha junina e o casamento matuto. O artista localiza a cena na “Praça da Faculdade”⁷, representa o trem urbano de passageiros e se localiza na cena, como integrante do Trio Maceió, trio de forró que ele fazia parte enquanto sanfoneiro. Percebe-se o interesse do artista de colocar-se à cena, situar o lugar e o contexto cultural onde acontecem as manifestações populares e folclóricas. Há uma preocupação em escrever em várias partes da pintura, identificando personagens da vida cultural local dentre as particularidades da manifestação que está sendo retratada pictoriamente. Numa análise mais detalhada a presença do trem no cenário, por sua proximidade com a *Praça da Faculdade* e com o período junino, no projeto *Trem do Forró*, se justifica. Há uma figura marcante com um texto em mãos do lado esquerdo, em outras obras há referência a esse personagem como sendo o professor Ranilson França⁸, grande entusiasta e fomentador do folclore alagoano.

A tela intitulada *Baianas* (Figura 4) mostra um grupo musical um pouco maior, com o trio de forró, um saxofone, uma guitarra e outro acordeom. Nas figuras de 5 e 6 o autorretrato é caracterizado pelo Trio Maceió. Esses são trabalhos em que o Trio Maceió não está contido em um contexto de manifestação popular ou folclórica.

⁷ A Praça Afrânio Jorge, popularmente conhecida por Praça da Faculdade, em decorrência de ter sediado no que hoje é o Museu de História Natural da UFAL, a Faculdade de Medicina da UFAL.

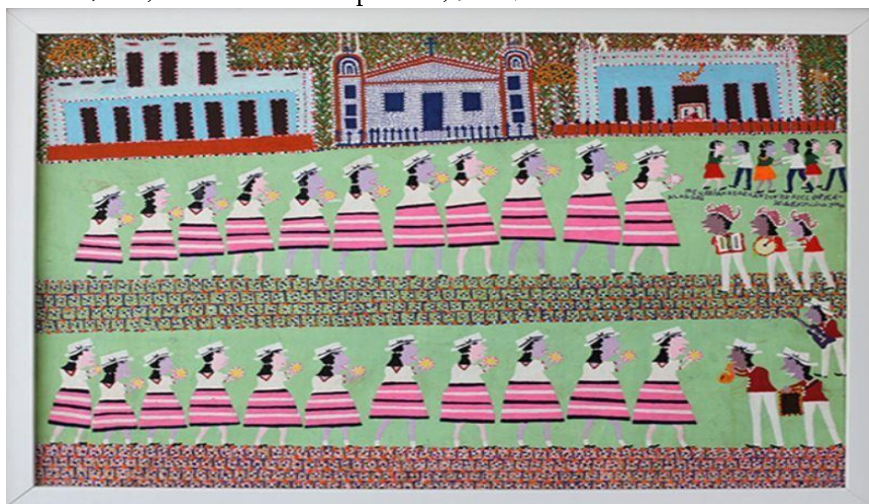
⁸ Ranilson França de Souza, folclorista alagoano, nasceu em 1953, faleceu em 2006.

Figura 3 – *Casamento na quadrilha matuta*, s.d., acrílico sobre chapa dura, 56 x 70 cm



Fonte: KARANDASH 2023

Figura 4 – *Baianas*, s.d., acrílico sobre chapa dura, 56 x 70 cm



Fonte: KARANDASH 2023

Figura 5 – *Trio Maceió 1*, s.d., acrílico sobre chapa dura, 56 x 70 cm



Fonte: BRASILIANA 2023

Figura 6 – *Trio Maceió 2*, 2010, acrílico sobre chapa dura, 56 x 70 cm



Fonte: BRASILIANA 2023

A figura 7 tem na tela a temática “forrozeiros”, representada por diversos grupos, embora o enfoque principal é a sanfona. Outros instrumentos aparecem na cena, como o piano, o trompete, a zabumba, o pandeiro, o violão, o contrabaixo elétrico. Vicente homenageia os músicos em sua pintura: o Naldo do Baião⁹, por sua loja de instrumentos e o Encontro dos forrozeiros Messias Lima¹⁰.

Figura 7 – *Forrozeiros*, 2011, acrílico, 56 x 70 cm



Fonte: Museu Theo Brandão – UFAL

⁹ Naldo do Baião é um sanfoneiro que possui uma loja de instrumentos musicais localizado à Rua Augusta, nº13, centro de Maceió.

¹⁰ Messias Lima é um artista com longa atuação no Estado de Alagoas. Possui uma discografia considerável dentre os forrozeiros alagoanos.

Circulação e recepção da arte pictórica em Maceió

Percebe-se, após uma leitura embasada, que em diversos momentos da história das artes em Alagoas, há processos de circulação e recepção diversos. Compreendemos que os movimentos estéticos, enquanto organização social e artística – sejam eles globais, ou mesmo locais, ou até atemporais, quando se trata de tendências estéticas que buscam perpetuação pela ação de artistas ou conjunto de artistas – promovem a circulação da arte. Esses agem como fomentadores do fazer artístico, proporcionando a novos públicos processos receptivos, ao tempo que percebemos o surgimento de movimentos combatentes as perpetuações estéticas da arte de tempos anteriores. O Academicismo de Chalita teve papel importante para a arte pictórica em Alagoas, principalmente por seu fomento à estrutura de ensino e pela capacidade de promover a circulação da sua arte e de vários dos seus discípulos de tendências estéticas diversas, sejam nas galerias da orla maceioense, ou nos espaços acadêmicos, de pesquisa e de extensão da Universidade Federal de Alagoas. O Vivartismo, por sua vez, buscou novas rotas de circulação das exposições pictóricas fugindo, até certa medida, das figuradas vernissagens e seus repetitivos atores. Em termos de recepção da arte pictórica e dos processos de circulação devemos considerar do ponto de vista teórico algumas considerações, essas que visam aqui a compreensão ampliada para um artista *naïf*. Isso nos leva a entender que temos hoje “um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido.” (DANTO 2006, 15) Entendemos os processos de recepção cultural a partir do esquema de Martin-Barbero, considerado sob dois eixos: “o diacrônico, ou histórico de longa duração – entre Matrizes Culturais (MC) e Formatos Industriais (FI - e o sincrônico: entre Lógicas de Produção (LP) e Competências de Recepção ou Consumo (CR).” (MARTIN-BARBERO 2008, 16) A percepção de Martin-Barbero que trazemos para essa discussão recai sobre a dupla relação entre as Matrizes Culturais com as Competências de Recepção e as Lógicas de Produção, uma vez que são mediadas “pelos movimentos de socialidade, ou sociabilidade, e pelas mudanças na institucionalidade. [...] Nesse processo as MC ativam e moldam os *habitus* que conformam as diversas Competências de Recepção” (MARTIN-BARBERO 2008, 17) Nessa perspectiva, recorremos a Bourdieu (2003), dentro do conceito de *habitus* o entendimento de que a nossa percepção sobre arte é

a consolidação do acúmulo social mediado pelas instituições formadas pela família, escola, igreja, sociedade, inclusive as mídias, dentre tantas outras possibilidades de acúmulo do capital artístico-cultural. A leitura sobre Bourdieu nos faz refletir sobre os processos de criação, circulação e difusão da arte, afinal em todas essas etapas há processos ativos de recepção onde há diversos modos de percepção (VALVERDE 2003). Modernamente a leitura de Canclini (2008) nos favorece entender os processos de recepção estética por meio da hibridação cultural e o que esse fenômeno significa em um mundo globalizado, estilizado pela influência midiática.

Considerações finais

Esta pesquisa teve como objetivo principal a iconografia musical na obra de Vicente Ferreira Lima, entretanto a pesquisa sobre as origens das artes visuais em Alagoas tomou foco, bem como os processos de circulação dessa arte em diversos períodos e a construção histórica que permitiu um academicismo artístico se perpetuar por longo tempo. Permitiu também verificar como a partir dos anos 1980 houve um levante de artistas em busca de melhor expressão e de mais lugares de fala para a sua arte. Esse movimento possibilitou a conquista de um novo público e de novos lugares de expressão.

No contexto em que se analisou a obra iconográfica musical de Vicente Ferreira Lima, salienta-se seu amadurecimento artístico sob a temática do folclore alagoano, assim como também se constata a participação da Universidade Federal de Alagoas na construção de espaços de expressão artística, seja na criação da Pinacoteca Universitária, seja pela criação do Espaço Cultural Salomão de Barros Lima.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Série Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARROS, Francisco Reinaldo Amorim de. *ABC das Alagoas: dicionário biobibliográfico, histórico e geográfico das Alagoas*. Tomo I. Brasília: Senado Federal, 2005a.
- _____. *ABC das Alagoas: dicionário biobibliográfico, histórico e geográfico das Alagoas*. Tomo II. Brasília: Senado Federal, 2005b.
- BRASILIANA, Galeria. *Vicente Ferreira*. São Paulo-SP. Disponível em: <https://galeriabrasiliana.com.br/portfolio/vicente-ferreira>. Acesso em: 15 de novembro de 2023.
- CAMPOS, Célia. *Uma visibilidade: trajetória e crítica da pintura alagoana 1892-1992*. São Paulo: Escritura, 2002.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CHAVES, Wagner; NASCIMENTO, Adriana. *Cores e misturas: pinturas de Vicente Ferreira*. Texto da exposição do artista Vicente Ferreira no Museu Theo Brandão de Antropologia e Folclore da Universidade Federal de Alagoas, 2010.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- KARANDASH, Galeria. *Vicente Ferreira*. Maceió-AL, Disponível em: https://www.karandash.com.br/pt/Autor/26/VICENTE_FERREIRA. Acesso em 15 de novembro de 2023.
- MAIA, Ricardo. Arte e vida entrelaçadas em uma só direção. *Blog Aqui Acolá*. Selo 06, 2021. Disponível em: [Blog Aqui Acolá – Arte & Design \(aquiacola.net\)](http://BlogAquiAcolá-Arte&Design(aquiacola.net)).
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- MELO-LOUREIRO, Romeu. *Arte contemporânea das Alagoas*. 1ª edição. Linoart Graficos e Editores Ltda. 1989.
- VALVERDE, Monclar. Recepção e sensibilidade. In: _____ (org.). *As formas do sentido (Estudos em Estética da Comunicação)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- VILLAS-BOAS, Lincoln. *Testemunhos do Vivartismo: escritos de intervenção cultural na Maceió-artística da pintura (1992-2004)*. Ricardo Maia org. Maceió: Catavento, 2006.

Atlas Iconográfico Musical do Maranhão: algumas linhas sobre a proposta

Alberto Dantas Filho

Introdução

A ideia de se fazer um instrumento de divulgação e preservação da memória cultural de nosso estado, Maranhão, através da vida musical de seus habitantes, em toda a diversidade que comporta esse fenômeno, parte dos trabalhos que desenvolvemos no âmbito do **Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil – RIdIM-Brasil**, Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil.¹

A ideia, associada à vontade, de propor um atlas iconográfico-musical como um instrumento de conhecimento geral e também como fonte de informações técnicas para um público mais restrito, compondo um grande espectro de interessados e que possa ser uma atividade viva, perene, arregimentando pessoas e, de forma projetiva, crescendo organicamente de acordo com uma demanda que não se esgotaria em uma ou trinta etapas do trabalho, mas que o acompanharia, buscando uma compreensão dos fenômenos, a partir de sua própria dinâmica do atlas, e a partir dos interesses buscados pelos usuários, por isso, é

¹ Disponível em: <http://www.ridim-br.mus.ufba.br>.

que pensamos em um formato que aliasse informações técnicas, tendo como princípio o interesse espontâneo, tanto da proposta, quanto do público em geral.

O trabalho propõe a criação de um ‘corpus’ de imagens que possa compor uma iconografia de manifestações musicais da cultura popular do Maranhão sendo a preocupação precípua deste projeto a criação de estratégias de recepção crítica das culturas visual, musical e suas articulações, em relação às práticas musicológicas e, também, com a produção inventarial de sistemas de imagens que possam contribuir para a construção, simultaneamente, de um lugar de encontro entre as variadas percepções e fruições, mas também um referencial epistemológico onde as musicologias se relacionam, horizontalmente, com às propaladas “ciências adjuvantes”.

O formato pensado foi o do atlas, pois, sendo, por definição, um conjunto de dados sobre determinado assunto, sistematicamente organizados e servindo de referência para a construção de informações de acordo com a necessidade de quem as procura, pensamos em buscar um tipo de enquadramento instrumental que, dispostas as informações com textos e imagens de forma tópica que, tomando-se as informações coletadas como camadas de tempo tratando o material dentro de uma “disposição” hierarquizante, específica, um sistema tratado a partir dos constituintes das próprias expressões abordadas.

A ideia desta proposta partiu da observação prosaica acerca da trajetória de uma das mais fascinantes expressões da cultura musical e carnavalesca de São Luís, os Blocos Tradicionais. Nascidos na década de 1920, seu nascimento concorre com o “samba batucado”, do Rio de Janeiro, praticamente, expressões de uma mesma época.

Essa observação, de que o batuque dos blocos tradicionais sempre foi considerado samba e a proximidade temporal com o surgimento do samba do Estácio pode revelar um fenômeno muito mais abrangente do que circunscrito ao Rio de Janeiro, fazendo-nos perguntar, seria o samba um “epifenômeno”? E sendo, quais os fenômenos que os engendra?

Tenho pensado que a generalidade da visão da música do escravizado, do ponto de vista da elite escravocrata levou a conceituação também genérica, onde “batuque” servia para todos os fins, principalmente aquele que marcava a linha divisória, uma barreira entre as elites e a população escravizada. Uma amálgama indefnida, turva. Sob este ângulo, é possível inferir

que o aparecimento do samba e sua gestual oralidade, associado a uma visibilidade que estabelece uma posição, um lugar social que, ao mesmo tempo, em que se torna algo absolutamente definido, transita entre todas as camadas sociais estabelecendo vínculos identitários em todas elas.

A partir dessas constatações e da importância visual de toda a dinâmica deste gênero e da real necessidade da preservação do patrimônio imaterial do Maranhão, algo que em relação a outros estados, é urgente e inadiável, o samba dos Blocos Tradicionais é o mote inicial para propormos algo estruturado e que possa servir a uma gama bem ampla de interesses, sendo assim, o Projeto Atlas Iconográfico Musical do Maranhão - ATIMA é uma iniciativa do Núcleo de Pesquisa em Musicologia – NEMUS – UFMA que irá buscar parcerias dentro do estado e com outras iniciativas já ativas nessa área.

A ampliação do escopo do trabalho

Como anteriormente colocado, a base para pensarmos esta ferramenta é a possibilidade de articulação entre a experiência puramente empírica de um público mais geral que pode ter contato com o material iconográfico de forma mais intuitiva até o público mais específico que busca informações técnicas e especializadas.

Trata-se de um esforço colegiado para a construção de um atlas iconográfico de fácil acesso e que sirva para estudiosos da área e para leigos, com um sistema de busca que possa satisfazer toda a tipificação de pesquisa na área e sua proposta de criação de um tipo bem específico de atlas visual, pensamos, então, em um universo descrito iconograficamente a partir de uma dinâmica que explique o enredo visual do geral ao específico, ou, de uma horizontalidade utilizando-se o Atlas Mnemósine como meio entrópico, geral, a partir do qual, um atlas iconográfico, corrente vai se estruturando ao “pinçar” naquelas manifestações apresentadas em um ambiente de representações mais amplo, como os que vamos aqui apresentar, pela metodologia Warburg.

Abraham Moritz Warburg (1886-1929) foi um historiador de arte alemão especializado no ressurgimento do paganismo do período renascentista, seus estudos focavam

arqueologia, história, medicina e história das religiões. A importância dos trabalhos de Warburg advém de suas preocupações em relação à transição da iconografia antiga ao quadro da cultura moderna europeia em seu tempo, Warburg insere em seus estudos a preocupação precípua com a imagem e o que ela e apenas ela, expressam. O *Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de Imagens Mnemósine) homenageava a musa grega da memória e baseava-se no estabelecimento de “cadeias de transporte de imagens” ou, como descrito no site do projeto Minas Mundo²:

Espaço de interação visual para a construção coletiva de um repertório imagético das múltiplas conexões Minas-Mundo a partir das vivências e perguntas das/dos pesquisadoras/es da rede. Livremente inspirada no notável e inconcluso projeto do Atlas de Imagens Mnemósine (*Bilderatlas Mnemosyne*) de Aby Warburg, que pretendia estabelecer “cadeias de transporte de imagens”, linhas de transmissão de características visuais através dos tempos, carregando consigo o *pathos*, emoções básicas engendradas no nascimento da civilização ocidental. (PROJETO MINASMUNDO 2021)

A preocupação principal de Warburg colocada de forma, clara expressa sua palestra *Dürer und die italienische Antike* (Dürer e o italiano antigo), em Leipzig, onde apresenta o construto *Pathosformel*, em português e em tradução livre “a fórmula do *pathos*”, onde investigava o princípio do gesto expressivo na arte europeia que, em sua concepção era fruto direto da Antiguidade pagã. (CANTINHO 2016)

Figura 1 - Painéis 39 e 47 (recuperados) do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg



Fonte: *ABY WARBURG BILDERATLAS MNEMOSYNE*, 2020

² <https://projeto.minasmundo.com.br/atlasminasmundo/>

Figura 2 - Vista da instalação da Exposição na *Haus der Kulturen der Welt*, Berlin, Silke/HKW F

Fonte: *ABY WARBURG BILDERATLAS MNEMOSYNE*, 2020

Como era o Atlas Mnemósine proposto por Warburg? Ao contrário das ferramentas de análise de material iconográfico que conhecemos, baseada nos trabalhos de Erwin Panofsky, que estabelece instrumentos de análise que margeiam as informações visuais, o atlas de Warburg propõe um olhar que parte de um contexto entropicamente pensado e baseado na imagem e em mais nada. Podemos fazer uma analogia com os trabalhos do filósofo germânico Max Bense, para quem (e podemos aplicá-la aqui, em nosso caso), o que define esteticamente um objeto são as interações entre um dado repertório, condições materiais que, através de um observador e selecionador externo, ascende à condição de produto.

Isso aqui é importante para a discussão em foco, por fornecer à filosofia estética a oportunidade da observação desses fenômenos a partir de um olhar transversal sobre a dinâmica que vai do material ao semântico, onde “trans-realizado (*umrealisiert*) através de um código de determinação semântica, apto à comunicação, em **um portador de estados estéticos.**” (BENSE 2003, 92. Grifo nosso)

Em relação à obra de Warburg, a analogia ao trabalho de Max Bense é imediata. De fato, Warburg propôs seu Atlas Mnemósine baseado em duas premissas. A primeira é que, deslocando o figurativo de seu lugar conceitual, propõe a reconstrução do objeto a partir de sua observação aberta. A segunda é a ampliação do olhar estético, percebida muito antes por

Warburg, daquilo a que Bense remete à importância muito maior do processo, a experiência, o trânsito estético-semântico desse fenômeno que expressaria níveis de estados estéticos: “De acordo com o que foi dito, estados estéticos são ‘estados de ordem’ por via de um repertório de elementos materiais, e objetos artísticos (ou seja, também objetos estéticos) são portadores de estados estéticos.” (BENSE 2003, 94)

Partindo dessa situação-problema, o trânsito de imagens colhidas em determinado meio social e cultural, juntadas com uma organicidade, por vezes puramente subjetiva quanto às escolhas e intuitiva quanto aos processos, possa gerar, a sua maneira (e cabe a nós descobrir), de que forma podemos usar essa poderosa ferramenta (o Atlas Mnemósine) aliada a outros instrumentos e com os mais diferentes objetivos. Nesse sentido, partindo de uma experiência extremamente exitosa e interessante, podemos constatar que o Atlas Mnemósine vem sendo utilizado como plano referencial de experiências que, partindo do universo semântico de maior desordem formal (em termos estéticos), como o ajuntamento de imagens, poderia alcançar mediante um plano mais amplo de observação, pela inclusão de outras ferramentas, mais dirigidas, formais, baseadas em uma ordem hierarquizante, dialogando com o Atlas Mnemósine, não em seu interior, mas externamente, em situações de absoluto controle observando, por um lado, a riqueza semântica e simbólica do atlas de Warburg e, por outro, o jogo infinito de possibilidades de abordagens ao se compor um leque amplo de instrumentos para se trabalhar a imagem e o mundo que a cerca, tal como proporemos mais adiante. Segundo Mannika Mishra:

O facto mais notável que constituiu a “descoberta” do Atlas Mnemósine é uma exposição intitulada *O Atlas: Como transportar o mundo nas suas costas?* criada em 2010 e comissariada por Georges Didi-Huberman. A exposição era composta por quatro “capítulos”: *O conhecimento através da imagem, A ordem das coisas, A ordem dos lugares e A ordem dos tempos*. Didi-Huberman confrontou os painéis de Warburg com as obras de artistas contemporâneos da época. Katarzyna Bojarska observou que a forma da exposição **“permite mostrar a noção de Warburg de um tempo descontínuo e não linear, no qual se podem comparar e justapor obras de arte e pinturas de diferentes épocas e lugares, reconfigurar o espaço, redireccioná-lo e colocar a ênfase num ponto diferente, introduzir a não linearidade num lugar onde pensávamos que havia continuidade,**

reuni-lo, onde parecia estar rachado e incoerente". (Bojarska; Katarzyna 2012, 208 apud MISHRA 2016. Tradução e grifo do autor)³

De fato, ao quebrar uma hierarquia formada pela visão cartesiana do objeto, e se contrapondo ao racionalismo em sua base, Warburg vai além do universo conceitual apelando para um olhar fenomênico, "experimental", fundamentado na experiência e na inquietude que tal experiência pode suscitar. Na continuação dessa abordagem, ao citar o trabalho e o interesse do fotógrafo Thomas Mailander pela horizontalidade do tratamento das imagens (fotografias) o Blog traz uma questão muito importante: a utilização do Atlas Mnemósine permite aquilo que Warburg denominou de *Nachleben*, que seria a viagem ou sobrevivência de uma imagem, seria, segundo Didi-Huberman (apud MISHRA 2016),

"o problema fundamental que a sua investigação arquivística abordou e para o qual criou a biblioteca que tem o seu nome, a fim de apreender as suas sedimentações e deslocações". A sua filosofia das imagens inclui uma espécie de reminiscência cultural básica: um fluxo infinito de imagens registadas numa memória coletiva inconsciente." (Didi-Huberman apud MISHRA 2016. Tradução do autor)⁴

Atlas Mnemósine e sua articulação com as novas ferramentas midiáticas: o caso do Tumblr e do Instagram de Jandir Gonçalves

A referida ampliação do escopo do projeto permitirá a articulação entre o modelo tradicional de descrição imagética do Atlas corrente com o modelo arrojado de Warburg. Sobre a atualidade da abordagem de Warburg, Mishra nos diz:

Refletindo um pouco sobre a diferença entre a criação de imagens no início do século XX e atualmente, é possível notar uma coesão dos métodos de

³ "The most notable event which constituted the "discovery" of the Mnemosyne Atlas is an exhibition entitled The Atlas: How to carry the world on one's back? created in 2010 and curated by Georges Didi-Huberman. The exhibition consisted of four "chapters": Knowledge Through Images, Piecing Together the Order of Things, Piecing Together the Order of Places and Piecing together the Order of Times. Didi-Huberman confronted Warburg's panels with the works of contemporary artists of the time. Katarzyna Bojarska has noted that the form of the exhibition 'enables to show Warburg's notion of a discontinuous and non-linear time, in which one can compare and juxtapose artworks and paintings from different epochs and places, to reconfigure space, to redirect it and place emphasis in a different point, introduce non-linearity in a place where we thought there was continuity, to reunite it, where it seemed cracked and incoherent'. (Bojarska, Katarzyna 2012: 208)."

⁴ "the fundamental problem which his archival research addressed, and for which he created the library that bears his name in order to grasp its sedimentations and shifting grounds". A sort of basic cultural reminiscence is included in his philosophy of images: an infinite stream of images recorded in an unconscious collective memory.

ilustração através dos processos descritos por Warburg. Segundo ele, estas foram inscritas na memória coletiva, e podemos fazê-las emergir não com base numa reconstrução cronológica, mas com base numa ordenação sistemática segundo a lógica, a intuição e o gesto. O dilúvio de imagens, ao mesmo tempo desprovido de fonte, leva a que um dos métodos de ordenação seja a utilização de uma interface de fácil utilização que permite fixar uma imagem e guardá-la em relação a outras imagens. Esta interface do tipo atlas é fornecida pelo serviço de blogs da Internet Tumblr e pelo livro. Estes meios de comunicação, aparentemente distantes, apresentam semelhanças surpreendentes [...] (MISHRA 2016. Tradução do autor)⁵

E passa a elencar as características do Atlas Mnemósine e o serviço de blogs da internet Tumblr que seriam, de acordo com Mishra (2016), resumidamente:

- ⇒ Não linearidade
- ⇒ a apropriação de uma obra de arte sob a forma de uma imagem
- ⇒ leitura estética e visual de códigos culturais
- ⇒ combinações de imagens
- ⇒ prevalência da lógica interna das imagens
- ⇒ capacidade imagética de funcionamento conjunto
- ⇒ a inclusão do espectador, através de seu envolvimento, trazendo-o para o processo criativo.

Em nosso caso o Atlas Mnemósine servirá de base para a exploração prospectiva do material inicialmente coletado e armazenado no Instagram do eminente pesquisador Jandir Gonçalves, [doravante IJG] em https://www.instagram.com/jandir_goncalves/#, em **Jandir Gonçalves Maranhão - cultura, natureza, lugares, pessoas**. Neste sítio midiático que se constitui como se fosse um Atlas Mnemósine no Brasil, irá interagir com o Atlas Iconográfico Musical do Maranhão, este sim, atlas convencional, instrumento técnico de análise e descrição iconográfico-musicológica. Este último, será o resultado da seleção, análise e

⁵ “Giving some thought to the difference between the creation of images at the beginning of the 20th century and now, it is possible to notice a cohesion of the methods of illustrating through the processes described by Warburg. According to him, they have been inscribed in collective memory, and we can bring them out not on the basis of chronological reconstruction, but on the basis of a systematic ordering according to logic, intuition and gesture. The deluge of images, at the same time devoid of the source, results in the fact that one of the methods of ordering them is to use a user-friendly interface allowing to pin an image and save it in relation to other images. This atlas-type interface is provided by the Internet blogging service Tumblr, and by the book. These seemingly distant media show a startlingly great deal of similarities [...]”

descrição de manifestações que possam elaborar um quadro representativo das manifestações musicais de todo o estado, portanto, partimos da escolha arbitrária e subjetiva, resultado das escolhas de Jandir Gonçalves dos elementos que constituem o seu Instagram que, podemos dizer, comporta-se como um blog de divulgação e defesa dessas manifestações e, aí, chegamos a outra metodologia que envolve o esmiuçamento dos fenômenos tentando explicá-los, não em sua face lúdica e fenomênica, como consegue captar Jandir, mas seu viés técnico, informacional e instrutivo.

Como podemos observar, apesar das duas modalidades de atlas poderem conviver de forma complementar, são duas modalidades que, por si, são incompatíveis quanto as suas dinâmicas, porém, reforçam-se quando colocados lado a lado, porque desenvolvem conjuntos de informações no sentido da compreensão de fenômenos cuja complexidade exige uma abordagem ampla que espelhe essas particularidades. Podemos até afirmar que essa abordagem procura estabelecer dois princípios para a observação dos fenômenos:

1. a metodologia de Warburg expressa a realidade observada em sua natureza fenomênica, profunda, ativa e plural;
2. a metodologia aplicada ao atlas convencional expressa a mesma realidade observada, univocamente, sob a intervenção da análise daquilo que se vê, portanto sob uma ação que ultrapassa o fenômeno em si, dirigindo-se aos aspectos externos e colhendo informações objetivas.

A ideia de utilização das duas modalidades de atlas parte da analogia entre as arrumações iconográficas muito assemelhadas aos blogs, principalmente a plataforma *Tumblr* e a plataforma *Instagram*, por, nas palavras de Mishra (2016):

O Tumblr, uma das plataformas de blogues mais populares, é interessante no contexto da criação de novas relações por Warburg, porque se situa algures entre uma plataforma de exposição e um meio de rede social e, por isso, está aberto a comentários. A combinação de texto e imagem permite ao Tumblr participar em dois discursos ao mesmo tempo. Os utilizadores combinam mensagens sob a forma de um moodboard⁶, semelhante à utilização de um quadro de parede em cortiça, editando o material visual disponível e decidindo sobre o tipo de interdependência semelhante à que ocorre entre os elementos de um puzzle. O Tumblr é utilizado

⁶ É um tipo de representação visual do projeto que pode ser composto de imagens, texto e amostras de objetos em uma composição da escolha do criador do “quadro de humor”.

conscientemente tanto por artistas como por utilizadores que apenas pretendem partilhar algo com os seus espectadores, sem a necessidade de operar em meta níveis inerentes ao fenómeno da escrita de blogues. (Tradução do autor)⁷

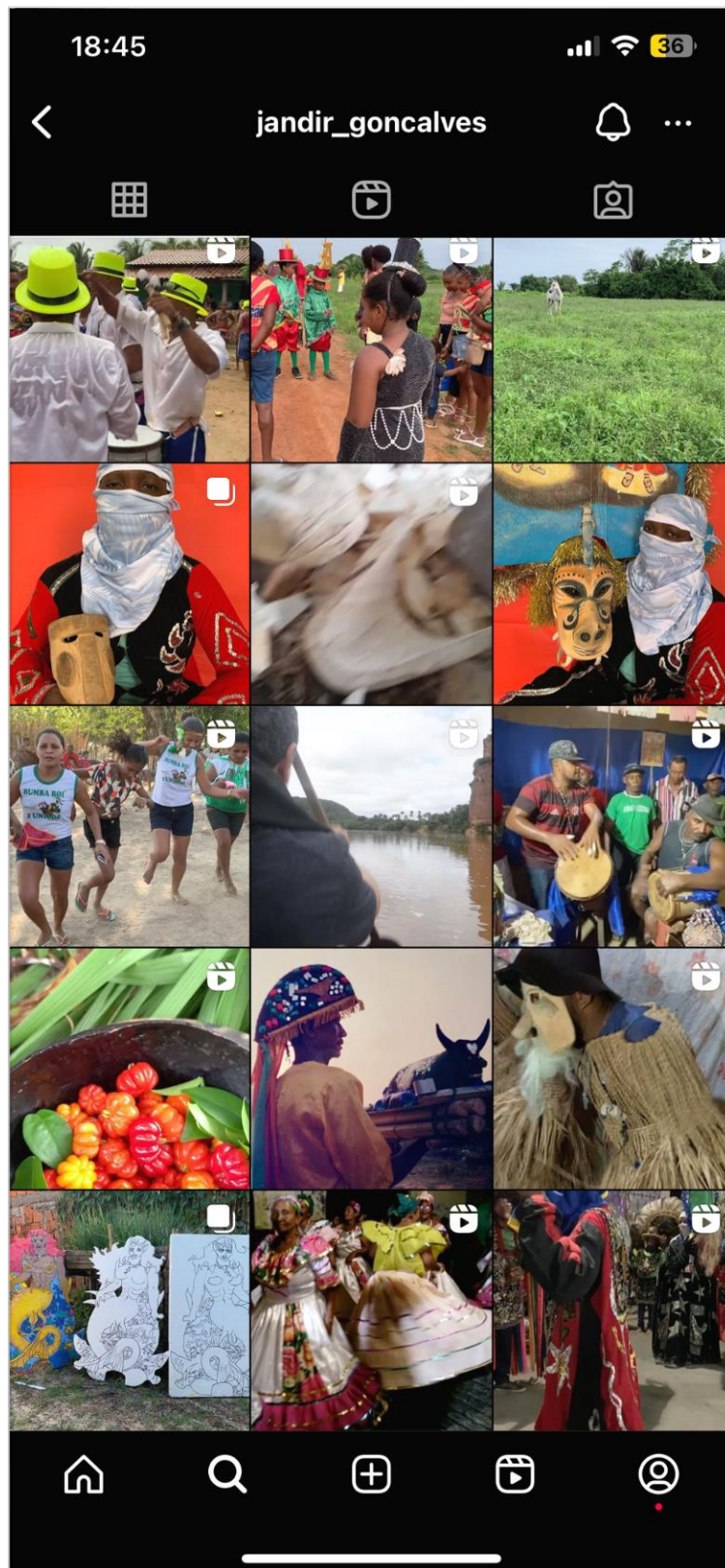
Em relação a como se dá esse processo na perspectiva do Atlas Mnemósine, o que se observa nessas plataformas é que as criações originais (de autor) são minoria, pois a alimentação dessas plataformas se dá por colaboração em larga escala: “Muitos blogues são moodboards e colagens montadas a partir de imagens, imagens digitalizadas, recortes ou textos disponíveis na plataforma. Os blogues são criados como resultado de escolhas visuais.” (MISHRA 2016. Tradução do autor)⁸ Achamos pertinentes as colocações de Mishra quanto a análise que faz da dinâmica interna dessas ferramentas (MISHRA 2016):

1. Os blogues são criados como resultado de escolhas visuais;
2. As narrativas assim criadas são geralmente assíncronas, não lineares e elaboradas com base em hierarquias subjetivas;
3. A lógica interna destes blogues nem sempre é fácil de deduzir quando um post é composto por uma dúzia de imagens, dezenas de estímulos e constitui um fluxo de consciência ou desempenha a função expressiva de uma imagem mental interna;
4. A estratégia de colocar imagens umas ao lado das outras também pode ser visível numa abordagem mais baseada no armazenamento;
5. A estratégia de colocar imagens umas ao lado das outras também pode ser visível numa abordagem mais baseada no armazenamento.

⁷ “Tumblr, as one of the most popular blogging platforms, is interesting in the context of Waburg’s creation of new relations because it lies somewhere between an exhibition platform and a social networking medium and thus is open to commentary. Combining text and image allows Tumblr to take part in two discourses at the same time. The users combine messages in the form of a moodboard, similar to using a cork wallchart, editing the available visual material and deciding on the kind of interdependence similar to that which occurs between the elements of a puzzle. Tumblr is used consciously by both artists and users who simply wish to share something with their viewers, without the need to operate on meta levels inherent in the phenomenon of writing blogs.”

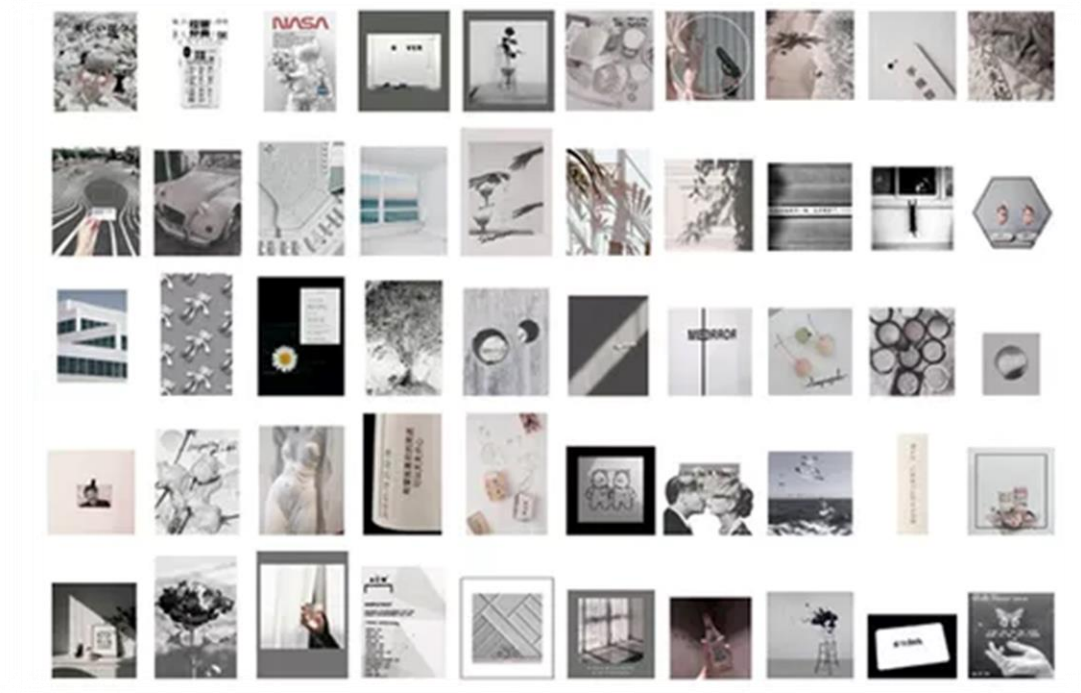
⁸ “A lot of blogs are moodboards and collages assembled from images, scanned images, cut-outs or texts available on the platform. The blogs are created as a result of making visual choices.”

Figura 4 – Instagram de Jandir Gonçalves com mais de 1100 publicações e 5.144 seguidores



Fonte: GONÇALVES, 2019

Figura 5 – Papel de parede baseado na configuração da plataforma Tumblr



Fonte: Walmart.⁹

O atlas convencional a partir do Atlas Mnemósine

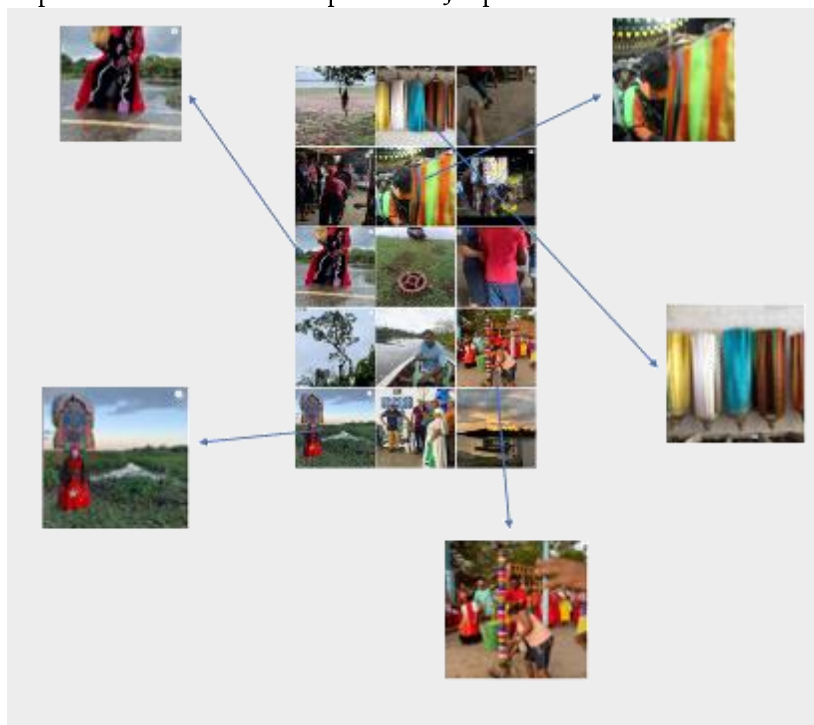
Podemos descrever a dinâmica proposta por este projeto como um movimento, um esforço em, mudando-se a posição para se obter um outro olhar sobre um objeto, possa-se compreendê-lo com mais profundidade e superar, com mais efetividade, a fluidez da comunicação visual. Esse percurso que vai do Atlas Mnemósine ao atlas convencional, ou neste caso do Instagram/blog do pesquisador Jandir Gonçalves ao Atlas Iconográfico Musical do Maranhão – ATIMA procura estabelecer uma relação de equidade entre o universo pesquisado e o ambiente acadêmico.

Como trabalho prescípua, o ATIMA terá como espaço de atuação a coleta de material referente à cultura popular maranhense, como antes referido, manifestações registradas por Jandir Gonçalves em seu Instagram, esse fato é muito importante, porque estabelece, *a priori*,

⁹ Disponível em: <https://www.walmart.com/ip/Labakihah-Wall-Stickers-Murals-Wall-Kit-Pictures-Decor-for-Teen-Girls-Wall-Diy-Material-Decoration-Stickers-Room-Decor/1713437551>. Acesso em: 24 jan 2024.

o ATIMA como resultado da prospecção no Instagram de Jandir Goncalves, como ilustrado abaixo.

Figura 6 – Exemplo de Dados coletados a partir do IJG para o ATIMA



Fonte: Elaboração do autor

Para além da importância da manutenção de bancos de imagens, o Atlas iconográfico constitui-se em uma poderosa ferramenta política para a ação e engajamento com organismos nacionais e internacionais que lidam com a formação das várias modalidades de ajuntamento de material iconográfico, neste caso, musical. Um segundo aspecto geral e muito importante é o que diz Kraak e Omeling (apud MACHADO-HESS 2012, 67) ao tratarem da questão do conteúdo dos atlas e sua compreensão:

Assim com base nos autores citados, é preciso questionar “O quê está no atlas?”, “Qual é o conteúdo topográfico e temático de seus mapas?”; “Qual a região e a época da representação?” A forma do uso do atlas, por sua vez, deve ser trabalhada com base em perguntas como: “Quem usa o atlas e como?”; “O atlas é projetado para usuárióops com conhecimento sobre os temas e tópicos que nestão sendo apresentados?”; os usuários, talvez ewspecialistas em seu campo, sabem como interpretar padrões apresentados no mapa?”

É exatamente nessa direção que esta proposta procura caminhar. Com efeito, o movimento que vai do Atlas Mnemósine ao atlas tradicional, neste caso o ATIMA, estabelece a estratégia de buscar, pela conjugação de dois modelos, à rigor, incompatíveis, a complementariedade de amplo espectro, quando observamos a natureza dessas duas ferramentas para a pesquisa e divulgação de nossa cultura.

São previstas ações que envolvem:

- Catalogação de instrumentos musicais;
- Catalogação de eventos musicais;
- Formação de acervo iconográfico-musicológico do Maranhão
- Produção de instrumentos de divulgação e documentação envolvendo recursos fotográficos, videográficos e quaisquer outras modalidades de suportes midiáticos;
- Disponibilidade do material produzido no âmbito do ATIMA ao RIDIM-Brasil.

O Atlas Iconográfico Musical do Maranhão – ATIMA será constituído pelos seguintes instrumentos de pesquisa:

1. Mapeamento inicial por macrorregião relacionado aos temas tratados no Instagram do pesquisador Jandir Gonçalves (em diante IJG)
2. Catálogo iconográfico de instrumentos musicais segundo as categorias Hornbostel-Sachs;
3. Gravação fonográfica de todas as manifestações selecionadas do IJG para o ATIMA;
4. Dossiê fotográfico das manifestações musicais do Maranhão, contendo:
 - a. Brincantes¹⁰
 - b. Indumentária
 - c. Contexto da manifestação

¹⁰ Denominação êmica.

5. Criação do “Memorial de Cultura Popular do Maranhão Jandir Gonçalves”, a partir de seu Instagram que, neste projeto, é tomado como Atlas Mnemósine do Maranhão.

Conclusão

Ao concluirmos o presente artigo achamos pertinente dizer que a proposta inicial de um trabalho com as duas modalidades de atlas e a possibilidade de trazer essas poderosas ferramentas para atualidade, possibilita o diálogo constante com as formas contemporâneas de expressão, falo obviamente, das propostas de Aby Warburg que anteciparam em mais de cem anos a modalidade de comunicação e expressão que utilizamos hoje nas redes sociais, tivemos a chance de ver que a mescla de características que fazem as duas modalidades de atlas são, sim, complementárias e, quando isso acontece, cria-se um campo de abordagem muito amplo que faz o caminho que vai do fenomênico ao racional, do subjetivo ao objetivo, compondo uma gama rica de sentidos e informações que aproximam a coisa estudada dos meios de prospecção científica.

Referências

ABY WARBURG BILDERATLAS MNEMOSYNE *Virtual Exhibition*. Curators Roberto Ohrt and Axel Heil. The Warburg Institute. University of London, School of Advanced Study, 2020. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition>. Acesso em: 18 nov. 2020.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CANTINHO, Maria João. Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. *História Revista* v. 21 n. 2 (2016): História e Fotografia: interdisciplinaridade, arquivo e memória. <https://doi.org/10.5216/hr.v21i2.43380>

GONÇALVES, Jandir. Maranhão - cultura, natureza, lugares, pessoas. São Luís, 2019. *Instagram*. Disponível em: https://www.instagram.com/jandir_goncalves/. 15 dez 2023.

MACHADO-HESS, Elizabeth de Souza. Uma proposta metodológica para a elaboração de atlas escolares para os anos iniciais do Ensino Fundamental: O exemplo no município de Sorocaba – SP Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana – FFLCH – USP, 2012.

MISHRA, Mannika. From Warburg To Tumblr. The impacts of images will never cease. *Contemporary Lyns* 2016. Disponível em: <https://contemporarylynx.co.uk/from-warburg-to-tumblr-an-analysis-of-visual-manipulation-by-image-editing-on-the-margins-of-the-works-of-thomas-mailaender-and-selected-microblogs>. Acesso em: 18 de fev 2024

PROJETO MINASMUNDO. *Atlas Minas Mnemosyne Mundo*. Coord. André Botelho *et al.* 2021. Disponível em: <https://projetominasmundo.com.br/atlasminasmundo/>. Acesso em: 13 dez 2023.

Sereias musicistas na antiguidade grega: usos e significados funerários da iconografia musical

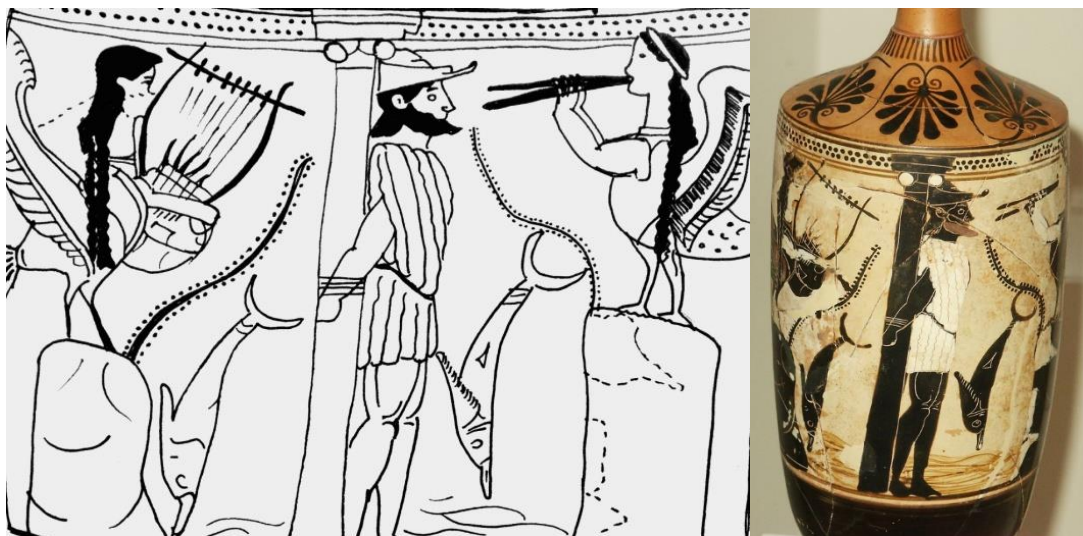
Fábio Vergara Cerqueira

As Sereias musicistas

Na pintura dos vasos áticos, ocorre uma temática de conotação reconhecidamente funerária, evidenciada em particular nos léцитos, que são frascos de perfumes cuja forma era muito relacionada ao culto funerário. Falamos aqui da representação de Sereias musicistas, cantando ou tocando instrumentos musicais (CARDERARO 2015). Eram conhecidas por seus cantos enfeitiçados e sua voz cristalina e melodiosa, que faziam perecer qualquer marinheiro que delas se aproximasse, causando a colisão dos navios nos rochedos (Apolônio *Argonáuticas* 4.892sq.; Hesíodo *Teogonia*. 41; Alcman *fr.* 30 Page). Seus cantos eram denominados “canções do Hades” (Sófocles *Odisseu fr.*, apud Plutarco *Quaestiones Convivales* 9.14.6.745f). De forma análoga às Musas, as Sereias, tidas como porteiras do Hades, não parecem ser especializadas em algum instrumento musical específico. A música como um todo lhes era associada.

Apontava-se a relação de sua música com o culto funerário. Conforme Eurípides, as Sereias podiam acompanhar os lamentos fúnebres usando tanto o *aulos*, como a *syrinx* ou a *phorminx* (Eurípides *Helena* 164-90). Conforme Walter Salmen (1980, 394), os pintores de vaso as representaram tocando *aulos*, *tympanon* e *krotalon*, mas sobretudo a *lyra*. Narrativas mitológicas, como a conhecida passagem de Ulisses, escutando a música das Sereias (Homero *Odisseia* XII.39), são representadas sobre alguns vasos, sobretudo léцитos de figuras negras da virada do séc. VI para o V, como o bellissimo lécito do Museu Nacional de Atenas (Figura 1) que já fazia uso do fundo branco, no qual vemos Ulisses, ao centro, atado ao mastro, ouvindo duas Sereias, posicionadas sobre dois rochedos, representadas uma de cada lado: uma delas toca a *lyra*, enquanto a outra sopra o *aulos*; ao fundo, saltam golfinhos, lembrando a relação desses animais com a música.

Figura 1 - Ulisses, entre duas sereias, uma tocando *lyra*, outra, *aulos*. Lécito ático de figuras negras sobre fundo branco. Pintor de Edimburgo (ABV 476, Para 217). Atenas, Museu Nacional, inv. 1130. Final do séc. VI



Fonte: Desenho e foto do autor

Por via de regra, resolve-se com mais facilidade na pintura de vasos a performance musical instrumental, pois a representação da performance vocal não é tão facilmente caracterizável. Talvez por esta razão seja mais fácil definir a série iconográfica de Sereias musicistas com instrumentos musicais. Uma *oinochoe* ática de figuras negras, do último

quartel do século VI, apresenta-nos Ulisses em sua nau, amarrado ao mastro, enfrentando três sereias, posicionadas sobre um promontório rochoso (Figura 2).

Figura 2 e detalhe - Ulisses enfrenta três Sereias que devem estar cantando. *Oinochoe* ática de figuras negras. c. 525-500 a.C. Berlim, Staatliche Antikensammlungen, 1993.216 (doação Franz Brommer)



Fonte: Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung- CC BY-SA 4.0¹

Não é possível discernir o detalhe da boca aberta, de modo que a identificação da atividade do canto se dá por dedução. Talvez o peito inflado funcione para evocar visualmente o canto, que de resto já era conhecido do repertório mitológico compartilhado, de modo que o sentido de serem musicistas podia ser facilmente depreendido por aquele que observasse a cena. Entretanto, podemos identificar situações em que o pintor claramente quer evidenciar a atividade do canto, sem deixar dúvida. É o caso do *stamnos* do Pintor da Sereia, hoje em Londres, datado de 480-470 a.C. (Figura 3).

A embarcação de Ulisses é representada nos pormenores, com cinco marinheiros e o herói amarrado ao mastro, avançando entre os rochedos da Ilha das Sereias ou Ilha das Flores. São representadas três Sereias, todas cantando, como se depreende do modo claro como suas bocas são desenhadas bem abertas (Figura 3 - detalhes), em oposição aos marinheiros, com a boca fechada. Duas Sereias posicionam-se sobre os rochedos, enquanto uma terceira, ao centro, faz um voo de cima para baixo, como se avançando sobre Ulisses, talvez com o

¹ Disponível em <https://id.smb.museum/object/677689/artische-kleeblattkanne>.

objetivo de seduzi-lo sexualmente, dada a relação das Sereias com Afrodite². Esta Sereia, que se aproxima de Ulisses, é identificada pela inscrição HIMEROPA, Ἥμε(ρ)όπα, “voz do desejo” (EGELER 2008, 16; HOFSTETTER 1990, 255, pl. 31), reforçando sua potência sexual de sedução, que se soma aos poderes da sua voz cantada. Cornelia Weber-Lehmann (1997, 230) vê nas três Sereias do *stamnos* de Londres a “voz do desejo sexual”, como mais um componente do poder destes demônios da morte.

Figura 3 - Embarcação de Ulisses passando por Sereias cantoras. *Stamnos* ático de figuras vermelhas. Pintor da Sereia. 480-470 a.C.



Fonte: Londres, British Museum, E 440 (1843,1103.31). © The Trustees of the British Museum.³

Figura 3 - detalhes - Sereias cantoras com as bocas abertas



² A Sereia do centro, que se aproxima de Ulisses, é identificada pela inscrição HIMEROPA, Ἥμε(ρ)όπα, “voz do desejo”, (EGELER 2008, 16; HOFSTETTER 1990, 255, pl. 31), reforçando sua potência sexual de sedução, que se soma aos poderes da sua voz cantada.

³ Disponível em https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-31

Série das Sereias instrumentistas na pintura dos vasos áticos

Nossa análise se aprofundará, porém, nas Sereias instrumentistas, visto que o instrumento musical é um signo visual que proporciona uma identificação mais segura, tanto para o observador moderno quanto para antigo, da atividade e representações musicais destes demônios alados. A narrativa visual do mito da passagem de Ulisses pelas Sereias, enfrentando-as, já era conhecida da pintura dos vasos coríntios do século VII, como podemos constatar por exemplo em um aríbalo datado de 575-550 a.C., hoje em Boston⁴. A boca visivelmente aberta das Sereias, posicionadas sobre um promontório, mostra a referência pelo pintor à atividade do canto. Porém, sem instrumentos musicais.

A combinação da música do *aulos* e da *lyra*, evidenciada acima no lécito de Atenas (Figura 1), ocorre já no vaso de datação mais recuada que adota o esquema iconográfico das Sereias instrumentistas na narração visual do episódio homérico. A *oinochoe* ática de figuras negras, de uma coleção privada de Nova Iorque, datada de aproximadamente 520 a.C., mostra um trio de Sereias sobre um promontório, na direção do qual avança a nau de Ulisses: uma toca *aulos*, outra *lyra*, enquanto a do centro talvez cante, como sugere a posição de suas mãos⁵ (RODRÍGUEZ LÓPEZ 2007, 7, fig. 7).

A mesma combinação está presente em outro lécito de figuras negras sobre fundo branco, produzido mais tarde, em torno de 470, atribuído ao Pintor de Empóron (Figura 4), hoje conservado em Leiden. Nele vemos três sereias voltadas para a direita: a da esquerda toca *aulos*; a da direita, *lyra*; a do centro, com asas abertas, volta-se para a *auletris*. Podemos supor que a ação musical desta última seja o canto. O pintor delinea as bases, sobre as quais se posicionam as sereias, remetendo-nos aos rochedos. As cabeças das Sereias aparatam-se com fitas, dando tom festivo e aprazível à funérea passagem ao mundo dos mortos.

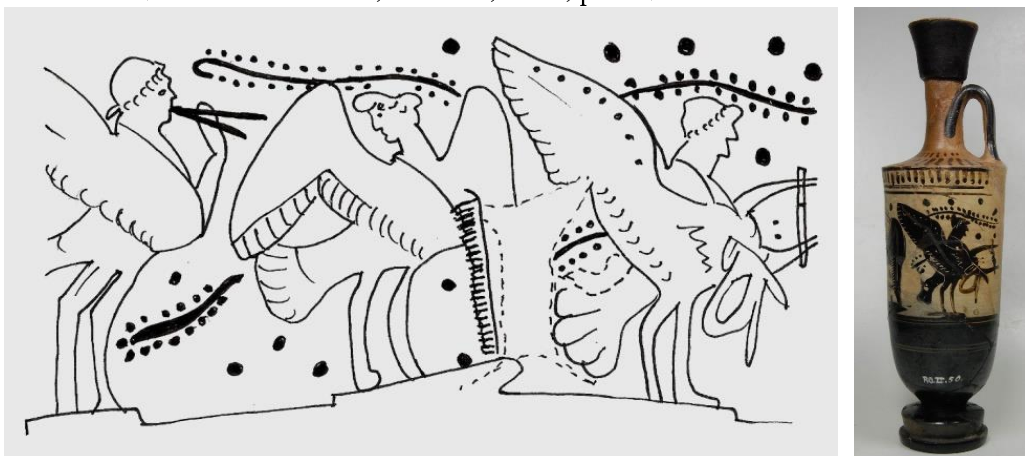
Se nos lébitos do Pintor de Edimburgo e do Pintor do Emporion a música das Sereias resulta da combinação do *aulos* e da *lyra*, uma *kylix* beócia de figuras negras, produzida no início do século V sob influência ática, traz também a polivalência instrumental das Sereias,

⁴ Aríbalo coríntio. c. 575-550 a.C. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.8100 (Pierce Fund). Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/180727>.

⁵ *Oinochoe* ática de figuras negras. c. 520 a.C. Nova Iorque, coleção G. Callimanopoulos. Disponível em: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/EC1E2E7A-E889-4D4B-88B4-90B540DC7C83>.

bem como a riqueza da sedutora música deste portal do Hades, combinando cordas, sopro, percussão e, presumivelmente, canto (Figura 5)⁶.

Figura 4 - Três sereias, uma sopra *aulos*, outra toca *lyra*. Lécito ático de figuras negras sobre fundo branco. Pintor de Empó里昂 (ABL 165, sq.). c. 480-470 a.C. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, RO II SO. Ca. 470. CVA Holanda 4, Leiden 2, III H, pr. 107.9-11.



Fonte: Desenho: Lidiane Carderaro. Foto: Public Domain – CCO 1.0⁷

Figura 5 - Uma sereia toca *aulos*, outra *lyra*, outra *krotalon*. Kylix beócia de figuras negras (influência ática). Maneira do Pintor de Haimon (Para 258). Pintor das Três Sereias. Primeiro quartel do século V. Paris, Louvre, CA 74 (L 21). CVA França 26, Louvre 17, pr. 32.1-3; pr. 33.1.



Foto: © 1971 Musée du Louvre – Maurice et Pierre Chuzeville⁸

⁶ Imitação beócia, próxima da obra do Pintor de Haimon (Beazley). O museu da Queen's University, Belfast, possui alguns fragmentos de figuras negras, no mesmo estilo, provenientes do lago Copais, na Beócia.

⁷ Disponível em <https://www.rmo.nl/en/collection/search-collection/collection-piece/?object=54912>

⁸ Disponível em <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010274851>

Vemos três sereias, sobre rochedos que se destacam entre as águas do mar, formando um trio musical: da esquerda para a direita, as sereias tocam *aulos*, *lyra* e *krotalon*. A do centro, qual um citaredo⁹, seria ao mesmo tempo cantora. Ao fundo, vemos um golfinho, animal marinho ligado igualmente às faculdades musicais, logo atraído pela bela música das Sereias.

Figura 6a e 6b – A - acima) Três sereias sobre rochedos, tocando *aulos*, *lyra* e *krotalon*; B - abaixo) Variação, com dois *auloi* e uma *lyra*. *Kylix* beócia de figuras negras. Início do séc. V a.C.



Fonte: Nova Iorque, Metropolitan Museum, inv. 57.12.5. Public Domain¹⁰

⁹ Sobre as conexões entre as representações iconográficas das sereias e dos citaredos, inclusive quanto aos empréstimos do esquema iconográfico do *agon* musical, ver: GROPENGIESSER 1977.

¹⁰ Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254943>

Um vaso gêmeo deste, conservado no Metropolitan (Figuras 6a e 6b), inclusive adquirido em Tebas, reforça a hipótese da proveniência beócia, defendida por John D. Beazley e Dietrich von Bothmer. Identifica-se, portanto, um eco na cerâmica beócia sob influência ática, de uma das temáticas da fase intermediária (510-450 a.C.) da iconografia funerária ática¹¹, que nos mostra o quanto, recorrendo-se ao imaginário mitológico alusivo às crenças funerárias, as Sereias conquistaram bastantes adeptos.

No início do século V, o Pintor de Atena foi autor de representações de Sereias tocando instrumentos musicais, em vasos cuja conotação funerária está expressa no uso primitivo do lécito de fundo branco, poucas décadas antes dessa forma tornar-se o suporte canônico de iconografia funerária na cerâmica ática. Em um lécito de Atenas (Figura 7), podemos apreciar a inventividade deste pintor, ao colocar em diálogo diferentes esquemas iconográficos, propondo assim novos sentidos. Aqui a Sereia está tocando *lyra*, posicionada sobre uma base com características de altar, voltada para a direita, de forma alusiva ao esquema iconográfico de performance do concurso musical, o *agon mousikon*. Ela está flanqueada por duas corujas, uma de cada lado, que descansam sobre os ramos dos motivos ornamentais que terminam com palmetas (VERGARA CERQUEIRA 2001, cat. 522; KURTZ 1975, 60.1).

Apesar da conotação funerária inerente ao simbolismo das Sereias, reforçado pelo caráter noturno das corujas, e pela referência cultual do altar, a cena traz clara analogia com o esquema iconográfico do *agon* musical: a Sereia (alusão ao *kitharoidos*), toca sobre um altar (*bomos*), alusivo a um pódio (*bema*), voltada para a direita (como é o caso na quase totalidade das representações vasculares dos citaredos durante os concursos), observada por duas corujas. As corujas, a princípio conotando a função de *agonothetai*, nos reportam também aos animais que coroam as colunas que falqueiam tanto a imagem de Atena Promachos das ânforas panatenaicas, como de alguns citaredos retratados em sua performance durante um *agon*, retratados em *pelikai* e ânforas pseudopanatenaicas. A *kithara*, instrumento agonístico de concerto por excelência, é substituída pela *lyra*, com seu conteúdo místico e seu simbolismo de heroização juvenilizada do morto (VERGARA CERQUEIRA 2013). Assim, o Pintor de

¹¹ Sobre a “fase intermediária” da iconografia vascular funerária ática, ver VERGARA CERQUEIRA 2014.

Atena se apropria de um esquema iconográfico preexistente (o do *agon* musical), dando-lhe uma conotação funerária por meio dos elementos que utiliza (Sereia, *lyra*).

Figura 7 - Sereia sobre altar toca *lyra* entre duas corujas. Lécito ático de figuras negras sobre fundo branco. Pintor de Atena (ABL 255/27). c. 500-480 a.C. Londres, Museu Britânico, 1920,0315.1.



Fonte: The Trustees of the British Museum ¹²

¹² Disponível em https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1920-0315-1

Um paralelo muito elegante pode ser encontrado sobre outro lécito ático, de figuras negras sobre fundo branco, atribuído igualmente ao Pintor de Atena (Figura 8). Aqui porém ele recorre a uma alternância na abordagem temática. Em vez de corujas, simbolizando os juízes, como ocorre no lécito de Londres (Figura 7), ele agora coloca a sereia tocando *lyra* entre dois personagens humanos de pé, apoiados sobre seus cajados, repetindo esquema comum à iconografia vascular dos concursos musicais, que assim costuma representar a audiência. A correlação das Sereias com o imaginário social dos músicos profissionais atuantes nos certames musicais fica mais explícita.

Figura 8 - Sereia sobre rochedo toca *lyra* (paralelo com *bema*), entre dois personagens masculinos apoiados sobre cajado, como *agonothetes*. Um bode. Lécito ático de figuras negras sobre fundo branco. Atribuído ao Pintor de Atenas. ca. 500-490. San Antonio, Texas, San Antonio Museum, 86.134.54.



Fonte: SHAPIRO; PICÓN; SCOTT III 1998, 124, cat. 62. Desenho do autor.

A popularidade desse sistema de analogia entre Sereias tocando *lyra* com os concursos musicais aparece em outros léцитos de fundo branco e figuras negras, perdurando ao longo das primeiras décadas do século V, até um dos últimos pintores de figuras negras, o Pintor de Beldam, datado de aproximadamente 470-460 (Figura 9). Isto evidencia o quanto o tema foi apreciado por esta última geração, que continuava a pintar figuras negras, quase exclusivamente sobre léцитos, os quais alcançavam uma escala de produção bastante prolífera.

Estes pintores já usavam o fundo branco, ainda que não dispusessem do primor técnico alcançado pelos pintores dos lébitos brancos policromados produzidos a partir de 460.

Figura 9 - Sereia toca *lyra* diante de personagem sentado, identificável como juiz de concurso. Lébito ático de figuras negras. Pintor de Beldam ou sua maneira (ABV 709/586). c. 470 a.C. Laon, Musée d'art et d'archéologie, 37898.



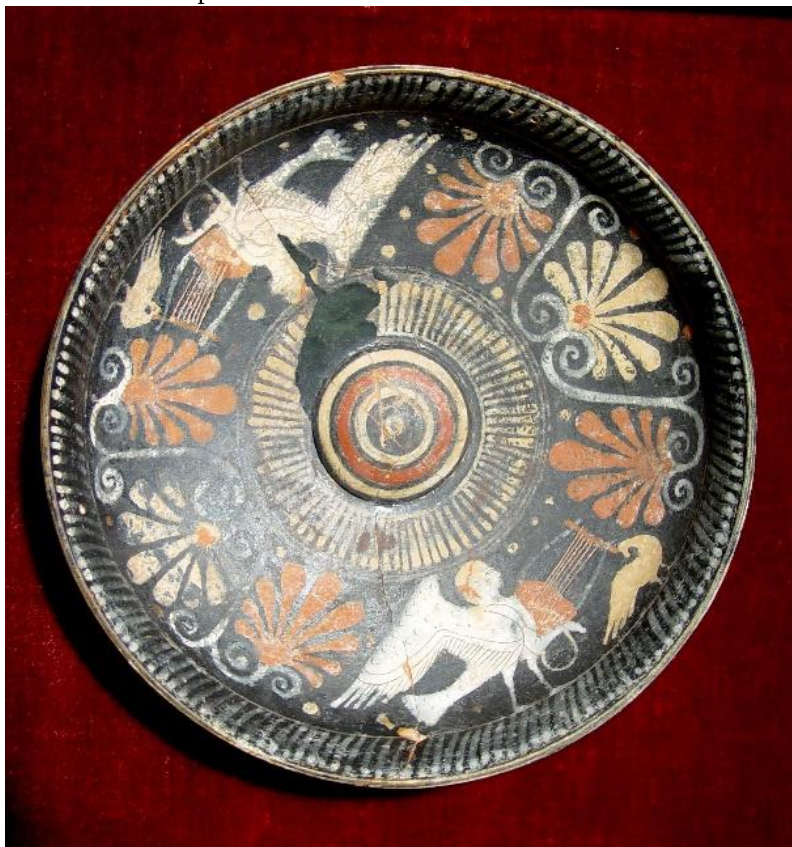
Fonte: CVA França 20, Laon 1, pr. 18.5-7. Desenho: Lidiane Carderaro.

No lébito do Pintor de Beldam conservado em Laon, vemos novamente uma Sirene tocando *lyra* sobre um rochedo. Abaixo de sua cauda, no chão, um pássaro. À direita, um personagem sentado, sobre um *diphros*, apoiando seu cajado no rochedo. Na esquerda, personagem de pé, com cajado. No campo, ramos. Atrás do personagem sentado, colunas. Este esquema iconográfico reporta-se igualmente ao do *agon* musical: o rochedo equivale ao *bema*, ao passo que os personagens com cajado remetem aos *agonothetai* (um deles repetindo o gesto comum de apoiar o cajado sobre o *bema*, recorrente em cenas de concursos musicais oficiais). A coluna sugere aqui o espaço construído destinado à performance musical.

O interesse pela imagem de Sereias com *lyra* na mão está atestado em um bom número de fragmentos encontrados na fossa votiva da Acrópole, produzidos com uma técnica especial – a técnica de Six, caracterizada pela aplicação de figuras com esmalte branco, sobre um fundo homogêneo de verniz negro. Estes fragmentos, remanescentes da primeira década do século V, pertencem, muitos deles, a um tipo especial de *phiale* (tigelas usadas em rituais), as chamadas omphalos-phiale (taças com fundo com elevação em forma de *omphalos*).

Exemplares fragmentários ou integrais destas *phialai* foram encontrados também em outros contextos arqueológicos e geográficos, quer de santuário, como em Elêusis¹³, quer sepulcrais, como na necrópole de Fikellura em Camiros, na Beócia (Figura 10).

Figure 10 - Par de Sereias tocando lira, acompanhadas por pombo, separadas por motivos decorativos em palmetas. *Phiale* ática na técnica de Six (tipo *omphalos-phiale*). Local de achado: necrópole de Fikellura, Cameiros, Beócia. c. 500-480 a.C. Londres, British Museum, B682 (1864,1007.269). Hofstetter 1990: 100, n. A144, pl. 10.2.



Fonte: The Trustees of the British Museum – Creative Commons - CC BY-NC-SA 4.0¹⁴

A extensa série destes vasos aponta-nos que, em um âmbito ático, a *lyra* torna-se o instrumento mais intensamente associado às Sereias, mesmo que estas tocassem também outros instrumentos¹⁵, o que provavelmente se relaciona às significações da *lyra* no âmbito

¹³ *Phiale* ática na técnica Six (tipo *omphalos-phiale*). Sosimos (oleiro). Proveniente de Elêusis. c. 500 a.C. Elêusis, Archaeological Museum, inv. N 1240. Hofstetter 1990, 101, n. A145.

¹⁴ Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/image/363421001>

¹⁵ Quatro exemplares destas taças ilustram esta série: Atenas, Museu da Acrópole, L 100, L 103, L 104 e L 105. Em torno de 490. Fonte: GRAEF; LANGLOTZ 1925, n. 1209, pr. 87, foto 321; n. 1212, pr. 87, foto 319; n. 1213, pr. 87, foto 319; n. 1214, pr. 87, foto 321.

das crenças funerárias (VERGARA CERQUEIRA 2011). O caráter muito fragmentário destes testemunhos, aos quais se somam vários outros, dificulta a compreensão da singularidade da produção destas taças com a técnica Six, mas se pode aduzir que se tratou, durante um período, de uma série especial, influenciada pela simbologia funerária da Sereia com *lyra*.

Sobre outros léцитos do século V, inclusive de figuras vermelhas, os pintores representaram uma Sereia solitária, soprando *aulos*, com variações. Um bom exemplo é o lécito Atenas 1602 (Figura 11), em que a Sereia *auletris* está sobre um rochedo. Sobre uma *oinochoe* de figuras negras produzida na mesma época (Figura 12), o pintor joga com dois esquemas iconográficos paralelos: a Sereia sopra o *aulos*, voltada para a direita, posicionada sobre um *bema*, um pódio, que remete ao esquema analisado acima, que coloca as Sereias como musicistas profissionais participando de um concurso (e.g. Figuras 7, 8 e 9); ao mesmo tempo, de cada lado do pedestal, um golfinho, saltando, o que remete ao espaço do mar, de modo que o pódio equivaleria ao promontório em que as Sereias cantavam à beira do mar, para seduzir os marinheiros. A presença dos golfinhos que saltam e mergulham no mar (e.g. Figuras 1 e 5) remete ao local de atuação das Sereias, conforme as narrativas míticas. Chama atenção a representação da Sereia, num modelo ainda bastante arcaico, em que somente a cabeça, mãos e antebraço humanos, o corpo assemelhando-se ao de uma galinha. O lécito ático de figuras vermelhas da tumba 68 da necrópole de Manicalunga, em Selinunte¹⁶, Sicília oriental, datado do terceiro quartel do século V, traz um novo arranjo: a Sereia está sobre uma estrutura rochosa, voltada para a esquerda, diante de uma coluna dórica. Se a rocha remete ao espaço insular, dos promontórios sobre os quais cantam e encantam, a coluna propõe um espaço edificado, seja espaço para performance musical nos concertos, seja espaço de santuário, lembrando locais em que estas podiam ser cultuadas ou de cultos a que se associavam.

¹⁶ Lécito ático de figuras vermelhas. Proveniente de Selinunte, Contrada Gaggera, necrópole de Manicalunga, tumba 68. c. 450-30 a.C. HOFSTETTER 1990, 256-266, W 39. KUSTERMANN GRAF 2002, 138, tomb 68, n. 636, pl. 32.

Figura 11 - Sereia, sobre rocha, voltada para a esquerda, sopra *aulos*. Lécito ático de figuras vermelhas. Primeiro quartel do séc. V. Atenas, Museu Nacional, 1602.



Fonte: VERGARA CERQUEIRA 2001, cat. 523. Desenho do autor.

Figura 12 - Sereia com corpo de galinha sopra *aulos*, sobre pedestal, entre golfinhos. *Oinochoe* ática de figuras negras. Class of London B495 (ABV 429). c. 500-480 BC. Londres, British Museum, B510 (1850,0715.4). Hofstetter 1990, 100, A 141, pl. 14.2.



Fonte: The Trustees of the British Museum – Creative Commons - CC BY-NC-SA 4.0¹⁷

Na cultura material funerária, o lécito, com fundo branco ou não, enquanto objeto, integrava o conjunto de utensílios do culto funerário. Desse modo, compreende-se que a

¹⁷ Disponível em https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1850-0715-4

representação de uma Sereia tocando *aulos*, nestes léцитos em técnica de figuras vermelhas (Figura 11), podia aludir, iconograficamente, ao seu propósito no culto aos mortos, porque evocava todas as suas conotações funerárias: tanto a conotação temível, de uma música de efeito mortal, associada às formas inferiores e violentas da cultura, como a conotação positiva, de uma música que ajudaria a alma do morto a encontrar seu caminho e desapegar-se das coisas terrenas. Ora assimiladas às Musas, ora opostas a elas, as Sereias são sempre artífices de um canto ligado ao mundo dos mortos, como se os rochedos onde se encontram soprando *auloi* e tocando *lyra* fossem a porta do reino de Hades.¹⁸

Essa iconografia musical das Sereias, incorporada ao mobiliário cerâmico funerário, resulta da transmissão de uma tradição entre os pintores de vasos atenienses, remetendo-nos ao seu conteúdo mitológico, com fortes ligações com a percepção da morte. No período que identificamos como fase intermediária da iconografia funerária ática (510-450 a.C.), ela ocorre tanto em léцитos de figuras negras, quanto, em menor número, em léцитos de figuras vermelhas. Note-se que muitos destes vasos de figuras negras foram feitos com o uso do fundo branco, quanto esta técnica ainda se encontrava em evolução. Como vimos, a forte aderência à simbologia funerária das Sereias musicistas reverberou sobre a produção vizinha, da cerâmica beócia.

A consolidação do imaginário das Sereias como demônios da morte

Contudo, mesmo que a figuração de Sereias com instrumentos musicais seja uma produção imagética que tomou corpo na fase intermediária da iconografia funerária ática (VERGARA CERQUEIRA 2014), a vinculação funerária das Sereias é mais antiga na iconografia da cerâmica grega, podendo recuar um século. É preciso se vislumbrar como a Sereias se consolidam como demônios da morte (KRAUSKOPF 1987; HOFSTETTER 1990; 1997; WEBER-LEHMANN 1997; LECLERCQ-MARX 2014).

¹⁸ Sobre aspectos imbrincados na relação entre a música das Sereias e suas conotações funerárias, ver: LECLERCK-MARX 2014; RODRÍGUEZ LÓPEZ 2007; MARROU 1964, 252-3; GROPENGIESSER 1977; SALMEN 1980; D'AGOSTINO 1982; DORIA 1987; VERGARA CERQUEIRA 2014.

Como aponta Hildegund Gropengiesser, desde meados do século VI aparecem em imagens de vasos, como seres demoníacos ligados à morte. Antes disso, porém, suas representações, na cerâmica coríntia, ático-corintizante e pioneiros das figuras negras áticas, incluíam-nas nos frisos de animais (reais ou fantásticos), herdados do estilo orientalizante do século anterior, entre os quais elas ainda não se diferenciavam em sua particularidade de demônios da morte (GROPENGIESSER 1977, 582-610) – esta é a situação por exemplo de um *dinos* de Sophilos (Figura 13).

Figura 13 - Sereias ainda como seres fantásticos sem conotação funerária. *Dinos* ático de figuras negras. Pintor: Sophilos. c. 580 a.C. Paris, Louvre, inv. E 873 (Cp 49).



Fonte: © 1993 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre). Foto: Hervé Lewandowski.¹⁹

Em um aríbalo coríntio conservado em Tübingen, da primeira metade do século VI, o corpo de um falecido está representado junto às patas de uma Sereia (no caso masculina)²⁰. Que as Sereias em muitos casos fossem tidas já como demônios da morte, dá-se a perceber com muita clareza em uma *pinax* coríntia contemporânea ao aríbalo citado. Trata-se de uma placa funerária votiva de cerâmica conservada em Boston (Figura 14), em que “claramente a

¹⁹ Disponível em <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010268438>

²⁰ Aríbalo coríntio. Figuras negras. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts, inv. S/10 1264. Primeira metade do século VI. Fonte: CVA Tübingen 1, pr. 25.1-2. GROPENGIESSER 1977, 592, fig. 14.

Sereia pertence ao mundo dos mortos: ela acompanha uma mulher falecida, abaixo do leito de morte em que está sendo velada, estando a ave em uma posição pouco calma; à esquerda e à direita duas carpideiras, golpeando os braços na cabeça; acima, passam voando de forma impressionante três gansos selvagens” (GROPENGISSER 1977, 593, fig. 15).

Figura 14 - Sereia como entidade funerário em cena de velório de uma mulher. *Pinax* coríntia de figuras negras. c. 625-610 a.C. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 27.146.



Fonte: Museum of Fine Arts, Boston²¹

Qual seria o papel desta Sereia, representada abaixo do leito de morte? Uma chave de interpretação pode ser encontrada em um pilar funerário proveniente de Xanto, capital do reino da Lícia, datado de 475-450, que mostra como o imaginário das Sereias (ou de semelhantes seres híbridos metade ave, metade humana) como entidades aladas ligadas à morte espalhava-se por diferentes regiões. Ali elas aparecem na função de *psychopompos*, como responsáveis pela transição das almas do reino dos vivos para o reino dos mortos, função que elas parecem desempenhar de maneira doce, tranquilizadora, dado o modo como são representadas conduzindo as almas de ancestrais da dinastia lícia (EGELER 2008, 17;

²¹ Disponível em <https://collections.mfa.org/download/151470>

HOFSTETTER 1990, 248). A Sereia da *pinax* de Boston parece estar à espera do momento em que possa desempenhar sua função de *psychopompos*, aguardando enquanto as carpideiras pranteiam a falecida.

A instituição do esquema iconográfico das Sereias instrumentistas na cultura visual grega antiga: imaginário da morte, materialidade e dispersão regional

Data de aproximadamente 500 a.C. a representação mais antiga que chegou até nós do modelo iconográfico de uma Sereia tocando um instrumento musical. Trata-se de uma estátua de mármore, no estilo jônico arcaico, provavelmente um marcador funerário (*sema*), proveniente da cidade grega de Lâmpsaco, localizada no extremo noroeste da Ásia Menor, hoje conservada na Gliptoteca de Copenhague (Figura 15). Uma Sereia, com tranças e olhos fechados, segura, com a esquerda, uma cítara de base arredondada, tipo *phorminx*, e, com a direita, um *plektron* (MANCINI 2005, 251, n. 82; POULSEN 1951, 21, n. 4).

Figura 15 - Sereia com *phorminx* e *plektron*. Estátua de mármore proveniente de Lâmpsaco. 555-550 a.C. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek, inv. 2817.



Fonte: Ny Carlsberg Glyptothek - Creative Commons – BY-NC-SA²²

²² Disponível em <https://www.myminifactory.com/object/3d-print-siren-statuettes-268473>

Mas é só no final do século VI que os pintores de vaso instituem o esquema iconográfico das Sereias musicistas tocando um instrumento musical, contribuindo assim visualmente para influenciar o imaginário destes demônios alados, muito embora este aspecto já se houvesse se expressado anteriormente na poesia lírica. Não é por acaso que as primeiras ocorrências deste esquema iconográfico aparecem em representações gráficas do relato homérico da passagem de Ulisses diante dos rochedos em que as Sereias cantavam e seduziam os navegadores à morte (Figura 1) (GROPENGISSER 1977, 601). Homero, em *Odisseia* XII.45sq, dá a conhecer o canto aterrorizador destes demônios musicais, que eram vistos cercados por restos putrefatos de suas vítimas, que se acumulavam sobre os rochedos da ilha em que suas doces vozes seduziam os viajantes à morte. Ao mesmo tempo, no reino de Hades sua música não se limitava a ser temível. Lá ela era também festiva, alegre, pois são elas que cantam palavras de amor para Perséfone em seu casamento (*Apolônio Argonáuticas* IV.896-899).

Estas representações das Sereias como musicistas sinalizam uma mudança no imaginário da morte, no que tange o papel que lhes era conferido, que se relaciona às suas faculdades musicais, propiciadoras de uma visão mais reconfortante do além-túmulo – e o interesse por expressar esta visão da morte, através das figurações de Sereias musicistas, é uma tópica que avança na iconografia funerária ática da fase intermediária (510 - 450 a.C.), que nos propusemos identificar e analisar acima.

A partir do século IV, o uso da imagem da Sereia na cultura material mortuária se consolida e se espalha, fazendo-se presente em vários tipos de objeto e em diferentes regiões do Mundo Grego e culturas vizinhas. Sua incorporação à arquitetura tumular foi notável na Ática, onde se encontraram mais de 80 relevos com Sereias em monumentos funerários (HOFSTETTER 1990, 153). Lembremos que corria na Antiguidade a versão de que havia sido colocada uma Sereia junto ao sepulcro do tragediógrafo Sófocles (*Suda*, s.v. Σοφοκλέους γένος καὶ βίος, σ 815.15²³; HANINK 2019, 239). De fato, foram evidenciadas sereias musicistas em contexto funerário como *semata*, marcadores funerários

²³ φασὶ δὲ ὅτι καὶ τῷ μνήματι αὐτοῦ Σειρήνα ἐπέστησαν, οἱ δὲ Κηληδόνα χαλκῆν. / “Some say that they put a siren on his tomb, others, a bronze Cheledon”.

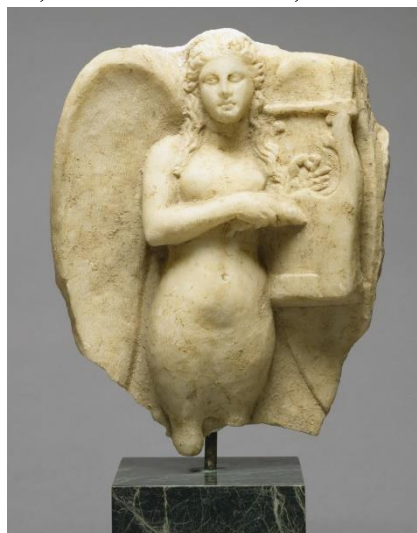
depositados sobre as tumbas (Figura 16). Um exemplar semelhante, em estilo proto-helenístico, datado de 350-300, hoje em Baltimore, apresenta uma variação: em vez da *lyra*, a Sereia toca uma *kithara* de concerto (Figura 17).²⁴

Figura 16 - Sereia tocando *lyra*. Escultura funerária em mármore pentélico. Parte do par de Sereias que flanqueava o túmulo do cavaleiro Dexilao, morto em 394-393 a.C. Proveniente da necrópole do Cerâmico, Atenas. c. 390 a.C. Atenas, Museu Arqueológico Nacional, inv. 774.



Fonte: Foto do autor.

Figura 17 - Sereia tocando *kithara*. Escultura funerária em mármore pentélico. Proveniente de Atenas. c. 350-300 a.C. Baltimore, Walters Art Museum, 23.3.



Fonte: The Walters Art Museum - Photo: Creative commons licence²⁵

²⁴ Somente na Ática, foram encontradas ao menos oito estátuas deste tipo na Ática (EGELER 2008, 14; HOFSTETTER 1990, 153).

²⁵ Disponível em <https://art.thewalters.org/detail/31125/siren-with-a-kithara-from-a-grave-monument>.

São evidenciados usos variados das Sereias musicistas na arquitetura tumular. Por exemplo, em relevos esculpidos na lápide, como em uma estela de Atenas hoje em Berlim (Figura 18), conhecida como o “Relevo das Sereias”, datado de aproximadamente 400 a.C., ou em um pilar funerário de Quios do início do Período Helenístico (Figura 19). Na estela de Atenas, em forma de *naiskos* (templete), a morta é representada sentada, junto a outra mulher, parente ou serva, com espelho na mão. A estela é encimada por um tímpano, à frente do qual se posicionam duas Sereias instrumentistas, a da esquerda, tocando a “cítara de berço” (*phorminx*), a da direita, soprando *aulos*.

Figura 18 - “The Sirens Relief”: dueto musical, com cítara de berço e *aulos*. Lápide funerária em mármore, encimada por par de Sereias à frente do tímpano. c. 400 BC. Berlim, Antikensammlung, SK 755.



Fonte: Foto do autor.

Figura 19 - Pilar funerário da citareda Lampron. Falecida, sentada, toca cítara retangular; nas laterais, Sereias tocam cítara helenística e *aulos*. Relevo em pilar funerário. Primeira metade do séc. III a.C.



Fonte: STUDNICZKA 1888, 95-199.

O pilar de Quios, recentemente estudado por Sylvain Perrot (2022), mostra ao centro a figura da falecida, identificada como Lampron (Λάμπρον), representada como uma citarista profissional, tocando a cítara retangular muito característica do Sul da Itália (VERGARA CERQUEIRA 2021a; VERGARA CERQUEIRA; POUZADOUX 2021), ladeada por duas Sereias, que figuram nas laterais, a da esquerda tocando cítara helenística, a da direita, *aulos*. Para além do sentido funerário das Sereias, este relevo funerário exalta as personalidades musicais femininas, visto que Quios à época era conhecida pela projeção de suas musicistas, terra também de Glauce, lembrada elogiosamente entre outros por Plutarco (*Sobre os oráculos da pitia*, 397a) e Ateneu (IV.176D) (VERGARA CERQUEIRA 2021b, 689).

Além de ser um componente da arquitetura tumular, as imagens de Sereias musicistas ocorrem nas deposições, como oferenda ao morto. É o caso de estátuas de Sereias musicistas colocadas no interior do túmulo, para o acompanharem no pós-morte, como aquela hoje em Madri, proveniente de Canosa, região da Dáunia, no Sudeste italiano, que evidencia a propagação da crença no papel das Sereias musicistas também em contexto cultural mestiço, greco-ápulo, assimiladas pelas elites nativas, na forma de pranteadoras, bastante usual neste contexto (Figura 20).

Figura 20 - Sereia pranteadora com cítara helenística. Estátua funerária de terracota. Proveniente de Canosa. Final do séc. IV a.C. Madri, Museo Arqueológico Nacional



Fonte: Foto do autor.

A imagem de Sereias musicistas também pode estar presente em pequenos objetos depositados na tumba, como em brincos que acompanhariam à falecida no além (Figura 21). Estes brincos foram encontrados nas mais variadas regiões do Mundo Grego antigo, do Sul da Rússia (Figura 22) ao Sul da Itália²⁶.

²⁶ Pingente de brinco em forma de Sereia com cítara. Brinco de terracota, composto por disco e pingente, com douramento. Proveniente do Arsenale Militare de Tarento. c. 325-300 a.C. Tarento, Museo Archeologico Nazionale, inv. 40083 A-B- Foto: Autor.

Figura 21 - Sereia tocando *kithara*, com *plektron* na mão direita. Brinco de ouro e prata. Adquirido no mercado de Atenas em 1903. Meados do séc. IV a.C. New York, Metropolitan Museum, 08.258.49 (Rogers Fund, 1908).



Fonte: Foto Public Domain - ©www.metmuseum²⁷

²⁷ Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248121?ft=Siren+music&offset=0&hpp=40&pos=5>

Figura 22 - Sereia soprando *aulos*. Pingente de brinco de ouro. Proveniente da necrópole de Teodósia, na colina de Zalenska Gora, próximo a Kertch, península da Crimeia. c. 325-300 BC. São Petersburgo, Hermitage.



Fonte: PIOTROVKY 2004

De especial interesse, para se poder evidenciar a dispersão regional, é ver como se dão os registros do uso funerário da iconografia da Sereia no Sul da Itália, região que foi denominada Magna Grécia, em razão da forte presença grega, desde a segunda metade do século VIII, como resultado de um processo de colonização.

Na Magna Grécia, vemos uma profusão de Sereias musicistas, de uso precipuamente funerário, o que talvez se justifique também pela forte vinculação geográfica do imaginário das Sereias com as memórias míticas associadas aos espaços físicos do Mediterrâneo antigo. Discutia-se na Antiguidade onde habitariam as Sereias, particularmente aquelas mencionadas por Homero, na *Odisseia*, e por Apolodoro, na narrativa dos *Argonautas*. A costa tirrênica da Itália de modo geral apresenta-se como uma resposta frequente, principalmente o estreito de Messina, nos rochedos que se situam entre a Sicília e a Itália. Outra vertente apontava como seu lar a ilha de Antemoessa, que poderia ser as atuais ilhas de Ísquia ou Capri, ambas no golfo de Nápoles. Uma destas Sereias chamava-se Partenope, e deu seu nome à uma fundação grega na região, mais tarde rebatizada como “Cidade Nova”, Neápolis, a atual Nápoles, região em que se desenvolveu o culto às Sereias, que podia se dar de modo coletivo, dedicado a Partenope, Ligeia e Leucosia, a qual dava nome a uma ilhota ao sul de Poseidônia, ou individualizado, devotado principalmente a Ligeia, cujo túmulo estaria na costa tirrênica mais ao sul, e, nomeadamente, a Partenope, que tinha seu túmulo no Golfo de Cuma. Dessa sorte, tornou-se comum na região o culto às Sereias, que era um culto ctônico, basicamente funerário, com semelhanças ao culto heroico, que era muito popular, envolvendo a deposição nos santuários de unguentários de terracota em forma de ave com cabeça humana. O historiador siracusano Timeu (fr. 98 [Jacoby]) menciona os sacrifícios e jogos que se dedicavam na região de Nápoles às Sereias (LECLERCQ-MARX 2014).

Os pintores de vasos itálicos, atuantes em diferentes oficinas regionais da Itália meridional, as representam muitas vezes com instrumentos musicais em vasos que eram utilizados nos rituais funerários, em cenas muito originais, relativamente à tradição iconográfica grega, e que carregam forte conotação funerária (Figura 23). Porém, encontraremos a imagem das Sereias musicistas como componente estético não somente de vasos, mas de vários objetos.

Figura 23 - Sereia soprando *aulos*. Prato ápulo de figuras vermelhas. Círculo of the Underworld Painter. 330-310 a.C. Würzburg, Martin von Wagner Museum, H5751.



Fonte: Foto do autor

A presença da Sereia musicista na iconografia italiota remanescente do século IV pode ser verificada em três dezenas de evidências visuais, tais como as esculturas de terracotas funerárias (Figura 20), as figuras arquitetônicas de acrotérios e capiteis de colunas, placas de cerâmicas, estátuas de bronze e ainda brincos, os quais acompanhavam a morta em seu túmulo.

Nas imagens coletadas até o momento, as Sereias são associadas a diferentes instrumentos musicais: *aulos* (12), cítara rectangular ápula (4), a assim chamada cítara helenística (3), *phorminx* (3), *chelys-lyra* (1), *tympanon* (7), *syrinx* (2), *krotalon* (1), *kymbala* (1) e canto (3).

Nesse sentido, o prato ápulo do Museu de Würzburg (inv. H5751) (Figura 23) com a Sereia *auletris*, atribuído ao Círculo do Pintor do Mundo Subterrâneo (The Underworld Painter), datado de 330-310 a.C., é muito representativo da iconografia musical das Sereias no âmbito magno-grego, pois o *aulos* é o instrumento musical associado com mais frequência

às Sereias enquanto musicistas. O *aulos* não é somente o instrumento mais presente quantitativamente falando, mas destaca-se também em termos de diversidade de suportes e de regiões da Magna Grécia. O *aulos* está representado nas mãos de uma Sereia em vasos ápulos e capiteis tarantinos, assim como em uma *pinax* de Locres. No entanto, a análise específica das Sereias musicistas no âmbito da Itália meridional não está no escopo deste texto, pois será o foco de uma publicação específica²⁸.

Considerações finais: as Sereias musicistas e a ambivalência do imaginário da morte

A natureza física das Sereias condiciona sua ambivalência: seres híbridos, elas pertencem ao mundo subterrâneo do Hades, onde habitavam (Platão *Cratilo* 403d-e), ao mundo marítimo de Poseidon, e ao mundo superior de Zeus (SALMEN 1980, 394). Elas assim potencialmente evocam dois imaginários distintos da morte: a visão descendente, das almas que descem ao reino de Hades, e a visão ascendente, das almas que sobem aos céus, ou que habitarão a Ilha dos Bem-Aventurados.

Espécie de espelho das Musas, duplo destas no mundo dos mortos, a mudança verificada na iconografia das Sereias, entre o sexto e o quinto séculos, na cerâmica ática, significa uma transformação nas representações do além-túmulo, como nos aponta W. Salmen. Ao serem representadas como cantoras, a partir do final do século VI, “passam de demônio da morte a condutoras das almas, cujo canto doce tornava agradável o anúncio do despertar nos Elíseos”. Edulcoradas, seu aspecto temível amainado, aos poucos sua música aproxima-se da significação cósmica da música pitagórica. Ocorreu uma progressiva pitagorização das Sereias. Como nos recorda o mesmo autor, Platão (*República* 617b-c) afirmava que “o canto harmonioso de oito sereias, podendo-se ouvir todas como um som

²⁸ A comunicação “Music-playing Sirens in Magna Graecia”, apresentada no 12th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology – “Artefacts – Images – Texts: Archaeology and Historiography of Sound”, em Würzburg, em setembro de 2023, será publicada em inglês sob a forma de artigo, abordando especificamente os materiais e significados relativos à presença de imagens de Sereias musicistas na Magna Grécia.

sintonizado, propiciava, por meio de uma mistura que soava agradável, escutar a *harmonia das esferas*, que sustenta o mundo” (SALMEN 1980, 393)²⁹.

Mas esta nova visão da morte, simbolizada através destas Sereias musicistas, não elimina a visão negativa dos poderes destas entidades ao mesmo tempo aterrorizadoras, posto que lhes é intrínseca a dualidade, que carregam na sua própria natureza física ambivalente, enquanto seres mistos (da água, da rocha e do ar).

A opção por esta abordagem mitológica nas imagens de conotação funerária se acentua na cultura visual ática com a adoção das Sereias musicistas, na fase intermediária da iconografia funerária (510-450 a.C.), e depois se espalha pelo Mundo Grego. Este fenômeno, se de um lado é uma fuga simbólica à repressão que o culto funerário sofria com a emergência do regime democrático em Atenas, de outro, abre as portas para outras expressões, permitindo antever uma mudança no imaginário da morte, traduzida pela transformação da imagem das Sereias, de demônios temidos em serenas musicistas. E, neste ponto, temos a positividade.

Se pensarmos em Platão (*República* 617b-c), veremos que ocorre até mesmo uma pitagorização das Sereias, que antecipam o jogo especular, de semelhança e contraste, entre as funções funerárias e funéreas das Musas e Sereias, aos olhos das formas que o legado da cultura clássica assumirá na Antiguidade Tardia, como nos antecipa Plutarco (*Quaestiones Convivales* 9.14.6.745e). A pitagorização das Sereias, transformadas em intérpretes musicais da harmoniosa melodia celestial das esferas, verificada na concepção platônica, consiste, parafraseando o egiptólogo Geoffrey Martin, em uma visão “funerária, mas não funérea” da morte (MARTIN 1990).

²⁹ Sobre a relação entre as acepções pitagóricas e platônicas da música das Sereias, ver: VAN LIEFFERINGE 2012.

Referências

CARDERARO, L. C. *Do encanto à hubris: representações de seres mitológicos com atributo musical na pintura de vasos gregos*. Dissertação de mestrado. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015.

D'AGOSTINO, B. Le Sirene, il tuffatore e le porte dell'Hades. *AION*, 4, 43-50, 1982.

DORIA, L. B. P. Le Sirene: il canto, la morte, la polis. *AION*, 9, 64-98, 1987.

EGELER, M. Death, Wings, and Divine Devouring: Possible Mediterranean Affinities of Irish Battlefield Demons and Norse Valkyries. *Studia Celtica Fennica: Suomen keltologisen seuran vuosikirja*. Suomen keltologinen seura, 5, 3-25, 2008.

GRAEF, B.; LANGLOTZ, E. *Die Antiken Vasen von der Akropolis zu Athen - II. Die Rotfigurigen Vasen*. Archäologisches Institut des Deutschen Reiches. Berlin: Walter de Gruyter, 1925.

GROPENGIESSER, H. Sänger und Sirenen: Versuch einer Deutung. *Archäologischer Anzeiger*, 4, 582-610, 1977.

HANINK, Johanna. Pausanias' dead poets society. In: GOLDSCHMIDT, Nora; GRAZIOSI, Barbara (eds.). *Tombs of the Ancient Poets: Between Literary Reception and Material Culture*. Oxford: University Press, 2018, 235-250.

HOFSTETTER, E. s.v. Seirenes. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. vol. VIII.1, 1093-1104; vol. VIII.2, 734-744. Zurique: Artemis Verlag. 1997.

HOFSTETTER, E. Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland. Beiträge zur Archäologie, n. 19. Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1990.

KRAUSKOPF, I. *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel*. Instituto di Studi Etruschi ed Italici. Bibliotheca di 'Studi Etruschi', n. 16. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1987.

KURTZ, D. C. *Athenian White Lekythoi*. Patterns and Painters. Oxford: The Clarendon Press, 1975.

KUSTERMANN GRAF, A. *Selinunte*. Necropoli di Manicalunga. Le tombe della Contrada Gaggera. Soveria Mannelli, Catanzaro: Rubbettino, 2002

LECLERCQ-MARX, J. La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age: du mythe païen au symbole chrétien. *KOREGOS*. Revue et Encyclopédie multimédia des arts. Académie royale de Belgique. 2014. Disponível em: <https://koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4417/>

MANCINI, L. *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*. Bolonha: Il Molino, 2005.

MARROU, H.-I. MOUSIKOV ANHR. *Études sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1964 (1938).

MARTIN, G. Funerária, mas não funérea: reflexões sobre a arte egípcia da XVIII dinastia. In: *Anais do IV Simpósio de História Antiga e I Ciclo Internacional de História Antiga Oriental*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990, 93-100.

PERROT, Sylvain. Citharodie et rhapsodie sur un pilier funéraire de Chios (IIIe siècle av. J.-C.): de l'image au contexte culturel. *Revista M (Unirio)*, 7, 14, 375-399, 2022.

PIOTROVSKY, Mikhail (org.). *The Hermitage Museum of St. Petersburg. The Greek treasures*. Atenas: Ephesus Publishing, 2004.

POULSEN, F. *Catalogue of ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek*. Copenhagen: Ny Carlsberg Foundation, 1951.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.I. La música de las sirenas. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Fundación Universitaria Española (Madrid), 16, n.32, 333-356, 2007.

SALMEN, W. Musizierende Sirenen. In: KRINZINGER, F.; OTTO, B.; WALDE-PENNER, E. (Org.), *Forschungen und Funde*. Festschrift Bernhard Neutsch. Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaften der Universität Innsbruck, 1980.

SHAPIRO, A.; PICÓN, C.A.; SCOTT III, G.D. *Greek Vases in the San Antonio Museum of Art*. San Antonio/Texas: San Antonio Museum of Art, 1998.

STUDNICZKA, F. Aus Chios. Grabreliefs, 16. *Athenische Mitteilungen*, 13, 195-199, 1888 (<https://doi.org/10.11588/diglit.35007#0213>).

VAN LIEFFERINGE, C. Sirens: from the Deadly Song to the Music of the Spheres. Homeric Readings and Platonic Interpretations. *Revue de l'histoire des religions*, 229, 4, 479-501, 2012.

VERGARA CERQUEIRA, F. Abordagens mitológicas na iconografia funerária da cerâmica ática (510-450 A.C.): repensando a periodização. *Classica*, 27, 1, 83-128, 2014.

_____. A temática musical na iconografia dos *lekythoi* de fundo branco. Simbolismos funerários da *lyra*, do *barbitos* e da *phorminx*. In: VERGARA CERQUEIRA, F.; GONÇALVES, A. T. M.; MEDEIROS, E. B.; BRANDÃO, J. L. (Orgs.). *Saberes e Poderes no Mundo Antigo. Estudos Ibero-latino-americanos*. Volume I - Dos Saberes. Coleção Classica Digitalia, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, 143-172.

_____. Musicistas nos Períodos Helenístico e Imperial. In: SILVA, S. C.; BRUNHARA, R. de C. M.; VIEIRA NETO, I. (orgs.). *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade. Vol. 1. A presença das mulheres na Literatura e na História*. Goiânia: Tempestiva, 2021b, 687-694.

_____. O lugar da música nas crenças e rituais funerários da Grécia antiga. In: *Cultura Clásica y su Tradición*. Balance y perspectivas actuales, vol. III. Universidad Autónoma Nacional de

México, Instituto de Investigaciones Filológicas. Ciudad de México: Centro de Estudios Clásicos, 2011.

_____. *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica. O testemunho dos textos antigos e da iconografia dos vasos áticos. Tese de Doutorado (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.*

_____. The “Apulian cithara” on the vase-paintings of the 4th c. B.C.: morphological and musical analysis. *Telestes. An International Journal of Archaeomusicology and Archaeology of Sound*, 1, 47-70, 2021a.

VERGARA CERQUEIRA, F.; POUZADOUX, C. La cithare rectangulaire dans la céramique apulienne: aspects morphologiques, symboliques et sociaux. *Musiques, images, instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, 18, 72-91, 2021.

WEBER-LEHMANN, C. ‘Die sogenannte Vanth von Tuscania: Seirene anasyromene’. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 112, 1997, 191-246.

Iconografia musical como figuração das paixões no século XVI: as *Passioni amorose* de Gasparo Fiorino, 1574

Maya Suemi Lemos

Massimo Privitera

Introdução

Nos debruçamos aqui¹ sobre um exemplo iconográfico que, embora constitua em certa medida um caso excepcional, mostra que a iconografia musical tomou parte no processo de codificação do comportamento amoroso no século XVI na Europa, particularmente na Itália. Trata-se de uma série de gravuras que acompanha as estrofes de uma *canzonetta* de autoria do compositor calabrês Gasparo Fiorino. A *canzonetta*, intitulada *Passioni Amorose*, foi publicada no momento e *locus* histórico da instituição de uma sociedade de corte, cujos códigos comportamentais – e sentimentais – foram paulatinamente elaborados e fixados por meio de manuais que preceituavam as boas maneiras de se portar no ambiente cortês (do quais o *Cortigiano*, de Baldassare Castiglione é o exemplo mais notório e difundido), mas também por meio de representações artísticas, visuais, coreográficas ou musicais. Coube a essas representações não somente reverberar esses códigos comportamentais, mas também participar de sua constituição.

¹ Este texto retoma e desenvolve numa direção distinta o tema da comunicação apresentada pelos autores no *Colloque international interdisciplinaire Lettres et Arts* “Le partage des émotions au Moyen Âge et à la Renaissance”, realizado na Universidade de Nantes, nos dias 2 a 4 de março de 2023, organizado por Elisabeth Gaucher-Rémond, Bruno Méniel, Louise Millon-Hazo e Ambre Vilain.

Como sintetizou Giuseppe Zonta², o tema filosófico-moral que parece ter despertado o mais agudo interesse na sociedade cortesã e literária do século XVI é a questão do amor, seja naquilo que diz respeito ao que seria a metafísica de suas causas e seus efeitos, seja naquilo que tange às formas de experimentá-lo. De fato, desde a virada para o século XVI, multiplicaram-se textos sobre o amor de distintas tipologias. Há, por exemplo, textos especulativos filiados à tradição platônica e neoplatônica, tributários das ideias de Marsilio Ficino, que comunicavam a noção de um amor transcendente, agenciador de vínculos entre o visível e o invisível, um amor que constituía um elo entre o mundo manifesto e o mundo das ideias. São exemplos notórios desta vertente *Gli Asolani*, de Pietro Bembo, escrito entre 1497 e 1504, ou os *Dialoghi di amore*, de Leone Ebreo, escritos no início do *cinquecento* e editados postumamente em 1535. Uma outra tipologia é a dos relatos de discussões cultas e refinadas – verídicas ou não – sobre a “questão do amor”, que parecem ter-se tornado um hábito nos espaços de sociabilidade cortesã e acadêmica daquele século, da qual o *Dialogo della Musica*, do polígrafo Antonfrancesco Doni, é um exemplo curioso. No livro de Doni, publicado em 1544, interpolam-se trechos textuais, madrigais, motetos e *chansons* polifônicos de diversos compositores, retomando de forma original o formato do *Decameron* de Boccaccio. Relata-se conversações e execuções musicais supostamente ocorridas em duas noites consecutivas, nas quais os interlocutores contam e cantam seus martírios amorosos, discutem assuntos diversos como as virtudes femininas e a música. Outra modalidade textual sobre o tema amoroso comum naquele século foram as “artes do amor”: manuais contendo conselhos críticos e pedagógicos acerca não mais da intrincada metafísica do amor neoplatônica, mas do amor vulgar, experienciado. O *Ragionamento...nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amore*, de Francesco Sansovino (1521-1583), por exemplo, editado em Mântua em 1545, aconselhava os homens sobre como seduzir as mulheres. Já o *Specchio d'amore, dialogo...nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi*, de Bartolomeo Gottifredi ensinava às mulheres como enganar os homens (ZONTA 1912, 353-355). Mencione-se, ainda, textos que mesclavam registros, entremeando, por exemplo, questões filosóficas com narrativas mais ligeiras próprias à arte da conversação civil. São exemplos o *Raverta*, de Giuseppe Betussi, ou

² Em seu comentário à edição de diversos tratados sobre o tema (cf. ZONTA 1912).

o *Dialogo della infinità d'amore*³, de autoria da escritora, poeta, filósofa e cortesã Tullia d'Aragona, texto cuja originalidade dentro do contexto da filosofia neoplatônica do amor vem sendo objeto de atenção em estudos mais recentes,⁴ dando relevo à contribuição feminina ao debate renascentista sobre a questão do amor e à filosofia como um todo.

É então nesse universo mental, cultural, mas também editorial que o caso iconográfico que queremos explorar se situa. O livro de música de Gasparo Fiorino contendo a série de gravuras que nos ocupa aqui foi publicado em 1574. Sabe-se muito pouco sobre esse compositor, cujas datas de nascimento e de morte são desconhecidas. Fiorino nasceu em Rossano, na Calábria, e atuou como cantor e mestre de capela em Veneza, em Roma e em Gênova (PUGLIESE 1999). Os livros impressos que ele publicou – coletâneas de cançonetas a três e a quatro vozes – nos dão algumas balizas cronológicas: um primeiro volume foi publicado em Veneza em 1571⁵, dois outros em 1574⁶ e, finalmente, uma coletânea de poemas sem música é enfim publicada em Lyon em 1577⁷, o que faz supor relações não ocasionais com a França. Depois dessa data não é nenhuma informação sobre Fiorino.

A segunda coletânea de cançonetas a três e a quatro vozes, escritas “em louvor e glória de algumas damas e senhoras de Gênova”, conforme anuncia o seu título, é uma edição elegante, refinada, com frontispício elaborado (Figura 1).

³ Cf. ARAGONA 1540.

⁴ Cf. CURTIS-WENDLANDT 2004; SANTOS 2017; GRANACKI; HOGAN 2022.

⁵ *La nobiltà di Roma, versi in lode di cento gentildonne romane. Et le vilanelle a tre voci di Gasparo Fiorino della città di Rossano,.... Intavolate dal magnifico M. Francesco di Parise... Novamente ristampate*, Venezia, Scotto, 1571 (1573, 1582).

⁶ *Libro secondo. Canzonelle a tre e a quattro voci ... in lode & gloria d'alcune signore & gentildonne genovesi, Venezia, Gardano, 1574; Libro terzo di Canzonelle a tre, et a quattro voci di Gasparo Fiorino della Città di Rossano Musico, In materia di diversi Principi, & Signori & altri soggetti, Novamente poste in luce*, in Vineggia, apresso l'Herede di Girolamo Scotto, 1574.

⁷ *Opera nuova chiamata La Fama libro primo. Canzonelle alla Napolitana di Gasparo Fiorino, in lode & Gloria d'alcune Dame Francesi e Italiane*, Lyon, Stampata per l'auttore, 1577.

Figura 1. Frontispício do *Libro secondo, Canzonelle a tre e a quattro voci* de Gasparo Fiorino



Fonte: FIORINO 1574

A coletânea reúne uma série de canções encomiásticas, cada uma delas louvando uma dama ou cavalheiro da sociedade genovesa. As canções são musicalmente simples, estróficas, homofônicas, de âmbito restrito e melodia linear, não demandando, assim vezes muito preparadas para sua execução. Os textos poéticos são do próprio Fiorino e fazem o encômio de seus homenageados de forma lírica, com acentos petrarquistas.

A cançoneta intitulada *Passioni Amoroze* (Figura 2) é a última peça do livro. Ela é ao mesmo tempo o ponto culminante e o fechamento da coletânea. Se no aspecto musical ela não difere em nada da tipologia das demais peças musicais do livro, seu tratamento imagético é claramente distinto e completamente inusual dentro do universo das *canzonette* impressas no século XVI na Itália.

Figura 2. Cançoneta “Passioni amoroze”. Gardano, *Libro secondo. Canzonelle a tre e a quattro voci*

The image displays two pages from a music book. The left page, numbered 188, is titled "Passioni Amoroze Di Fiorino A Quatro Voci. Canto." and contains musical notation for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Italian. The lyrics are: "Ofto ch'io ui mirai Donna li sproni in m'ã contra me / prefì Ei mantici & fossai Tanto nel desiderio che m'accesi. Alto. / si Ei mantici & fossai Tanto nel desiderio che m'accesi. Tenor. / prefì Ei mantici & fossai Tanto nel desiderio che m'accesi. Basso. / Ofto ch'io ui mirai Donna li sproni in m'ã contra me / prefì Ei mantici & fossai Tanto nel desiderio che m'accesi." The right page, numbered 189, contains the lyrics for four stanzas, each accompanied by a small allegorical illustration in a decorative frame. The illustrations are labeled "DESIDERIO", "SPERANZA", "PAURA", and "PENSIERO". The lyrics are: "1 Tofto ch'io ui mirai / Donna li sproni in man contra me prefì, & como / Ei mantici fossai / Tanto nel desiderio che m'accesi." "2 La Speranza d'apoi, / Che rotto l'arco hauca, m'intero un d'ardo / Mi fe sperar, che uoi / Pietà del foco haurete; ou' to tutt'ardo." "3 Pur fa Paura un poco / La qual di donna haues le man; el tufo, / L'altro di Ceruo, il gioco / Dal cor mi tolfe, & la speranza, el trifo." "4 Quindi nacque il Pensiero, / Chè con la mano al uolto, e'l capo chiuo / solitario, & feuro, / Mi fe sempre penfar del mio destino."

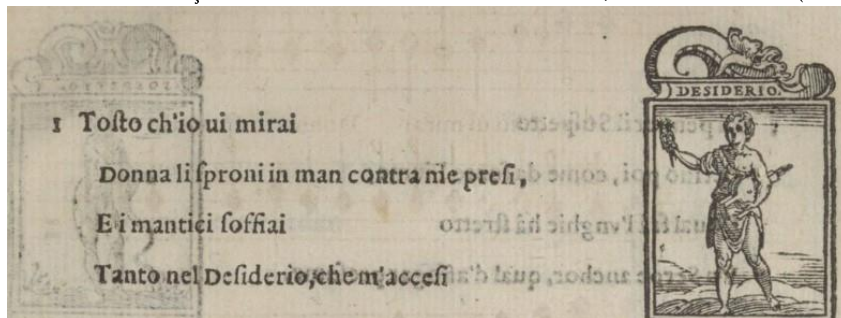
Fonte: GARDANO 1574, 188-189.

Como vemos na Figura 2, cada estrofe de *Passioni amoroze* é ladeada por uma imagem alegórica ou, melhor dizendo, cada estrofe faz a descrição poética da imagem alegórica que a

acompanha. O poema costura a sequência de imagens, conformando uma história amorosa, na qual são narrados, em primeira pessoa, os caminhos e descaminhos de uma experiência amorosa. A primeira estrofe (Figura 3) narra o primeiro encontro com a mulher amada, descrevendo uma imagem alegórica do Desejo (*Desiderio*):

<i>Tosto ch'io vi mirai</i>	Logo que a vi,
<i>Donna li sproni in man contra me presi,</i>	Dama, tomei contra mim os esporões,
<i>E i mantici soffiai</i>	E os foles soprei
<i>Tanto nel Desiderio, che m'accesi.</i>	Tanto de desejo, que me acendi.

Figura 3. Primeira estrofe da cançoneta “Passioni amorose”. Gardano, *Libro secondo...* (detalhe).

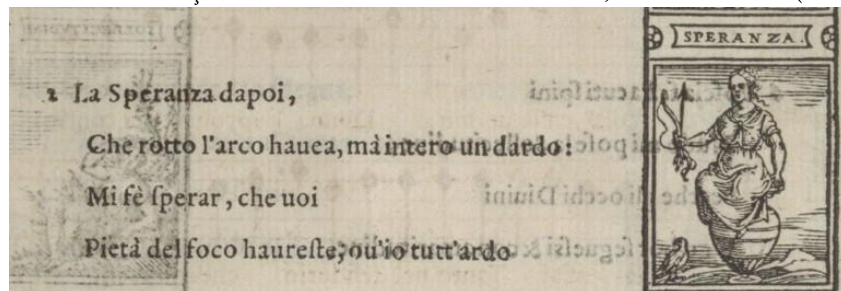


Fonte: GARDANO 1574, 189

A estrofe seguinte (Figura 4) fala da esperança em ter o desejo correspondido, descrevendo uma alegoria da Esperança (*Speranza*):

<i>La Speranza dapoi,</i>	A esperança, depois,
<i>Che rotto l'arco havea, mà intero un dardo:</i>	Que tinha o arco roto, mas inteira a flecha,
<i>Mi fe sperar, che voi</i>	Me fez esperar que teríeis
<i>Pietà del foco havreste, ov'io tutt'ardo.</i>	Piedade do fogo que me consome.

Figura 4. Segunda estrofe da cançoneta “Passioni amorose”. Gardano, *Libro secondo...* (detalhe).



Fonte: GARDANO 1574, 189.

Podemos perceber de imediato que as imagens e suas respectivas traduções textuais não descrevem as paixões de maneira “naturalista”, mas as representam de forma codificada e abstrata. Se na primeira imagem/estrofe a relação entre os atributos alegóricos (dardos e fole) e a fenomenologia do amor (o ardor e a sofreguidão do estado amoroso) é plausível, podendo ser lida como uma representação metafórica, o que dizer da segunda imagem e seus atributos? Qual a relação existente entre o arco roto, a flecha inteira, o vaso sobre o qual se senta a figura, e a esperança? Trata-se, visivelmente, de uma configuração texto-imagem de carácter simbólico, bastante próxima à configuração presente nos livros de emblemas, numericamente difundidos naquele século XVI, dos quais a *Emblemata* de Andrea Alciati (primeira edição em 1531) é o exemplo mais célebre e o mais antigo, descontando-se proto-manifestações mais ou menos similares (MANNING 2002, 38). Os livros de emblemas deram vazão e desenvolveram o gosto quinhentista pelo jogo artificioso do enigma, pelo exercício do desvelamento de sentidos ocultos em formas textuais ou imagéticas simbólicas, prezado pelos espíritos eruditos dos círculos humanistas⁸. A configuração dos emblemas que viria a ser tomada como padrão consistia na articulação entre um epigrama, um lema e uma imagem, muito embora nem todos os emblemas observassem essa forma tripartite⁹. A configuração das estrofes da cançoneta *Passioni amorose* é parcialmente identificável a esse modelo, exceptuando-se o lema, aqui ausente.

Silvia Casolari, pesquisadora de iconografia musical, identificou em grande parte a genealogia das imagens alegóricas da cançoneta do Fiorino, cujos atributos coincidem sobretudo com as descrições que comparecem em algumas célebres mitografias – publicações extensas que compilavam e descreviam mitos e figuras divinas da Antiguidade – como a de

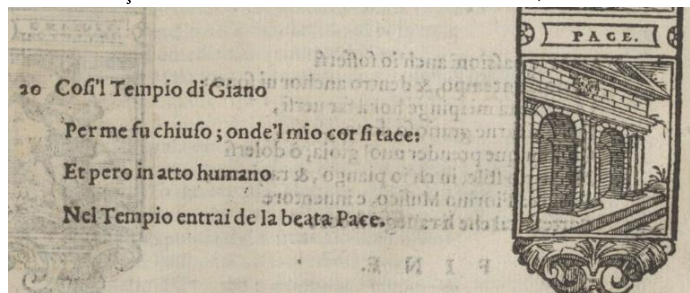
⁸ O livro de emblema é, no entanto, somente uma dentre as conformações textuais e/ou imagéticas de natureza simbólica que se multiplicaram na imprensa no século XVI e depois: “around the beginning of the sixteenth century, a number of essentially new symbolic forms were invented or rediscovered. Various described as *imprese*, *emblems*, *iconologies*, *symbolologies*, *Imagini de i Dei*, *Mythologia*, *hieroglyphs*, *symbola* or *icones*, these works collectively bear witness to a systematic programme of composing, compiling, transposing and recording allegorical imagery. The task was taken up by humanists, theologians, courtiers, heralds, academics, antiquarians, philologists, rhetoricians, esoteric philosophers, alchemists, hermeticists, Jesuit educators, poets, artists, literati, mystics, architects, and polemicists of every colour of sectarian persuasion” (MANNING 2002, 16). As fontes que as alimentavam eram as mais variadas – fontes históricas, mitológicas e literárias da Antiguidade, da tradição cristã, astrológicas, científicas, alquímicas, herméticas, heráldicas etc.

⁹ A própria *Emblemata* de Alciati, esclarece Manning, incluiu imagens à revelia da vontade do autor (MANNING 2002, 40 et seq.), e nem todos os seus emblemas contém *motto* (lema).

Vincenzo Cartari, *Le imagini con la spositione de i Dei de gli antichi* (Venezia, Francesco Marcolini 1556) e a de Piero Valeriano, *Ieroglifici ovvero commentari delle oculte significationi de gli Egittij, & d'altre Nationi* (Venezia, Gio. Antonio e Giacomo de' Franceschi 1556), publicadas cerca de 20 anos antes da coletânea de Fiorino. Vejamos um exemplo apenas dessa filiação imagética: a vigésima estrofe de *Passioni amorose*, que descreve uma alegoria da Paz:

<i>Così'l Tempio di Giano</i>	Assim, o Templo de Janus
<i>Per me fu chiuso; onde'l mio cor si tace:</i>	A mim foi fechado; por isso o meu coração se cala.
<i>Et pero in atto humano</i>	E, no entanto, num ato humano
<i>Nel Tempio entrai de la beata Pace.</i>	Entrei no templo da paz abençoada.

Figura 5. Vigésima estrofe da cançoneta “Passioni amorose”. Gardano, *Libro secondo...* (detalhe).

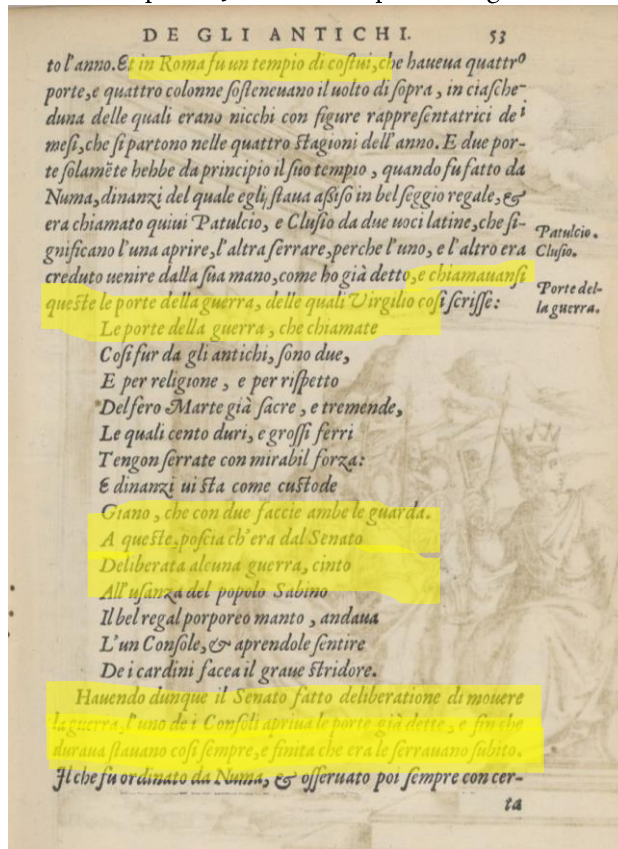


Fonte: GARDANO 1574, 193

Uma das prováveis fontes da alegoria, como identificou Casolari, parece ter sido o texto de *Le Imagini* de Vincenzo Cartari (CASOLARI 1999, 443). A compilação das referências a Janus, tal como aparece na edição de 1571 da mitografia de Cartari (Venezia: G. Ziletti), publicada três anos antes do livro de Fiorino, menciona um templo romano dedicado à divindade, cujas duas portas originais teriam sido chamadas “portas da guerra” (Figuras 6 e 7). Após citar uma passagem de Virgílio, referente ao templo, o texto de Cartari sintetiza: “Tendo então o Senado decidido por fazer guerra, um dos cônsules abria as referidas portas, que assim permaneciam enquanto [a guerra] durava; e uma vez que estivesse terminada, logo eram fechadas” (CARTARI 1571, 53).¹⁰

¹⁰ Tradução dos autores. “*Havendo dunque il Senato fato deliberatione di movere la guerra, l'uno de i Consoli apriva le porte già dette, e fin che durava stavano così sempre, e finita che era le serravano súbito*”. Este trecho não comparece em edições anteriores de *Le imagine*. Pudemos checar a edição princeps, de 1556 (Venezia: Marcolini) e as edições de 1562 (Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari) e 1566 (Venezia, Francesco Rampazetto). As três citam o templo dedicado a Janus em Roma, sem menção porém à relação com o estado de guerra ou paz. Na edição de 1581 (Lione: Bartholomeo Honorati), o trecho presente na edição de 1571 permanece, assim como a citação de Virgílio (Figura 6) e a gravura ilustrativa (Figura 7), embora em nova matriz.

Figuras 6 e 7. Referências ao Templo de Janus e suas “portas da guerra”



Fonte: CARTARI 1571, 53

Figura 7. Gravura representando o Templo de Janus



Fonte: CARTARI 1571, 54

Se outros exemplos de filiação como este podem ser identificadas, é possível igualmente notar, inversamente, que alguns dos temas alegóricos presentes na cançoneta e seus atributos coincidem com os que comparecem mais tarde na *Iconologia* de Cesare Ripa, publicada em 1593.¹¹

O percurso afetivo das paixões amorosas

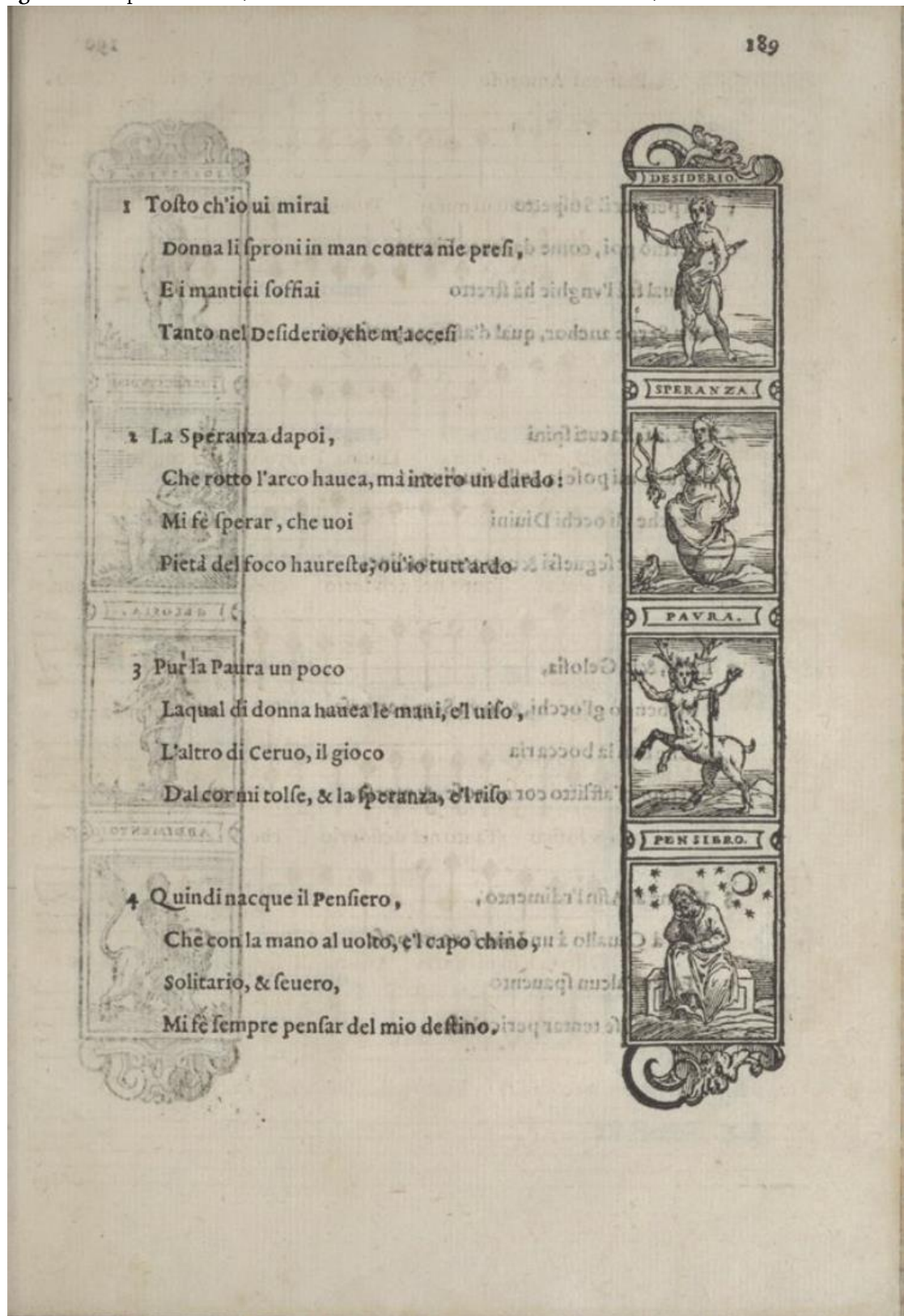
O conjunto das 23 estrofes/alegorias da cançoneta desenha um percurso afetivo, uma economia da experiência erótica. Depois do Desejo e da Esperança se seguem o Medo (*Paura*), o Pensamento (*Pensiero*) (Figura 8), a Suspeita (*Sospetto*), a Inquietude (*Sollecitudine*), o Ciúme (*Gelosia*), a Audácia (*Ardimento*) (Figura 9), a Recusa (*Repulsa*), o Desdém (*Sdegno*), a Discórdia (*Discordia*) a Tristeza (*Affanno*) (Figura 10), o Suspiro (*Sospiro*), o Pranto (*Pianto*), o Desespero (*Disperatione*), o Furor (*Furore*) (Figura 11), a Piedade (*Pietà*), o Riso (*Riso*), o Contentamento (*Contento*), a Paz (*Pace*) (Figura 12), a Fé (*Fede*) e a Perseverança (*Perseveranza*) (Figura 13). As múltiplas etapas da experiência amorosa culminam no Triunfo do Amor vencedor, como mostra a última alegoria, que representa Eros em triunfo sobre seu carro (Figura 13).

A última imagem da sequência de gravuras retrata o próprio Fiorino (“Fiorino, o inventor”), elegantemente vestido, com uma espada embainhada significando sua qualidade de cavalheiro. Fiorino tange as cordas de um alaúde em uma paisagem bucólica, fazendo alusão à qualidade amorosa do poema.

Cabe notar a atenção fina dada por Fiorino, em seu ciclo poético, à psicologia do estado amoroso: um estado amoroso que se declina em afetos diferentes e contraditórios na aparência. É um estado amoroso feito de peripécias, de reversões, de avanços e retrocessos, que o leitor saberia reconhecer e remeter à sua própria experiência. Desse modo, a sequência alegórica parece suscitar um vai-e-vem dialético no qual o leitor reconhece estados afetivos vivenciados e ao mesmo tempo encontra sentido para eles. Um delineamento discursivo vai se conformando, senão totalmente lógico, ao menos verossímil e compreensível.

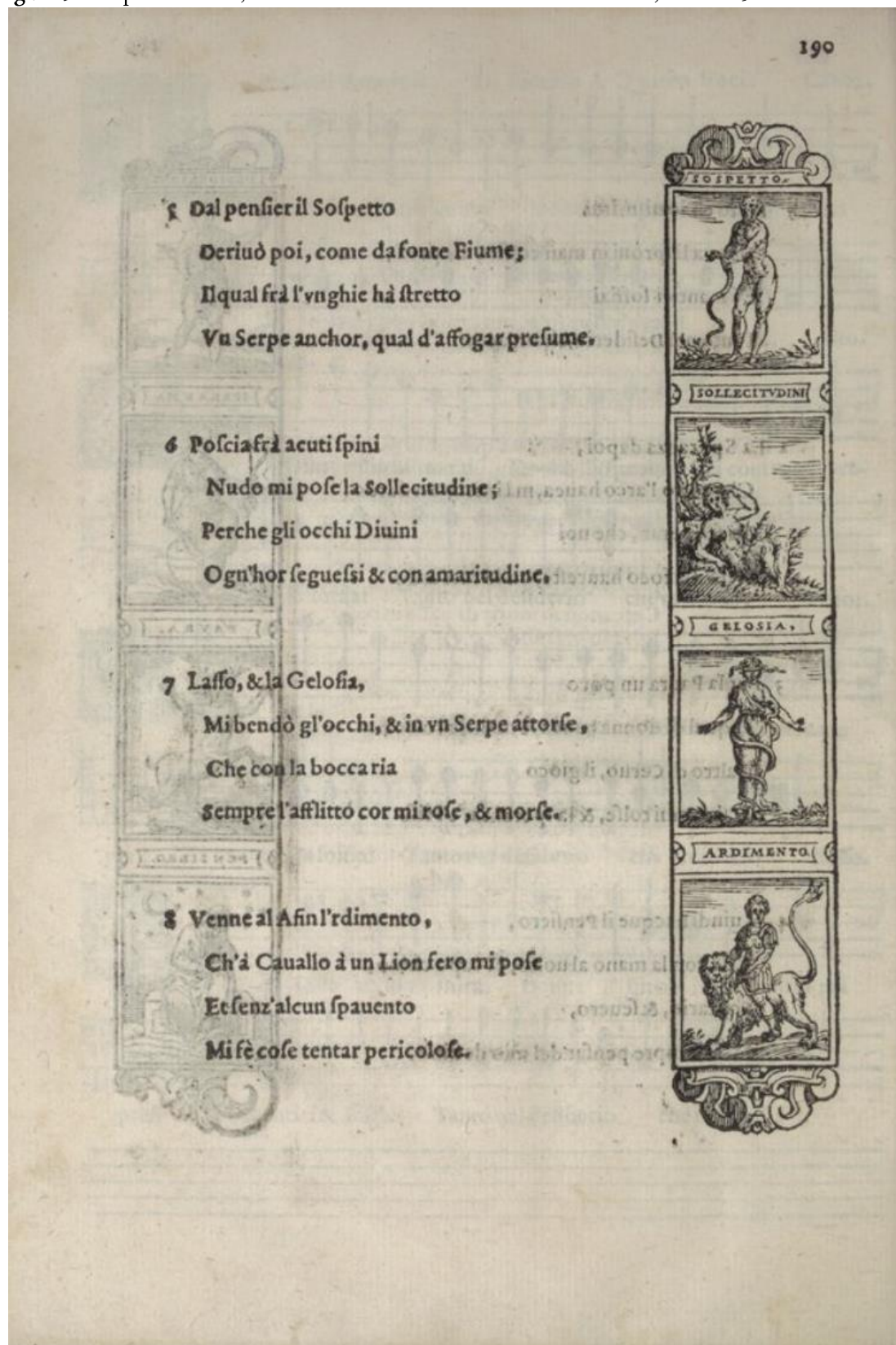
¹¹ É o caso das alegorias do Medo (*Paura*), Riso (*Riso*) e Furor (*Furore*). Ver CASOLARI 1999, 439-441.

Figura 8. Gasparo Fiorino, *Libro secondo. Canzonelle... Passioni amorose*, estrofes 1 a 4.



Fonte: FIORINO 1574, 189

Figura 9. Gasparo Fiorino, *Libro secondo. Canzonelle... Passioni amoroze*, estrofes 5 a 8.



Fonte: FIORINO 1574, 190

Figura 10. Gasparo Fiorino, *Libro secondo. Canzonelle... Passioni amoroze*, estrofes 9 a 12.

191

9 Et però con un dito
M'accennò la Repulsa, & forte disse,
Che'l mio uolere ardito
In disparte da uoi sempre ne gisse.

10 Onde in preda à lo sdegno
Turbido in uista allhora mi gittai;
Feci d'odiarui segno,
Et quanto hebbi di uoi tutto abbrucial.

11 Poi la Discordia ria,
Che i denti arrota, horrido sparge il crine,
Et guasta ogni armonia
Quasi mi fece al uostro amor dar fine.

12 Al fin meco l'affanno,
Con faccia smorta, affitto, & doloroso,
Auolto in nero panno,
A star se'n uenne, & senz'alcun riposo.

REPULSA

SDEGNO

DISCORDIA

AFFANNO

Di Fiorino B B

The image shows a page from a 16th-century music book. On the left, there are four stanzas of Italian lyrics, numbered 9 to 12. On the right, there are four vertical panels, each containing an allegorical figure. The figures are: 1. A woman in a long dress, labeled 'REPULSA'. 2. A woman in a long dress, labeled 'SDEGNO'. 3. A woman with a crown of thorns, labeled 'DISCORDIA'. 4. A woman sitting on a throne, labeled 'AFFANNO'. The page is numbered '191' in the top right corner. At the bottom right, it says 'Di Fiorino B B'.

Fonte: FIORINO 1574, 191

Figura 11. Gasparo Fiorino, *Libro secondo. Canzonelle... Passioni amoroze*, estrofes 13 a 16.

192

13 Così'l Sospiro (ahi lasso)
Con braccia giunte, & retirate labbia:
Compagno ad ogni passo
Mi fu fedel per essalar la rabbia.

14 Così compagno il Pianto,
Con spezzati singulti, mi fù anchora:
E con un panno, quanto
Versaron gl'occhi, rasciugommi ogn'hora.

15 Sopra una Tigre al fine
La Desperation stolta mi pose:
Ondé mi straccia'l crine
Con le mani adirate, & spauentose.

16 Mi trasportò al Furore:
Le braccia, e'l collo incatenar mi fece:
Sopra l'armi d'errore
Mi fè seder, perche così fariece.

SOSPITO.
PIANTO.
DISPERATIONE.
FVRORE.

Fonte: FIORINO 1574, 192

Figura 12. Gasparo Fiorino, *Libro secondo. Canzonelle... Passioni amorose*, estrofes 17 a 20.

192 193

17 Et già morto farei,
Se tutta humil non m'appareca Pietade:
Dal grembo de gli Dei
Scesa, per uincer uostra crudeltade.

18 Questa guidommi al Riso,
Intorno alquale i pargoletti Amori,
Scefi dal Paradiso;
Giuan spargendo mill'herbette, & fiori.

19 Quindi al Contento io seno,
Che sotto un'ombra hauea sua donna in braccio,
M'accolse, & lieto a pieno
Mi fece, & strinse in amoroso laccio.

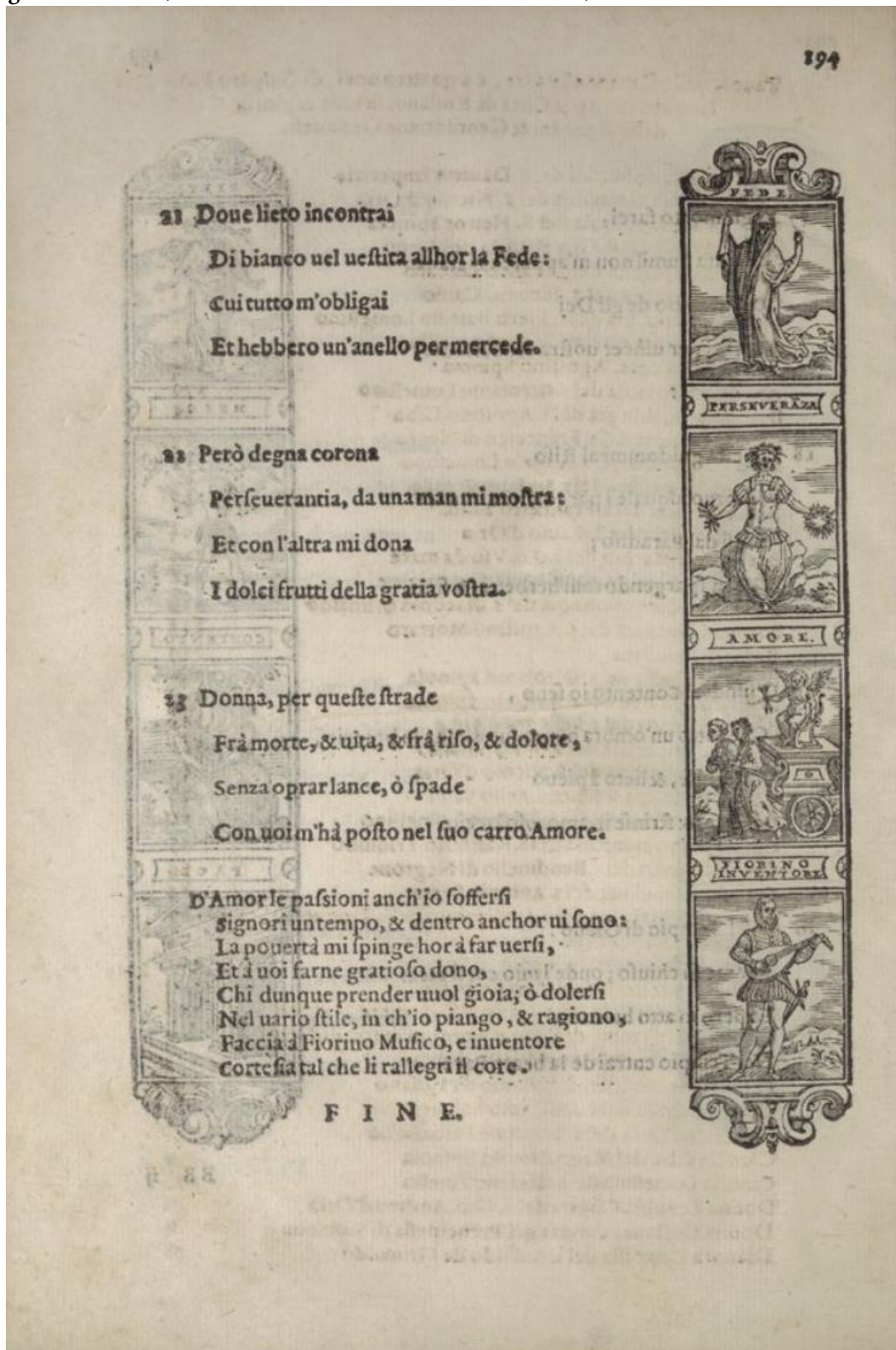
20 Così'l Tempio di Giano
Per me fu chiuso; onde'l mio cor si tace:
Et pero in atto humano
Nel Tempio entrai de la beata Pace.

PIETA.
RISO.
CONTENTO.
PACE.

BB ij

Fonte: FIORINO 1574, 193

Figura 13. Fiorino, *Libro secondo. Canzonelle... Passioni amoroze*, estrofes 21-23 e octeto final



Fonte: FIORINO 1574, 194

Trata-se, nos parece, de um discurso sobre a vivência amorosa em miniatura, onde as vicissitudes do amor são inquiridas, repertoriadas e ordenadas. Como mencionamos, os tratados sobre o amor eram abundantes no século XVI, boa parte dos quais ainda fortemente vinculados à tradição neoplatônica. No entanto, Fiorino se afasta da filosofia do amor de tipo neoplatônico, ficiniano. Seu dispositivo poético/musical/imagético não nos convida a um percurso erótico de visada ascética, no qual o amor pela beleza das coisas manifestas, terrenas, acessíveis aos sentidos deve conduzir a uma ascensão gradual na direção do amor ideal, transcendente, divino. O que ele nos propõe é uma codificação das etapas da experiência amorosa e um compartilhamento de uma experiência emotiva íntima (real ou imaginária): “eu também sofri as paixões do amor”, afirma ele na oitava que conclui a canção e que conclui igualmente a coletânea (Figura 13); paixões, “que permanecem”, que “ainda guardo”.

Um *pendant* cênico: a mascarada de Cesare Negri

Silvia Casolari (1999) identificou uma concordância entre a cançoneta de Fiorino e um espetáculo cênico reportado pelo coreógrafo, bailarino e teórico milanês Cesare Negri (c.1535 – c.1605) em seu tratado de dança *Le Gratie d'Amore*, editado postumamente em 1602¹², e reeditado em 1604 com o título *Nuove inventioni di balli*¹³ (Figura 14).

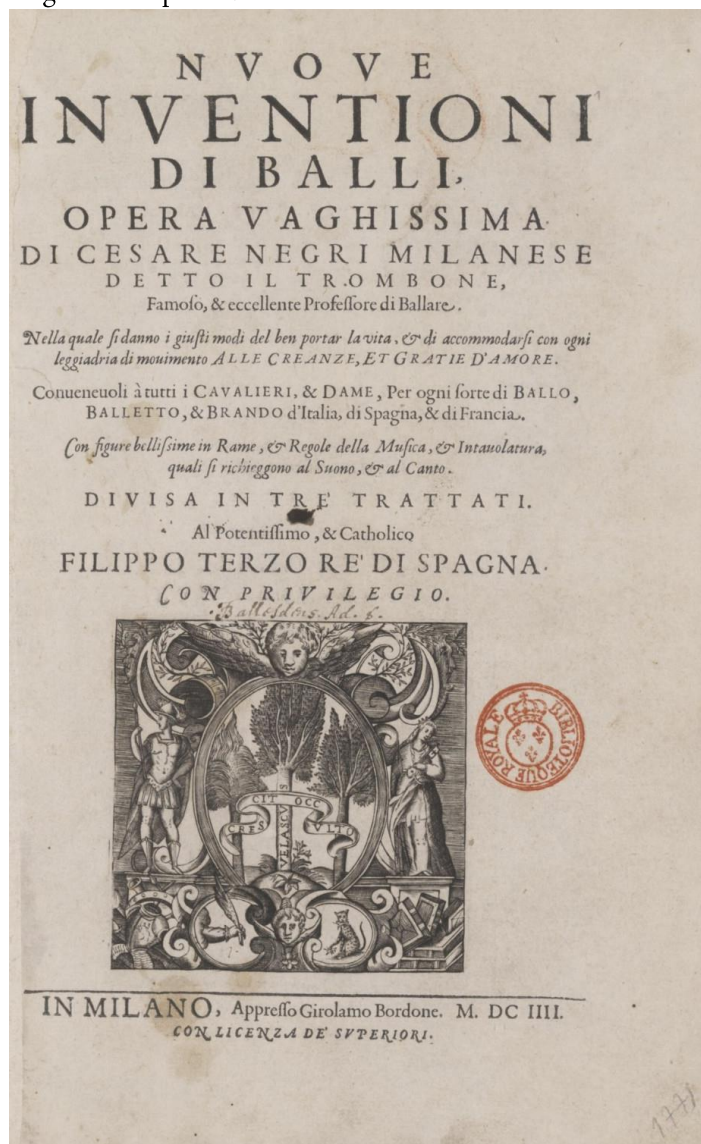
Trata-se de um tratado conhecido na historiografia sobretudo da dança, e constitui uma das mais valiosas fontes primárias para o estudo da dança de corte italiana. Cesare Negri descreve uma mascarada de sua autoria, que teria sido representada em Milão em 1574 em homenagem ao “*Serenissimo Signor Don Giovanni d'Austria*”, na presença “de muitos príncipes que se encontravam com ele”. A data de exibição da mascarada, mencionada por Negri, como vemos, coincide precisamente com o ano da publicação do livro de cançonetas de Fiorino. E as personagens alegóricas que teriam desfilado na mascarada coincidem em sua quase

¹² *Le Gratie d'Amore, di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, Professore di ballare, Opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati*. In Milano, Per l'her. del quon. Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia compagni, 1602.

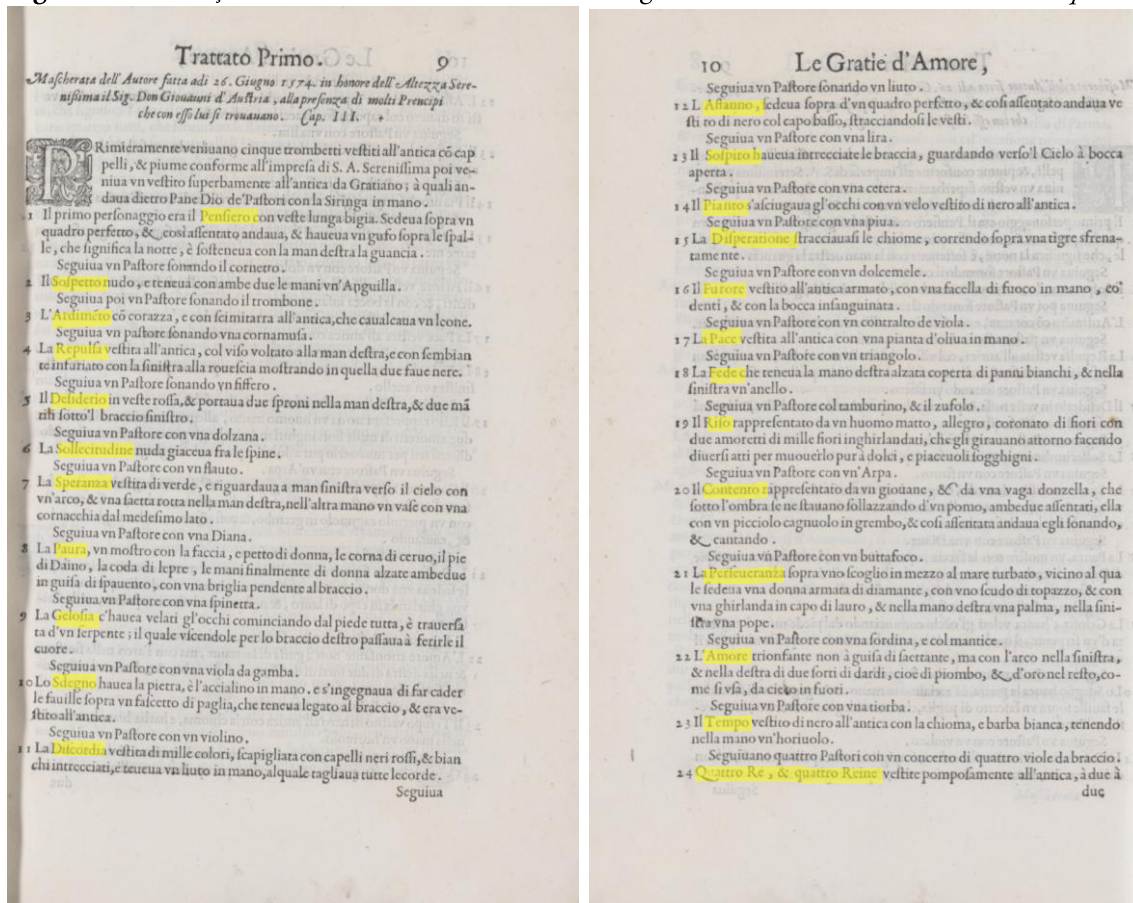
¹³ Cesare Negri. *Nuove inventioni di balli. Opera vaghissima di Cesare Negri milanese detto Il Trombone, famoso et eccellente professore di ballare. Nella quale si danno i Giusti modi del bem portar l'avita, & di accommodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze, et gratie d'amore...* Milano, Girolamo Bordone, 1604.

totalidade com as da composição de Fiorino, numa ordem, no entanto, um pouco diferente. Igualmente notável é a coincidência entre as descrições das personagens da mascarada e as alegorias do livro de música do Fiorino, com exceção de uma ou duas figuras. Seria então difícil negar uma relação entre as duas criações alegóricas. De fato, como mostrou Casolari (1999), os dados biográficos permitem deduzir que Fiorino e Negri tenham circulado entre os mesmos comanditários e frequentado os mesmos círculos nobiliárquicos, em Gênova e Ferrara. E, ainda que não haja nenhuma evidência documental nesse sentido, parece provável que eles tenham se conhecido (CASOLARI 1999, 436-437).

Figura 14. Cesare Negri. frontispício do *Nuove inventioni di balli...*



Fonte: NEGRI 1604

Figura 15. Descrição da mascarada de 1574. Cesare Negri. *Nuove inventioni di balli. Trattato primo*

Fonte: NEGRI 1604, 9-10

O que nos interessa aqui é o fato de que ambas as composições configuram dispositivos similares de codificação do percurso emotivo da experiência do amor, que operam por meio desses verdadeiros cortejos alegóricos – um deles numa modalidade pública, espetacular, outro no domínio privado, íntimo. Os espectadores ou leitores deveriam encontrar nesses desfiles alegóricos um espelho de suas próprias emoções. Em outras palavras, os movimentos da alma, os estados afetivos mais ou menos autoconscientes segundo o caso, podiam encontrar aí uma ressonância e, sobretudo, uma representação.

Resta saber, no entanto, se essa mediação alegórica, que se realizava sempre por um jogo dialético onde o sentido era ao mesmo tempo revelado e ocultado pelo enigma, favorecia efetivamente esse ato de reconhecimento, esse espelhamento entre o vivenciado e o representado, capaz de suscitar a constituição de uma comunidade de partilha de um mesmo repertório afetivo, um mesmo código de comportamento amoroso, elaborado coletivamente.

Sem dúvida, o jogo do enigma devia agradar aos espíritos refinados, familiarizados com essa dialética do vivível e do invisível, tão cara à filosofia neoplatônica. No caso da cançoneta de Fiorino, o texto oferecia de cara uma chave para o leitor, é verdade. A mascarada do Negri, ao contrário, era a princípio muda. Ora, Negri parece ter duvidado da habilidade de seus espectadores em decodificar o sentido ao mesmo tempo revelado e ocultado pelos símbolos muitas vezes intrincados, e pelos atributos alegóricos. Pois, por meio de sua narrativa, ficamos sabendo que enquanto as 23 personagens desfilavam diante dos príncipes presentes, um ator vestido de Zanni (personagem da *Commedia de l'Arte* que figura um criado bufão) nomeava uma a uma as personagens e, ainda, recitava um terceto explicativo, de maneira que se soubesse sem equívoco qual personagem alegórica estava sendo representada. O sucesso comunicativo do desfile alegórico por si só parecia não parecia garantido, diríamos.

Um carro triunfante puxado por oito escravos todos vestidos de vermelho, acorrentados nos pés, e com uma guia prateada no pescoço, e sobre o carro uma Vênus com as três Graças, com um lirone e três vozes que cantavam madrigais e outras coisas que significavam os três príncipes presentes, enquanto passavam as 23 personagens uma após a outra diante dos mesmos príncipes. Ali se encontrava Bernardo Rainoldo, vestido com hábito de Zanni, que as nomeava e que, para cada um daquelas personagens que passava havia composto um terceto, para que se soubesse o nome das personagens da mascarada¹⁴. (NEGRI 1604, 11. Grifo e tradução dos autores)

De toda maneira, fossem esses dispositivos comunicativos verdadeiramente operatórios ou não, décadas depois, vamos encontrar em toda a Europa vários livros de emblemas dedicados especificamente ao tema do amor, tais como a *Emblemata Amatoria* de Daniel Heinsius (1ª impressão em 1601); a *Amorum emblemata*, de Otto Van Veen (Antuérpia, 1608), a *Emblemata amatoria* de Georgius Camerarius (Veneza, 1627), ou ainda, mais tarde, em 1653 em Paris, *Les Devises et Emblèmes d'Amour Moralisées*, e, como último exemplo, a *Emblemata Amatoria* de Philip Ayres (Londres, 1683). Isso nos leva a pensar que a cançoneta

¹⁴ *Un carro trionfante tirato da otto Schiavi vestiti tutti di rosso, con la catena al piede, & col menero ala gola inargentato, essendo sopra il carro una Venere con le gratie, con una lira da gamba, & trè voce che cantavano madrigali, & altre cose che significavano i ter Prencipi che erano presenti, mentre che passavano à uno à uno li 23 personaggi dinanzi `detti Prencipi; ivi si trovava un'Bernardo Rainoldo vestito in habito da Zanni, che gli nominava per nome, 7 à ciascuno di quei personaggi mentre passava haveva composto un terzetto, perche si sapesse il nome de' personaggi, ch'erano nella mascherata.*

íntima de Fiorino e o seu homólogo cênico teriam antecipado de alguma forma um dispositivo de codificação da experiência do amor que se tornaria uma verdadeira moda no século XVII.

A cançoneta de Fiorino e seu programa alegórico nos aparecem, assim, em seu conjunto, como um artefato de compartilhamento cultural que, acompanhando a literatura coeva, colaborou para a fixação e para a difusão de uma codificação da experiência do amor, de uma pedagogia do comportamento amoroso, por meio de uma junção de música e imagem. Ela nos dá uma amostra de como a iconografia musical pôde se implicar na compreensão, na elaboração e na gestão das emoções no início da Era Moderna.

Referências

ALCIATO, Andrea. *Emblematum liber*. Augsburg: Heinrich Steyner, 1531. Disponível em: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A31a>. Acesso em novembro de 2023.

ARAGONA, Tullia d' *Dialogo della signora Tullia d'Aragona dela infinita di amore*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547. Disponível em <https://collections.st-andrews.ac.uk/album-book-portfolio/dialogo-della-signora-tullia-daragona-della-infinit-di-amore/774401/viewer/#?#viewer&c=&m=&s=&cv=&xywh=-2485%2C0%2C8670%2C5887>. Acesso em novembro de 2023.

AYRES, Philip; VEEN, Otto van. *Emblemata amatorial. Emblems of love. Embleme d'amore. Emblemes d'amour*: in four languages, dedicated to the ladys. London: Sold by R. Bently ... : [and] S. Tidmarch 1683. Disponível em: <https://archive.org/details/emblemataamatori00ayre/page/n5/mode/2up?ref=ol>. Acesso em novembro de 2023.

BEMBO, Pietro. *Gli Asolani*, Venetia: Pietro Marinelli, 1586. Disponível em: https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ17585170X. Acesso em novembro de 2023.

BETUSSI, Giuseppe. *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nel quale si ragiona d'amore, et de gli effetti suoi*. Vinegia, Giolito de Ferrari, 1549. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=k7w7AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em novembro de 2023.

CAMERARIUS, Georgius. *Emblemata amatoria Georgii Camerarii*. Veneza: Sumpt. P.P. Tozzii : Ex typographia Sarcinea, 1627. Disponível em: <https://archive.org/details/emblemataamatori00came>. Acesso em novembro de 2023.

CARTARI, Vincenzo. *Le imagini con la spositione de i Dei de gli antichi*. Venezia : Francesco Marco- lini, 1556. Disponível em: <https://archive.org/details/leimaginiconlasp01cart>. Acesso em novembro de 2023.

CARTARI, Vincenzo. *Le imagini con la spositione de i Dei de gli antichi*. Venezia: Francesco Rampazetto, 1566. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=iK5DW6OqvxMC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em novembro de 2023.

CARTARI, Vincenzo. *Le Imagini de i dei de gli antichi, nelle quali si contengono gl' idoli, riti, ceremonie, et altre cose appartenenti alla religione de gli antichi , raccolte dal Sig. Vincenzo Cartari, con la loro espositione et con bellissime et accomodate figure nuovamente stampate*. Venezia: G. Ziletti, 1571. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1505068h/f85.item.r=vincenzo%20cartari#>. Acesso em novembro de 2023.

CARTARI, Vincenzo. *Les images des dieux des anciens : contenans les idoles, coustvmes, ceremonies, & autres choses appartenans à la religion des payens*. Lyon: Bartholomeo Honorati, 1581. Disponível em : <https://archive.org/details/lesimagesdesdiev01cart>. Acesso em novembro de 2023.

CASOLARI, Silvia. Gasparo Fiorino: immagini nel Libro secondo di canzonelle (1574). In: BORZETTA, Maria Paola; PUGLIESE, Annunziato (a cura di). *Villanella, napolitana, canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento*. Vibo Valentia: Istituto di bibliografia musicale calabrese, 1999, 431-454.

CURTIS-WENDLANDT, Lisa. Conversing on Love: Text and Subtext in Tullia d'Aragona's Dialogo della Infinità d'Amore. *Hypatia*, Vol. 19, No. 4 (Autumn, 2004), 77-98.

DONI, Antonfrancesco. *Dialogo della Musica*, 1544. Disponível em: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_B/B149/. Acesso em novembro de 2023.

EBREO, Leone. *Dialoghi di amore di Leone Hebreo medico*. Vinetia: Giorgio de' Cavalli, 1565. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=SbSSmdAgN-EC&pg=PA1&chl=pt-BR&source=gb_s_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false. Acesso em novembro de 2023.

FIORINO, Gasparo. *La nobiltà di Roma, versi in lode di cento gentildonne romane. Et le vilanelle a tre voci di Gasparo Fiorino della città di Rossano, ... Intavolate dal magnifico M. Francesco di Parise... Novamente ristampate*. Venezia: Scotto, 1571.

FIORINO, Gasparo. *Libro secondo. Canzonelle a tre e a quattro voci ... in lode & gloria d'alcune signore & gentildonne genovesi*. Venezia: Gardano, 1574. Disponível em: <https://uurl.kbr.be/1562496>. Acesso em novembro de 2023.

FIORINO, Gasparo. *Libro terzo di Canzonelle a tre, et a quattro voci di Gasparo Fiorino della Città di Rossano Musico, In materia di diversi Principi, & Signori & altri soggetti*. Vineggia: Herede di Girolamo Scotto, 1574.

FIORINO, Gasparo. *Opera nuova chiamata La Fama libro primo. Canzonelle alla Napolitana di Gasparo Fiorino, in lode & Gloria d'alcune Dame Francesi e Italiane*. Lyon: Stampata per l'auttore, 1577.

GOTTIFREDI, Bartolomeo. *Specchio d'amore. Dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi, nel quale alle Giovani s'insegna innamorarsi* (Florença: per il Doni, 1547). Edição moderna em: ZONTA, Giuseppe. *Trattati d'amore del cinquecento*. Bari: Laterza, 1912. Disponível em: <https://archive.org/details/trattatidamorede00betuuoft/page/n7/mode/2up>. Acesso em novembro de 2023.

GRANACKI, Alyssa M.; HOGAN, Dana V. Debating as an authority: Tullia d'Aragona's authorial self-fashioning and the 'tre corone'. *Itinerari*, [Women in controversy in Early Modern Italy. Italian Learned Ladies 1500-1700; TOMMASO, Emilio Maria de; BIASE, Giuliana di; ZAFFINO, Valentina (a cura di)], LXI/2, 2022, 47-62.

HEINSIUS, Daniel. *Emblemata Amatoria* [1ª impressão em 1601]. Amsterdam: Willem Janssen, 1616. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1519362k>. Acesso em novembro de 2023.

Les Devises et Emblèmes d'Amour Moralisesés, Devises et emblèmes d'amour, moralisez. Gravez par Albert Flamen. Paris: Olivier de Varennes, 1653. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k132936j/f7.item>. Acesso em novembro de 2023.

LEUSHUIS, Reinier. *Speaking of Love: The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*. Leiden, Boston: Brill, 2017.

MANNING, John. *The Emblem*. London: Reaktion Books, 2002.

NEGRI, Cesare. *Le Gratie d'Amore, di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, Professore di ballare, Opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati*. Milano: Per l'her. del quon. Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia compagni, 1602.

NEGRI, Cesare. *Nuove inventioni di balli. Opera vaghissima di Cesare Negri milanese detto Il Trombone, famoso et eccellente professore di ballare. Nella quale si danno i Giusti modi del bem portar l'avita, & di accommodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze, et gratie d'amore...* Milano, Girolamo Bordone, 1604. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135195k?rk=21459;2>. Acesso em nov. 2023.

PUGLIESE, Annunziato (a cura di). *Villanella, napolitana, canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arcavacata di Rende – Rossano Calabro, 9-11 dicembre 1994. Vibo Valentia: Istituto di bibliografia musicale calabrese, 1999.

RIPA, Cesare. *Iconologia ovvero, Descriptione dell'imagini universali cavate dall'antichita et da altri luoghi*. Roma: Gli heredi di Gio. Gigliotti, 1593. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59563f.image>. Acesso em novembro de 2023.

SANSOVINO, Francesco. *Ragionamento di M. Francesco Sansovino nel quale... s'insegna a giovani huomini la bella arte d'amore...* Mantova, 1545. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5400785g>. Acesso em novembro de 2023.

SANTOS, Daniela. *A progressão dramático-narrativa de 'Sobre a infinidade do amor' de Tullia d'Aragona*. Dissertação de mestrado em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

VALERIANO, Piero. *Ieroglifici ovvero commentari delle oculte significationi de gli Egittij, & d'altre Nationi*. Venezia: Gio. Antonio e Giacomo de' Franceschi, 1602 [1ª ed. latina em 1556]. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Ieroglifici_ouero_Commentari_delle_occul.html?id=oXoyAQAAMAAJ&redir_esc=y. Acesso em novembro de 2023.

VEEN, Otto van. *Amorum emblemata, figuris aeneis incisa*. Antuérpia: Hieronymum Verdussen, 1608. Disponível em: <https://archive.org/details/amorumfigurisaen00veen>. Acesso em novembro de 2023.

ZONTA, Giuseppe. *Trattati d'amore del cinquecento*. Bari: Laterza, 1912. Disponível em: <https://archive.org/details/trattatidamorede00betuoft/page/n7/mode/2up>. Acesso em novembro de 2023.

A estátua de Ária Ramos no Cemitério de São João, em Manaus: análise da representação iconográfica musical

Márcio Páscoa

Introdução

O Cemitério de São João, em Manaus, possui na sua quadra 5, um exemplar escultórico de interesse para os estudos de iconografia musical da *Belle Époque* no Norte do Brasil. Trata-se de uma escultura em tamanho natural com uma figura feminina jovem empunhando um violino, debruçada sobre um tronco adornado por folhas de parreira, vindo a completar o conjunto um par de colunas e uma cruz. A base desta representação é um plinto à meia altura do observador que se puser diante da obra. A atribuição do túmulo indica que pertence a Ária Ramos, falecida aos 18 anos de idade em 16 de fevereiro de 1915.

Embora a pedra se apresente hoje com coloração irregular, devido certamente ao desgaste do tempo e aos efeitos da poluição ambiental que lhe acometem por causa do crescimento da cidade por todo o espaço envolvente do cemitério, pode-se presumir facilmente que se trate de algum tipo de mármore.

A representação tem aspecto naturalista, que condiz com algumas outras esculturas semelhantes com as quais compartilha o espaço do mesmo cemitério.

Figura 1. Fachada do Cemitério de São João, Manaus, em 1913



Fonte: *Jornal do Commercio*, Manaus, 2 de novembro de 1913

A homenageada ao violino

O falecimento precoce da jovem Ária Ramos aponta para uma trágica interrupção de sua vida e basta abrir os periódicos da época para encontrar sem muita dificuldade o relato do evento que a vitimou. Durante os festejos do Carnaval de 1915, várias festas tiveram lugar nos clubes de Manaus. Tais clubes estavam divididos por estratos socioeconômicos e culturais mais ou menos definidos, uma vez que a cidade se compunha de muitos imigrantes de diferente procedência que vieram ocupar variada posição nos negócios da cidade, sempre em torno do comércio da borracha silvestre. Havia, por exemplo, clubes com concentração de ingleses, outros com maior presença de famílias oriundas do Pará, do Maranhão e estados vizinhos. Um destes clubes, cujo prédio da sede ainda hoje existe, o Ideal Clube, abrigou em seu salão uma festa promovida por outro congênere, o clube Paladinos da Galhofa, que também se gabava de contar em seu meio com “elementos da melhor sociedade amazonense”.¹

Foi já pela madrugada, quando amortecia, por força do cansaço dos foliões o entusiasmo estonteador, alucinante, demoníaco do Carnaval, que se mantivera durante toda a época própria numa febril, numa louca alegria, que o triste acontecimento se desenrolou. E o entusiasmo e a alegria

¹ *Jornal do Commercio*, 5 de março de 1995, 6.

morreram logo naquele instante, à vista daquela criatura gentil e moça cuja vida se extinguía aos poucos.²

Sem nenhuma explicação mais detalhada sobre o ocorrido, o fato jornalístico ficou sintetizado pela única informação disponível: a jovem foi atingida por uma bala disparada acidentalmente no decorrer do baile carnavalesco. O autor do disparo ficou encoberto por presumível notoriedade de sua família e tudo que se publicou foi o pranto de familiares e amigos da vítima. Ária era filha do industrial, proprietário de terras e major Lourenço Ramos, figura proeminente na vida socioeconômica de Manaus àquele tempo.

Não mais que uma semana depois do acontecido, esforços coletivos buscavam conseguir certidão perpétua e isenção de taxas sanitárias para se erigir um mausoléu em memória da jovem.³ Uma comissão de intelectuais, dentre os quais havia musicistas, encabeçada por João Maranhão, Celino Menezes e Abelardo Araújo, organizou festa artística no Teatro Politeama de Manaus para que se arrecadassem fundos com vista a realizar projeto de construção do monumento tumular.⁴ Assim, em 2 de março de 1915, duas sessões de filmes, concerto e récitas tiveram lugar no mencionado teatro, de modo a arrecadar os recursos para a contratação dos serviços junto à Marmoraria Ítalo-amazonense, de Cesare Varonesi (Figura 2).

Esta firma não foi a primeira de Manaus a trabalhar com este tipo de produto, mas desde o seu estabelecimento em 1898, dominou os serviços de construção tumular, acabando por se tornar praticamente única no mercado local. Isso se deveu a investimentos diversos de Varonesi, tanto na aquisição de estabelecimentos concorrentes, quanto na participação em eventos nacionais e internacionais, chegando a amearhar prêmios, como a Exposição Mundial de Saint Louis (1904), onde obteve uma medalha de bronze;⁵ a Exposição Nacional do Rio de Janeiro (1908);⁶ e a Feira Internacional de Bruxelas (1910).⁷ A Marmoraria Ítalo-

² *Jornal do Commercio*, 17 de fevereiro de 1916, 1.

³ *Jornal do Commercio*, 24 de fevereiro de 1915, 1.

⁴ *Jornal do Commercio*, 26 de fevereiro de 1915, 1.

⁵ *Correio do Norte*, 4 de fevereiro de 1911, 3.

⁶ *Jornal do Commercio*, 6 de outubro de 1907, 1

⁷ MARTINS 2021, 106-108

amazonense foi dos raros empreendimentos a sobreviver à crise do Ciclo da Borracha, com seu proprietário ativo até 1940.

Figura 2. Anúncio da Marmoraria Italo-amazonense nos periódicos de Manaus mostra alguns de seus serviços ao público local

Marmoraria Italo-Amazonense
Avenida E. Ribeiro, esquina da rua 24 de Maio
DE
PROPRIEDADE DE CESAR VARONESI & C.

Único estabelecimento ao gênero neste Estado, montado com todos os aparelhos e machinismos modernos para a execução de toda e qualquer obra de mármore. Executa trabalhos de encomenda, sob desenho e a gosto do freguez, tendo, além disso, um grande depósito de trabalhos feitos que vendem a preços razoáveis.

A Marmoraria Italo-Amazonense
Tem executado, neste Estado, um grande número de trabalhos que tem merecido geraes encomios, achando-se aqui ao lado as gravuras dos principais trabalhos feitos este anno.

Avenida Eduardo Ribeiro
ESQUINA DA 24 DE MAIO
Propriedade de Cesar Varonesi & C.

Mausoléu de d. Galícia Gomes Teixeira, no cemitério de S. João
Mausoléu de d. Estima Varonesi, no cemitério de S. João
Mausoléu de José Correia da Silva, no cemitério de S. João

Fonte: *Jornal do Commercio*, Manaus, 4 de novembro de 1905, 3

A empresa trabalhou com projetos para estruturas tumulares e, sobretudo, com peças de catálogo, que podem ter sido reproduzidas em Manaus, a partir de matrizes obtidas fora.

No caso do mausoléu de Ária Ramos, como a imagem escolhida da artista pressupunha trabalho original, a sua execução foi despachada para a Itália, onde Varonesi possuía contatos para a aquisição de materiais e modelos iconográficos.

A estátua de mármore estuário de Carrara [de Ária Ramos] é obra do professor Augusto Franzoni, nascido e estabelecido na cidade de Carrara. Artista velho e consciencioso, membro da Academia de Belas Artes daquela cidade e da Comissão de Arqueologia de Roma, frequentemente é chamado pelo governo italiano para dar seu parecer sobre obras antigas.⁸

⁸ *Jornal do Commercio*, Manaus, 23 de julho de 1916, 1.

A escolha da pedra seguiu o decoro da época para a ocasião, pois quando de um passamento de tal natureza, a escultura deveria oferecer homenagem a ser “perpetuada por muitos tempos, na branca serenidade do mármore, que expressará assim o carinho com que era tida pelo nosso meio social”.⁹ A escolha da imagem a ser reproduzida em pedra obedeceu a algumas convenções de seu tempo. Embora tenha circulado um missal com um retrato fotográfico de Ária Ramos para as solenidades fúnebres, a composição de busto retrato pode ter sido considerada muito conservadora e algo antiquada para representar uma jovem do alvorecer do século XX (Figura 3).

Figura 3. Fotografia do missal de Ária Ramos



Fonte: Arquivo Público do Estado do Amazonas In MARTINS; PASCOA 2023, 21

A imagem desejada precisava retratar ao mesmo tempo aspectos de cotidianidade para aqueles que a conheceram, assim como os principais atributos da jovem:

A estátua da desventurada Ária Ramos, em tamanho natural, com o braço esquerdo apoiado num tronco de árvore e o direito sustentando um violino, tendo pendente no pescoço uma pequena cruz, cópia fiel da que em vida a não abandonava. São igualmente cópias fiéis, o vestido de um dos últimos que em vida usou, e os sapatos dos que calçava quando se deu a triste fatalidade.¹⁰

A descrição circulou pela imprensa assim como a imagem que serviu de modelo antes da inauguração da estátua.

⁹ *Jornal do Commercio*, Manaus, 2 de março de 1915, 1.

¹⁰ *Jornal do Commercio*, 23 de julho de 1916, 1.

Figura 4. Divulgação da imagem para a inauguração da estátua tumular de Ária Ramos



Fonte: *Jornal do Commercio*, Manaus, 26 de julho de 1916, 1

Pela descrição, a composição iconográfica não obedeceu a qualquer fotografia prévia da homenageada, como também costumava acontecer na época, tendo em vista exemplos neste sentido, como a citável estátua do menino Thaumaturgo Vaz Júnior, realizada pela Marmoraria Italo-amazonense em 1914, com base numa fotografia que se conhece pela divulgação pública daquele mesmo ano.¹¹

O autor da imagem levada à escultura de Ária Ramos é, entretanto, desconhecido e o uso de atributos morais e de cunho metafísico na obra podem tanto dialogar com o estabelecido no Romantismo, quanto se valer de aspectos simbolistas, ao determinar certa atmosfera onírica e fantástica.

Ainda assim, a composição da imagem tumular de Ária Ramos se vale muito do Naturalismo ainda dominante do período em que foi feita. Por exemplo, a intenção de

¹¹ *Revista Cá e Lá*, 23 de maio de 1914.

fidelidade na representação das roupas, sapatos e joia, combinam-se com o tom de atualidade e modernidade que subjaz nestas escolhas, pois juntou-se o que era “cópia fiel” com “um dos últimos que usou” e mesmo “na hora da fatalidade”.

O violino entra na composição não só como elemento que reforça esta ideia, pois a jovem era estudante do instrumento, como alcança uma dimensão algo mais profunda. Ele provavelmente liga os aspectos físicos aos metafísicos mais evidentes, como os da simbologia da devoção cristã: a presença da cruz ao peito da jovem e atrás dela em tamanho que lhe sobrepassa, associado com o lírio, símbolo da pureza virginal, e a parreira – portanto o vinho, representação do sangue de Jesus e da comunhão da ceia – que se misturam às colunas clássicas, que aqui podem ser símbolos associados do Homem e sua Cultura no tempo. Afinal, como pontuou a imprensa naquela altura: “na dor intensa daquele momento, a memória doce de Ária Ramos. Era preciso que em todos os tempos, a sociedade pudesse reverenciar a memória da graciosa artista”.¹²

Figura 5. Estátua de Ária Ramos no Cemitério São João, em Manaus. Obra de Augusto Franzoni



Fonte: Foto de Gabriel Yopez, 2019 In MARTINS; PÁSCOA 2023

¹² *Revista Cá e Lá*, 23 de maio de 1914.

Neste caso, a presença da música pode ser uma representação da consolação espiritual inspirada pela ideia pós-tridentina e de origem franciscana sobre a morte, como é indicativa do meio social que a jovem frequentava. Representantes deste círculo musical local se fizeram presentes nas homenagens. A inauguração da estátua, acontecida na manhã de 23 de julho de 1916, foi recheada de discursos, orações e música por uma orquestra formada por colegas da jovem, destacando-se a execução de uma marcha fúnebre preparada pelo maestro Mozart Donizetti Gondim, membro de proeminente família de músicos atuantes em Manaus.¹³

Significados sobre a escultura de Ária Ramos

Num primeiro momento, a escultura de Ária Ramos como jovem violinista parece ser uma representação das virtudes cultivadas pela menina pertencente a uma família burguesa e assim, com os pressupostos dotes que se lhe construía, edificava-se como mulher digna das propostas de casamento mais interessantes do ponto de vista social e econômico. O verniz cultural que a sua educação musical lhe conferia seria, se tanto, útil aos momentos de sociabilidade burguesa a que estaria confinada, para daí voltar à vida doméstica para que costumeiramente se empurrava qualquer mulher de sua classe. Assim, sua representação para a cidade dos mortos obedeceria à sua posição na cidade dos vivos.

Mas há muitas evidências que parecem apontar para outro caminho interpretativo.

Ária parecia seguir os passos das irmãs mais velhas, que se dedicavam à música de modo mais sério que o habitual para as moças de seu meio. Celeste, a primogênita, tirou passaporte para ir estudar em Lisboa com seu irmão Alírio, ainda em 1895.¹⁴ Ela se formou no Conservatório Real de Lisboa em 14 de julho de 1902, após cinco anos de estudos ao piano, obtendo notas elevadas, para orgulho do pai que divulgou orgulhosamente seu boletim aos amigos de Manaus.¹⁵

Celeste Ramos deu alguns concertos logo que retornou à capital amazonense, sendo alguns deles ao lado de profissionais de consolidado nível artístico como o violinista e

¹³ *Jornal do Commercio*, Manaus, 23 de julho de 1916, 1

¹⁴ *Diário Oficial do Amazonas*, Manaus, 23 de março de 1895, 3.

¹⁵ *Quo Vadis?* Manaus, 6 de fevereiro de 1903, 2.

compositor Elpídio Pereira (1872-1961), que estudara em Paris, e os cantores integrantes da Companhia Lírica Francesa que fez temporada no Teatro Amazonas em 1907.¹⁶

Celeste foi seguida por Pátria Ramos que se formou violinista na mesma escola lisboeta da irmã. Nos anos 1910, ambas tocaram regularmente em cinemas de Manaus e davam aulas a domicílio ou em endereço próprio para esta finalidade, constituindo uma espécie de escola de onde saíam outras jovens talentosas. Celeste Ramos encarregava-se do ensino de piano, harmonia e bandolim francês, enquanto Pátria Ramos lecionava o violino.¹⁷

Pode-se presumir que o pai insistisse em encaminhá-las ao casamento logo que possível, pois Pátria casou-se com um proprietário português de Setúbal em 1920¹⁸. Mas parece claro que o ambiente de Ária Ramos, a mais nova, era um dos melhores possíveis à época para a condição feminina, pois a família via na Arte um ofício respeitável e permitia a postura emancipada das suas mulheres nesse contexto.

A representação escultórica de Ária Ramos ao violino, ainda que silenciado ao seu lado, pode não ser resumir então ao símbolo da bem-educada filha da burguesia. Ela representava a si e, por analogia, às irmãs e outras mulheres musicistas de seu meio, na busca por sua emancipação social, uma vez que representa o status profissional da jovem falecida e como era reconhecida no meio social.

A trajetória artística das irmãs Ramos, ainda por recuperar, é apenas uma dentre outras que permanecem ocultas para a historiografia local. Cumpre dizer que elas não foram um caso familiar isolado. As irmãs Marina e Honorina Amora, filhas do militar Camilo Lellis Pacheco Amora, formaram-se pela Academia Amazonense de Belas Artes, habilitando-se a aulas de música no mesmo endereço comercial onde mantiveram gabinete de atendimento odontológico, pois eram igualmente formadas em odontologia pela Universidade Livre de Manaus. Para além destas, existiam as irmãs Bessler, atuantes nos cafés da cidade, e ainda a requisitada pianista Edelvira Prager, casada com o tenor (e médico) Antonio Prager, pais daquela que seria a notável cantora e violonista Olga Prager Coelho (1909-2008), de fama internacional.

¹⁶ *Jornal do Commercio*, Manaus, 18 de abril de 1907, 2.

¹⁷ *Jornal do Commercio*, Manaus, 29 de fevereiro de 1916, 1.

¹⁸ *Jornal do Commercio*, Manaus, 2 de março de 1920, 1.

Referências

MARTINS, Carla Mara Matos Aires. Representações na Cidade dos Mortos: uma análise da escultura tumular em Manaus durante o Período da Borracha. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, 2021.

MARTINS, Carla; PÁSCOA, Márcio. Representações de mulheres na arte tumular do Cemitério de São João, Manaus/Amazonas: imaginário social da *belle époque* e a emancipação feminina. *Revista M.* v.8, nº15, e11528, jan-jun.2023. ISSN:2525-3050

Fontes primárias

Correio do Norte, Manaus, 4 de fevereiro de 1911.

Diário Oficial do Amazonas, Manaus, 23 de março de 1895

Jornal do Commercio, Manaus, 18 de abril de 1907

Jornal do Commercio, Manaus, 6 de outubro de 1907

Jornal do Commercio, Manaus, 2 de março de 1915

Jornal do Commercio, Manaus, 17 de fevereiro de 1916

Jornal do Commercio, Manaus, 24 de fevereiro de 1915

Jornal do Commercio, Manaus, 26 de fevereiro de 1915

Jornal do Commercio, Manaus, 29 de fevereiro de 1916

Jornal do Commercio, Manaus, 23 de julho de 1916

Jornal do Commercio, Manaus, 2 de março de 1920

Jornal do Commercio, 24 de fevereiro de 1915

Quo Vadis?, Manaus, 6 de fevereiro de 1903

Revista Cá e Lá, Manaus, 23 de maio de 1914

Figuras angélicas e ornamentos na organaria histórica no Brasil

Mozart Alberto Bonazzi da Costa

Introdução

Como definir o estilo de uma época? Entre diferentes possibilidades, teóricas, técnicas, estilísticas, simbólicas, etc., o estudo das ocorrências formais pode constituir meios de acesso ao que de melhor represente um período histórico. Certamente isto também se aplica às sonoridades. Por exemplo, em sociedades mais livres e abertas, se possibilitará que nas artes se desenvolvam linhas e formas mais espontâneas, diferentemente da rigidez que tem caracterizado a expressão artística em contextos mais autoritários.

Da mesma forma, a adoção de elementos formais representativos da doutrina católica será determinada pelas tendências vigentes nos diversos locais e fases que marcam ou marcaram a instituição religiosa, quando a representação de certas passagens bíblicas destacou entre uma multiplicidade de possibilidades exemplares, alguns temas especialmente selecionados.

A ornamentação conferida às caixas de órgãos de tubos é composta por elementos formais representativos de diferentes estilos assim, em muitos casos, é possível ter contato com as tendências formais vigentes quando da construção do instrumento, lembrando que a própria técnica construtiva dos mecanismos que possibilitarão a operação e que serão determinantes à sua configuração externa, assim como a produção de notas e sons e os seus timbres, poderão caracterizar o seu tempo.

O presente trabalho se dirige à uma breve análise de alguns aspectos ligados à ornamentação, presente em dois órgãos de tubos, históricos, que compõe o reduzido acervo de instrumentos originais em funcionamento, preservados no nosso país. O primeiro é o órgão presente na Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Matriz de Mariana, MG, e o segundo, é o órgão da Igreja Matriz de Santo Antônio, na cidade de Tiradentes, também no Estado de Minas Gerais.

Os sons produzidos por instrumentos antigos correspondem, portanto, às concepções estéticas e às possibilidades técnicas disponíveis na sua época de construção, dando-se o mesmo, desde que sejam contemporâneos, com a sua aparência externa, na construção e ornamentação das caixas, envolvendo a estilística.

Longe de apenas embelezarem aos instrumentos que envolvem e protegem, os elementos formais aplicados em seu exterior, que passam a compor as caixas, podem assumir um papel importante, na transmissão de mensagens, relevantes no contexto em que foram gerados e aos públicos aos quais foram dirigidos.

É interessante lembrar que o desenvolvimento desenfreado envolvendo a construção de templos grandiosos e suntuosamente ornamentados nas Minas Gerais, constitui um fenômeno que tem merecido diversos estudos, já que as realizações muitas vezes ocorreram em regiões inóspitas, onde não havia estrutura para se implantar sistemas de treinamento de oficiais para a construção civil ou para a construção dos aparatos de glória, como havia na metrópole e em períodos de tempo tão rápidos quanto relativamente curtos. Assim, para realizar tantos prodígios, foi necessário trazer mão-de-obra especializada de Portugal.

Adentrando no tema

Encontram-se no Brasil, exemplares de instrumentos musicais históricos construídos na Europa e no nosso país, entre os séculos XVII e XIX, com destaque neste artigo, para órgãos de tubos conservados em igrejas como as Matrizes de Mariana e de Tiradentes, MG. É importante lembrar que a maciça reação da Igreja Católica contra o Protestantismo iniciado por Lutero, no início do século XVI, envolveu conjuntos de estratégias dirigidas à percepção humana, voltados, além de interesses religiosos a questões de cunho político.

Assim, mensagens que sensibilizassem o sistema sensorial, teriam um importante papel na contraofensiva desfechada contra aqueles que deixassem o catolicismo, visando atraí-los de volta ao seio da Santa e Amada Igreja. À estética deste período e ao vasto conjunto de ações impetradas por segmentos altamente preparados e especializados da Igreja de Roma, para recuperar o protagonismo ameaçado, se daria o nome de Barroco.

Naquele período, a liturgia católica reservaria destacado espaço para as manifestações artísticas, dirigindo mensagens cuidadosamente estudadas à cada um dos cinco sentidos físicos: a visualidade e a possibilidade de movimento em meio à monumentalidade do espaço arquitetônico seriam enriquecidas pela presença de bens integrados à arquitetura, compostos por obras de arte pictórica e escultórica.

As figuras e imagens representativas de cenas presentes em textos bíblicos, transmitiriam mensagens evangelizantes, somando-se a isto uma rica e profusa ornamentação, também impregnada de conteúdos simbólicos, distribuída por todas as superfícies das construções, o que conferiria aos interiores dos templos religiosos, fausto e magnificência suficientes para atrair os olhares dos fiéis, com o objetivo de provocar-lhes intensas experiências perceptivas, sobretudo as de natureza mística.

As sensações de movimento causadas pelo efeito bruxuleante das chamas das velas entre a profusão de formas dos conjuntos escultóricos, elevariam as possibilidades perceptivas e fruitivas dos observadores, imersos na encenação do *Theatrum Sacrum*, causando uma espécie de encantamento, que além de manter os já fiéis, guardava forte potencial para atrair de volta as almas ditas perdidas ou desgarradas.

Além da leitura dos textos bíblicos e sermões proferidos durante a Missa, a música vocal ou instrumental, atenderia ao sentido da audição, podendo ser executada pela voz humana, acompanhada por grande e diversificada quantidade de timbres emitidos por diferentes famílias de instrumentos musicais, separada ou simultaneamente, recebendo o órgão de tubos, grande destaque.

O tato se daria por meio de tudo o que tocasse o corpo, como as próprias vestes, lenços, echarpes, luvas, gorros e chapéus, e principalmente, com o que se pudesse pegar durante o ritual, como os missais e as bíblias impressos, os bastões e bengalas, além do peso dos andores nas procissões e dos apertos de mãos e abraços, quando isso fosse justificável.

O paladar seria estimulado pelo sabor da hóstia consagrada e, quando fosse disponibilizado, pelo vinho... Há séculos atrás, o olfato receberia fortes estímulos dos corpos pouco higienizados, envolvidos por pesadas vestimentas no melhor dos casos, cercados de odores apaziguados por meio de perfumes, cujos aromas se somariam ao cheiro das velas de sebo ou de cera e o das flores em decomposição, em ambientes com pouca ventilação, sendo provável que, todas essas já fortes fragrâncias fossem neutralizadas e até suplantadas por aromas como o da Mirra e de outros tipos de incensos, difundidos pelos turíbulos, muitas vezes em grossas nuvens de fumaça¹.

É interessante notar que há séculos atrás as sonoridades eram diferentes das que se ouve nos dias atuais. Os timbres de boa parte dos instrumentos, assim como as escalas musicais e a própria afinação, não eram os mesmos dos instrumentos produzidos e utilizados nos séculos XIX, XX e XXI. O universo de sons que compunha o repertório do homem setecentista e oitocentista, era consideravelmente reduzido em relação ao bombardeio sonoro que povoa a realidade das pessoas neste primeiro quartel de século XXI.

Há mais de cem anos a popularização dos aparelhos sonoros elétricos, como os rádios e as vitrolas, ampliaria a gama de sonoridades conhecidas, o que seria substancialmente elevado, além da farta produção de efeitos sonoros para o rádio, o cinema, a publicidade e a

¹ Para alguns estudiosos, as pessoas neste primeiro quartel do século XXI, não suportariam a gama de cheiros comumente sentidos entre os grupos humanos nos séculos que nos precederam.

televisão, quando da chegada dos aparelhos eletrônicos, o que se desenvolveria ainda mais com a chegada dos equipamentos digitais.

O modo como captamos e sentimos os sons difere muito de como as pessoas o faziam no século XVIII. É provável que as suas impressões, durante as execuções de peças musicais fossem acentuadas se comparadas às das pessoas, que a partir principalmente da segunda metade do século XX, gradualmente se acostumaram a fortes emissões de grupos sonoros em ininterruptas reproduções pelos meios de comunicação cada vez mais consumidos.

No oitocentos se vivia em um mundo sem energia elétrica, portanto, tendo a escuridão da noite iluminada apenas por umas poucas velas e sem música, exceto se essas pessoas cantassem ou tocassem algum instrumento, fizessem parte de conjuntos de câmara ou, vivessem junto a contextos privilegiados como os dos palácios, onde se mantinham conjuntos orquestrais com músicos profissionais para a execução de peças musicais, ou nas igrejas, onde se reuniam músicos amadores e profissionais dedicados às festas e ao serviço divino.

Assim, a música executada durante a Missa Católica, embora restrita às especificidades da liturgia e a rigidez dos ofícios religiosos, representava um acesso a um universo muito desejável de ritmos, sonoridades, cromatismos e possibilidades de atualização estética pelo contato com novas tendências.

No século XVIII, no Brasil, para a maior parte das pessoas, proveniente de meios de grande simplicidade, em contextos domésticos de proporções reduzidas, onde havia pouquíssima mobília, baixa luminosidade e pouca ou nenhuma música, ouvir execuções musicais, estando em meio a ambientes de dimensões consideráveis, dotados de diversos aparatos cênicos, especialmente planejados para arrebatá-los aos fiéis por meio de mensagens cuidadosamente construídas e dirigidas a cada um dos cinco sentidos físicos, deve ter constituído experiências singulares.

Como mencionado, aqueles ambientes de grandes dimensões, eram iluminados pela luz das velas, cujo movimento ocasionado pelas correntes de ar, provocava sensações das mais diversas, algumas até desestabilizantes, como a impressão de que a massa ornamental se movia ou até mesmo, girava.

Os interiores dos templos católicos daquele período, monumentais, bem construídos e ornamentados e tendo as mensagens dirigidas ao sistema sensorial ampliadas por meio de ricas sonoridades resultantes das execuções musicais, devem ter representado para o fiel setecentista, uma possibilidade de acesso ao que equivaleria à própria expressão terrena da Casa de Deus.

Breve história da evolução dos órgãos de tubos e suas caixas

Os órgãos de tubos construídos entre os séculos XVII e XVIII, existentes no Brasil, são instrumentos musicais únicos e autorais, que por sua constituição possibilitam o contato direto com sonoridades há muito tempo em desuso e, portanto, desconhecidas por grande parte do público contemporâneo. Tocá-los, envolve além de conhecimentos técnicos, profundos conhecimentos históricos a respeito da sua época e dos compositores que dedicaram obras a este instrumento, já que diferem dos instrumentos contemporâneos, tanto no que diz respeito à técnica, quanto à forma musical. Como soavam os instrumentos em séculos passados? Como se ouvia a música em séculos passados?

Devido ao desenvolvimento técnico para as gravações só se dar no último quartel do século XIX, não há registros gravados de execuções organísticas em períodos anteriores ao início do século XX², assim, a busca para se obter exemplos do que poderia representar modos interpretativos mais próximos do que pode ter sido a execução há séculos atrás³, ou seja, na época da composição das peças, tem envolvido constantes e aprofundadas pesquisas.

² A primeira gravação conhecida, de uma execução musical ao órgão de tubos, foi a de um teste ocorrido em 30 de agosto de 1910, por John Jasper McClellan Jr., que foi organista-chefe do órgão no Tabernáculo de Salt Lake City, na Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias entre 1900 e 1925. O equipamento desenvolvido pela Columbia Gramophone Company, na fábrica de Bridgeport, Connecticut, constituído por duas trompas de gravação acústica, de grandes dimensões (1,5 m comp. x 0,60 m larg.), suspensas por cordas, foi montado no famoso coro do Tabernáculo (LANDON 2011).

³ Assim como ocorreu com o desenvolvimento da estilística, informações referentes a aspectos que resultem em diferentes modos de interpretação musical têm sido transmitidas de professores a alunos, por inúmeras gerações, o que não garante a sobrevivência daquilo que se considere ultrapassado em cada momento, portanto, mudanças nas concepções que nutrem as interpretações sempre foram constantes. Também se deve lembrar que a evolução dos instrumentos tem conduzido a diferentes maneiras de se tocar para se obter os efeitos sonoros mais desejáveis.

Diferentemente da música e do processo evolutivo da interpretação e execução musicais, a dança é uma das linguagens artísticas que teve guardadas preciosas informações concernentes ao movimento e às expressões da face, dos membros superiores e inferiores, com destaque para os movimentos e expressividade das mãos, por meio de complexa codificação, cristalizada em esquemas coreográficos, configurando estruturas vigentes no passado, que possibilitam que se estude e mantenha hoje os registros evolutivos da linguagem, ampliando-se conhecimentos a respeito da sua complexa simbologia.

Este tipo de riqueza memorial e informativa pode favorecer a busca de modos tradicionais que envolvam os movimentos aplicáveis a experimentações dirigidas à execução musical, em busca de sonoridades pretéritas, assim como a inovação, por meio de rupturas e subversões, ou, pela simples evolução dos modos de execução musical que ocorre constante e naturalmente.

Pensava-se de modo diferente, movia-se de modo diferente e, portanto, expressava-se diferentemente, obtendo-se resultados diversos, em quaisquer atividades, inclusive no que dissesse respeito às sonoridades obtidas na execução musical, resultantes das condições que os instrumentos dos diversos períodos ofereciam e dos modos que marcavam as abordagens diretamente efetuadas sobre eles.

Essas considerações têm apenas o objetivo de chamar a atenção para um aspecto importante quando se atua sobre instrumentos originais construídos há séculos atrás, que é o da busca pela obtenção das sonoridades mais próximas das pensadas por cada compositor, em sua época.

Se o processo evolutivo dos modos de interpretação levou ao desenvolvimento de diferentes maneiras de se atuar sobre os instrumentos e quando, nos dias de hoje, um instrumentista se aproxima do ideal interpretativo mais próximo do que se fazia no período da composição e das concepções estéticas do autor, atuando sobre um instrumento secular com estrutura e sonoridades o mais preservadas possível, aciona mecanismos que correspondem a uma espécie de máquina do tempo, por meio da qual emergem sonoridades há muito esquecidas e que guardam a chave para uma compreensão muito especial e aprofundada da obra executada.

As caixas que envolvem os órgãos de tubos, podem conter além da sua estrutura arquitetônica e da importante função que desempenham enquanto caixas de ressonância, elementos ornamentais também característicos do modo de pensar e das tendências estéticas vigentes na época da sua construção...

Antes que se desenvolvesse as caixas envoltórias para a proteção do maquinário componente dos órgãos de tubos, havia na Idade Média, além dos mecanismos responsáveis pelo funcionamento do instrumento e dos foles, por meio dos quais se injetava o ar nos aerofones, apenas as fileiras de tubos, como já apresentavam as *Hydraulis*⁴, construídas pelo matemático e engenheiro grego Ctesíbio de Alexandria, no século III a.C. O mesmo desenho das *Hydraulis*, pode ser encontrado nas diversas variações e modelos de órgãos portáteis, representados em inúmeras obras de arte pictórica e escultórica, entre os séculos XIV e XV.

Encontram-se no tratado *de diversis artibus*, escrito na primeira metade do século XII, por Theophilus Presbitero, as primeiras descrições a respeito da instalação de órgãos de tubos entre duas salas contíguas de um templo religioso, deixando-se aparentes aos presentes na nave apenas as sessões de tubos, permanecendo os mecanismos, foles e o executante, ocultos no ambiente vizinho.

Além de serem instrumentos de teclas, os órgãos de tubos são compostos por aerofones ou seja, são flautas e assim, instrumentos de sopro. Além da organeria para a construção de seus componentes específicos enquanto instrumentos musicais, que envolve técnicas como a forjaria para a construção dos tubos e suportes, concorrem para a sua construção especialidades como a carpintaria, a serralheria, a escultura, bidimensional (relevos) e tridimensional e a pintura, que nesse caso tanto diz respeito às obras de arte pictórica, quanto à policromia e a douração dos diversos formatos distribuídos pelas superfícies dos instrumentos como elementos ornamentais.

⁴ Órgãos de tubos que utilizavam a pressão, para empurrar a água pelos tubos para a obtenção dos sons. Eram compostos pela sessão de tubos sonoros dispostos do maior para o menor segundo a ordem do teclado, uma espécie de mesa de apoio em forma de balcão, que no tampo tinha estruturados o teclado e os tubos e nas laterais da parte inferior, suportava duas bombas de água acionadas por alavancas.

Por reunir ornatos e símbolos representativos de períodos determinados, ligados à estilística, sobrepostos à uma estrutura construtiva representativa de concepções arquitetônicas, era comum atribuir-se o risco das caixas de órgãos de tubos a arquitetos.

A caixa que envolve e protege a maquinaria do órgão de tubos, desempenha importante função como caixa de ressonância e apresenta uma área destacada demarcada pela fachada e que costuma receber os elementos ornamentais de maior importância. As linhas formais e cores se ligam à estilística vigente na sua época de concepção e, se construídas no mesmo período que o próprio instrumento, às tecnologias vigentes no momento da sua execução, criando relações e implicações para com o local de implantação.

É comum que os tubos correspondentes aos registros mais graves das diversas famílias ou registros, ocupem um lugar de destaque na frontaria do instrumento. Alguns tubos podem inclusive ser mudos e posicionados entre os conjuntos apenas por motivos compositivos ou estéticos.

Os órgãos ibéricos de final do século XVII e do século XVIII, costumam apresentar horizontalmente posicionados na cornija, também na fachada, a trompeteria, ou seja, uma sessão de tubos fixos perpendicularmente na frontaria do instrumento, com campânulas nas extremidades externas que além das formas, remetem às sonoridades das trompas, cornetas e clarins, constituindo uma sessão *em chamada*⁵.

O desenvolvimento destes registros é atribuído ao frei franciscano Joseph de Eizaga Echevarría⁶, monge do convento de Bilbao, que originou uma importante escola de construção de órgãos de tubos, que levou seu nome e que teria executado na Espanha, em 1677, o primeiro conjunto destes elementos para o órgão do convento de San Diego, de Alcalá de Henares (BRESZIA 2016, 75). Posteriormente aplicou-se nas cornijas, diversas fileiras de registros compondo baterias de cornetas, trompetes, clarins, oboés, etc.

⁵ Essas sessões apresentam tubos de palheta e também aludem ao chamado das cornetas e clarins nos mais diversos espaços, como os campos de batalha.

⁶ Também afirma ser o responsável pelo desenvolvimento do sistema de registros chamado de trompeteria, o construtor Félix de Yoldi, tio de Ventura de Chavarria e de Antonio de Chavarria. (cf. BRESZIA 2013)

Foram comuns no período os órgãos portáteis, nos quais uma das mãos tocava o teclado e a outra acionava o fole; o órgão positivo, posicionado sobre uma mesa, que exigia além do executante, um auxiliar para acionar os foles.

A presença de órgãos de tubos nas igrejas se intensificaria a partir do período Gótico, com instrumentos que embora possuíssem diversos tubos para cada nota soavam em bloco, não sendo possível, portanto, tocar separadamente cada um, entre as fileiras de tubos. Os registros independentes começariam a aparecer no século XV, provocando alterações construtivas que se estenderiam às suas caixas, que desde o século XIII, protegiam aos instrumentos da poeira e de outras sujidades, além de evitar danos por choques, etc.

A partir de meados do século XIV, se torna comum construir-se caixas protetoras para os órgãos de maiores dimensões, envolvendo inclusive as sessões de tubos, possuindo portas que poderiam ser abertas durante a execução de peças musicais em festas importantes ou serem mantidas fechadas para reduzir a intensidade do som em cerimônias penitenciais, como as da Quaresma e do Advento.

Entre os temas comuns na decoração das faces externas dessas portas está a Anunciação e, para as faces internas, temas Natalinos ou relativos à Ressurreição, na Páscoa, que se tornariam visíveis com a abertura das portas. No século XVI, se deixa de construir esse tipo de porta, chegando-se em vários casos a retirá-las de instrumentos já existentes.

O desenvolvimento de placas de redução possibilitaria que, em vez de ligar-se à ordem do teclado, a distribuição dos tubos nas fachadas fosse determinada por questões estéticas e arquitetônicas, tornando-se comuns a organização em conjuntos de tubos do maior para o menor, como ocorria tradicionalmente com os órgãos portáteis ou, a centralização dos tubos maiores, decrescendo em tamanho até as bordas. Essa possibilidade conduziria a formatos como o de torres planas coroadas por ameias, associadas à simbologia presente na frase: *O Nome do Senhor é uma sólida torre, para ela corre o justo, e não é alcançado*⁷.

Torna-se comum que a partir desta época se comece a instalar órgãos de tubos a meia altura, sobre uma pequena tribuna adoçada à parede da nave, na direção da capela-mor, ou junto ao coro alto, modo ao qual se chamou de “ninho de andorinha”. As modificações

⁷ Provérbios, 18:10.

promovidas na música no período Barroco, fariam com que os órgãos passassem a atuar como baixos contínuos em acompanhamentos, abrindo espaço para os conjuntos orquestrais.

A partir do Gótico os frontais planificados das caixas dos órgãos de tubos passariam a apresentar variações de formatos em atendimento à necessidade de acomodação de tubos de maiores dimensões, responsáveis pelas notas mais graves, sobressaindo-se assim os torreões destacados das caixas, em formatos como o central trapezoidal, que se repetiria em todas as partes, em instrumentos de diversos tamanhos, além das torres, um pouco menores, que se distribuiriam lateralmente.

Os diversos formatos que passariam a ser conferidos às caixas de órgãos, resultariam de necessidades práticas, ligadas ao desenvolvimento da técnica construtiva dos instrumentos, em busca de novas sonoridades e ampliação da intensidade do som. Assim, pode-se dizer que, em boa parte dos casos, a aparência externa dos órgãos de tubos resulta da sua constituição interna. Os torreões centralizados e laterais que reuniam os tubos de maiores dimensões se tornariam presentes em boa parte dos instrumentos construídos a partir de então.

No final do século XV, o desenvolvimento dos registros criaria a possibilidade de emissão de maneira separada das sonoridades provenientes de diferentes fileiras de tubos de mesmo timbre, como a primeira fileira que reúne os tubos de maiores dimensões, responsáveis pelas notas mais graves, ampliando as possibilidades técnicas dos instrumentos, que externamente também sofreriam modificações, passando a apresentar características ligadas aos estilos arquitetônicos vigentes na época de construção e local de ocorrência.

Embora se mantenha a distribuição plana dos registros subdivididos em torres, tão comum no Gótico, populariza-se no Renascimento, a divisão da frontaria em três blocos principais, de mesma altura ou, reunindo os tubos de maiores dimensões, podendo a torre central ser mais alta, ou em variações nas quais as torres laterais se apresentem mais altas que a central, mas, unidas por corpos de menores dimensões, que reúnem os tubos responsáveis pelas notas médias e agudas, que também poderão se posicionar em diferentes alturas em relação às torres principais.

O período Barroco, representou um momento especial ao desenvolvimento dos órgãos de tubos, reunindo numerosas equipes de artífices especializados em cada uma das

diversas partes componentes do instrumento, como a pneumática, responsável pela captação, retenção, regulação da pressão e envio do ar comprimido para a tubaria, que é responsável pela emissão sonora por meio dos tubos labiais⁸, dentro de cujo corpo o ar, ao passar, terá a sua saída regulada pelas dimensões de uma área de pressão, configurada por um orifício retangular transversal ao eixo do tubo, chamado de boca, localizado entre os lábios inferiores e superiores do corpo, produzindo as diferentes sonoridades relativas à afinação dos diversos registros ou famílias timbrísticas, que apresentando no instrumento as características formais e construtivas de verdadeiras famílias, serão distribuídas em fileiras comuns e específicas. A mecânica, composta pela regulação, teclados manuais e consola, e a caixa, envoltória dos mecanismos, que é o que mais nos interessa neste artigo.

Cada vez apresentando mais linhas que remetessem à própria arquitetura dos edifícios religiosos onde seriam instalados, os órgãos de tubos barrocos, tiveram grandemente ampliado o número de tubos e de partes componentes, assim como o número de manuais e a inserção da pedaleira, além de diversas outras inovações, como a distribuição e organização de tons distribuídos em prateleiras, concorrendo para a produção de grande e variada gama de sonoridades e volumes.

Como costuma acontecer em cada época, mudanças ocasionadas pelo desenvolvimento conceitual e técnico, acarretam alterações no campo estilístico (algumas vezes, em menor escala, pode ocorrer o contrário...), no período Barroco, a evolução construtiva dos órgãos de tubos, ocorreu concomitantemente ao desenvolvimento estilístico das caixas que, além da inserção dos elementos formais, constituindo as próprias linhas predominantes nos instrumentos, passam a ser marcadas por jogos formais envolvendo a ocorrência de volutas e contravolutas. Intensifica-se a profusão ornamental, escultórica e em relevos, assim como pictórica, envolvendo a pintura de ornatos e de cenas, religiosas ou profanas e a policromia.

Com o desenvolvimento de novas tecnologias dirigidas à produção de cores, possibilitado pelas descobertas da emergente indústria química, envolvendo novos

⁸ Também há os tubos palhetados, que possuem uma lingueta ou palheta, que vibra contra um corpo metálico chamado chalota ou cânula. Embora sejam muito presentes na chamada trompeteria, que caracteriza os órgãos ibéricos, não ocorrem nos dois exemplares aqui analisados.

componentes, pigmentos ou aglutinantes, principalmente os produzidos sinteticamente, as tintas se tornam mais estáveis e fáceis de usar, favorecendo combinações que, pelas facilidades de produção de transparências, facilitam a imitação das características pétreas, principalmente marmóreas, gosto muito em voga no período joanino em Portugal.

Algumas questões que envolvem os órgãos de tubos no Brasil

A partir do século XVIII, intensificou-se a já considerável atividade musical na capitania das Minas, dirigida à música religiosa, envolvendo as festas oficiais e ocasiões especiais, ficando a cargo da administração colonial, além da promoção das irmandades e ordens terceiras, que com a proibição da instalação de ordens religiosas na capitania desde a primeira década do século, responsabilizavam-se por boa parte da organização do culto religioso.

Nesse ambiente se instalariam instrumentos musicais de funcionamento complexo, como os órgãos de tubos, protegidos por invólucros externos de grande elaboração. Ao mesmo tempo em que favorecem a amplificação das sonoridades dos tubos, as caixas ocultam a maquinaria, tubos e mecanismos responsáveis pelo funcionamento do instrumento, protegendo-o de choques, da incidência da luz do Sol, de pó e das variações de temperatura, umidade e pressão às quais os ambientes construídos estão sujeitos, criando uma espécie de microclima.

A sua construção envolve a presença de uma estrutura composta por elementos distribuídos principalmente vertical e horizontalmente, sobre os quais se aplicam os apainelados que poderão receber trabalho escultórico relevado, policromia e/ou fundo e douração.

Neste contexto, surge a necessidade de dotar o templo, que a partir de 1745, sedia o primeiro bispado da Capitania de Minas Gerais, de todo o aparato necessário ao desenvolvimento dos serviços religiosos, ocupando a música um lugar central e os órgãos de tubos, considerados a sua melhor expressão, buscando-se o mesmo em Tiradentes.

Introito a respeito do órgão da Igreja Matriz de Mariana, MG

O órgão de tubos instalado na Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Matriz de Mariana, MG, foi por quase 200 anos (1753 até a década de 1930), o centro da atividade musical naquele templo e naquela cidade, conservando-se no Museu da Música de Mariana, uma rica coleção de partituras de compositores mineiros ou de outras regiões do país, cujas obras estiveram entre as executadas naquele instrumento, documentando significativa parcela do repertório vigente naquele local, em diversas épocas.

Em 1977, Karl Richter, conceituado regente, organista e cravista alemão, esteve em Mariana a convite de autoridades civis e religiosas⁹ e, examinando o antigo órgão de tubos, atribuiu-o à manufatura de um dos mais conceituados construtores organeiros alemães: Arp Schnitger, responsável pela construção de alguns dos mais importantes instrumentos produzidos no Norte da Europa, Países Baixos e Alemanha, entre o último quartel do século XVII e o início do XVIII, sendo muitos ainda preservados, havendo também exemplares em Portugal, Espanha, Inglaterra, Rússia e Brasil.

Também apontou para a possibilidade de o instrumento ter sido construído por algum colaborador de Arp Schnitger. Em 2001, Gerhard Doderer, realizou minuciosos estudos a respeito dos órgãos de Faro e da Sé de Mariana, que apresentam diversas similaridades, concluindo que os dois instrumentos podem ter sido construídos por um discípulo de Arp Schnitger, ou seja, o oficial de órgãos Johann Heinrich Hulenkampf, que viveu em Lisboa a partir de 1711, onde chegou a construir instrumentos. Em 1715, Hulenkampf esteve em Faro, para o planejamento da instalação do instrumento congêneres ao de Mariana (PEREIRA 2006, 146-147).

Por mais relevante que seja a autoria destes órgãos de tubos, não constitui o objeto de estudo deste artigo. No entanto, vale deixar algumas proposições para a análise: a construção por um discípulo, de um instrumento como este, seguindo o prospecto oficial e característico da manufatura de Arp Schnitger e, portanto, reproduzindo as soluções mecânicas e construtivas desenvolvidas pelo grande mestre alemão, sem propor inovações ou introduzir

⁹ Sr. Francisco Afonso Noronha, presidente da Cemig e dom Oscar de Oliveira, bispo de Mariana.

modificações significativas, deve ser vista como um tipo de autoria? Talvez, no que diz respeito à montagem ou à execução técnica do objeto, no entanto, isto não confere a autoria do complexo sistema ao discípulo.

Seria possível desvincular o desenvolvimento deste instrumento específico, de quem realmente o concebeu e desenvolveu? Se tiver ocorrido, a execução por Hulenkampf, *ao modo de Arp Schnitger*, é importantíssima, mas, não desvincula o instrumento das soluções e dos tipos e modelos desenvolvidos pela oficina de Arp Schnitger.

Somente a evolução das pesquisas poderá revelar com segurança, se forem descobertos documentos comprobatórios e puder ser constatado por meio de exames diretos nos componentes originais do maquinário do órgão, se Hulenkampf, montou instrumentos Arp Schnitger, ou construiu alguns órgãos com a técnica desenvolvida por Arp Schnitger, o que já não seria pouco ou se, de oficial de órgãos, atingiu à maestria e desenvolveu e realizou as suas criações, inserindo inovações significativas a partir de soluções próprias.

Deve-se, no entanto, lembrar que Berhardt Edskes, reconhecido especialista em restauro de instrumentos Arp Schnitger, responsável pelo restauro efetuado na Suíça, entre 1977 e 1984, realizou endoscopias nos tubos componentes do órgão de tubos de Mariana, encontrando as marcas identificadoras de cada flauta especularmente impressas no seu lado interno, exatamente como se produzia na Oficina de Arp Schnitger (FREIXO; CAVICCHIOLI 2010, 247).

O órgão de tubos da Matriz de Mariana, MG

Em 1751, Dom Frei Manuel da Cruz, bispo de Mariana, solicita ao rei de Portugal, o envio do órgão para a Sé daquela cidade, como já aprovado pelo Conselho Ultramarino, em 1747, quando ainda vivia o rei D. João V. A solicitação foi atendida em 1752, já no reinado de D. José I, quando se adquiriu do organeiro João da Cunha, em Lisboa, o órgão a ser enviado e instalado na Catedral de Mariana.

As caixas contendo a maquinaria, tubaria e caixa de ressonância protetora do instrumento, foram despachadas de Lisboa para o Brasil, em 1752, chegando ao Rio de

Janeiro em outubro e, em Mariana, em novembro daquele ano. Documentos que atestem a data de fabricação do instrumento ainda não foram encontrados, havendo uma data escavada em acanaladura na caixa do órgão, acima dos manuais, indicando o ano de 1723. No entanto, não há elementos para se afirmar se essa data diz respeito à fabricação do instrumento, da fatura ou da montagem da caixa de ressonância ou a outro serviço (PEDROSA 2021, 90).

Possivelmente o instrumento, que ficou guardado por tempo considerável em Lisboa, tenha sido originalmente confeccionado para um templo franciscano, pois, a figura angélica que encima o conjunto e empunha um trompete com uma das mãos, com a outra segura um escudo contendo parte do brasão franciscano, composto pelos braços cruzados de Cristo (nú) e de São Francisco (vestido), no entanto, sem a presença do Tao franciscano, parte importante do emblema que em posição central dividiria os campos.

Provavelmente, os anjos que ladeiam e encimam o instrumento e as chinesices em ouro, pintadas sobre os emoldurados e painéis, foram integrados ao instrumento ainda em Portugal, em busca de atualização estética, por meio de expressões ligadas aos modelos vigentes naquele país e período histórico.

A caixa do instrumento, portanto, possivelmente construída em Portugal ou lá adaptada e enriquecida, apresenta uma estrutura tripartida que remete ao prospecto hamburguês. No entanto, uma certa rigidez das suas linhas estruturais sugere concepções formais extraídas de períodos anteriores ao Barroco, como se mantivesse tênues remanescências da estrutura dos instrumentos germânicos construídos entre o Gótico e o Renascimento. Isto não é propriamente uma novidade, já que Arp Schnitger, recebeu clara influência da estética renascentista, reconhecidamente presente nos instrumentos de sua fatura.

Estas simples conjecturas não sugerem, naturalmente, que a caixa do instrumento seja de fase anterior. Apenas, que nas suas formas estão presentes registros formais representativos da estética germânica influenciada pela italiana, sobre os quais aplicou-se extratos compostos pelo conjunto de informações visuais, adquirido de culturas orientais e ocidentais, em momentos diversos, e incorporados à cultura portuguesa graças à sua experiência cosmopolita.

A estrutura trapezoidal que constitui a base do instrumento, que internamente contém a maquinaria e externamente abriga as sessões de registros ladeando a consola com duplos manuais, apresenta desenho econômico, predominando visualmente as subdivisões em oito retângulos, resultantes da integração de traves policromadas com fundo verde escuro, sobre o qual aplicou-se pinturas de cenas míticas chinesas em dourado. Essas sessões emolduram, com limites demarcados por filetes dourados em relevo, apainelados de fundo vermelho róseo, contendo ricas pinturas de chineses em dourado, predominando temáticas com representações de pessoas, pagodes, árvores, aves e seres míticos. (Imagens 1 e 2)

Imagem 1. Órgão da Matriz de Mariana, MG. Vista frontal.



Imagem: Mateus Rosada

Imagem 2. Órgão da Matriz de Mariana, MG. Vista lateral.



Imagem: Mateus Rosada

Assim, o instrumento é dividido em duas partes, a primeira compondo a base e contendo a maquinaria interna e abrigando na frontaria o nicho que abriga o duplo manual, ladeado pelos registros do órgão, em meio às pinturas de chineses em dourado, que se distribuem em profusão pelos emoldurados e apainelados.

Sobre esta, o corpo do órgão que contém a tubaria se divide em três torreões contendo os tubos de maiores dimensões, separados por duas sessões intermediárias, divididas ao meio

e, portanto, compondo quatro sessões, contendo tubos de menores dimensões. Os dois torreões laterais desenvolvem-se a partir de bases triangulares e o torreão central, de maiores dimensões, se assenta e projeta de base semicircular, apresentando tubos dispostos lateralmente e deixando uma abertura ou vão central ao modo de nicho.

A plataforma estrutural da tubaria apresenta na face três sessões de perfis bocelados e policromados, em vermelho, verde e vermelho, sobre os quais aplicou-se pinturas de chinesices em dourado. A sua integração com a caixa do maquinário que a embasa é reforçada pela presença de duas mísulas laterais, que também se desenvolvem em bocéis e apresentam na parte frontal, talha como se desenvolverá em todas as demais sessões do instrumento.

Ao alto, o coroamento que se desenvolve a partir de cimalha também tripartida em bocéis policromados alternando-se faixas verdes, vermelhas e verdes, é centralizado por elemento disposto ao modo de baldaquino, que se projeta acima e destaca em relação ao conjunto, formando plataforma sobre a qual se assenta um arcanjo trombeteiro, que além de anunciar as mensagens de Deus, que seriam transmitidas aos homens, mantém em pé um escudo apoiado no chão, contendo elemento heráldico franciscano.

A ornamentação em talha dourada, que arremata as extremidades superiores e inferiores da tubaria e a base e coroamento do nicho central, é composta por delicado rendilhado vazado dourado, construído por meio de ricas articulações, sobrepondo-se e justapondo-se elementos vegetalistas, dispostos triangularmente nos cantos de cada sessão, emoldurando a tubaria com a leveza e eficácia que só os componentes que permitissem a passagem do som poderiam conferir.

A projeção do elemento disposto ao modo de baldaquino que encima o conjunto recebeu mísulas laterais, compostas por formatos de influência italiana, com a predominância das formas acantáceas.

Sobre cada um dos dois torreões laterais, de estrutura triangularizada, que comportam a tubaria, assentou-se um anjo, que aponta e dirige o olhar para a figura central, do arcanjo corneteiro. Também aplicou-se em cada uma das laterais do corpo do instrumento que contém a tubaria, uma figura angélica assentada sobre mísula em volutas que na base remetem à formas vegetais em linhas sinuosas e sobre as figuras estão dispostas ao modo de penacho.

O órgão da Igreja Matriz de Santo Antônio de Tiradentes, MG

O órgão da Igreja de Santo Antônio de Tiradentes, foi encomendado em 1785, a Simão Fernandes Coutinho, mestre organeiro atuante na cidade do Porto, por Domingos Jorge Ribeiro, representante de seu irmão, tenente Manoel Jorge Ribeiro, personalidade de relevo no contexto político e social da cidade de São José del Rei, incumbido pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, de obter o instrumento para a Igreja Matriz.

No levantamento procedido por Olinto Rodrigues Filho¹⁰, são citados alguns responsáveis pela construção da caixa do órgão da Igreja de Santo Antônio: a estrutura e apainelados *em branco*¹¹ da caixa e da tribuna do órgão, sob a direção de Antônio Neto da Costa, contou também com a participação de Antônio Fonseca e Rumão Dias Pereira. As obras de talha são da autoria de Salvador de Oliveira, com a colaboração de Antônio Teixeira Vianna e a pintura da caixa e tribuna, foi executada por Manuel Victor de Jesus. As esculturas dos anjos músicos que arrematam a caixa do órgão são obras de Antônio da Costa Santeiro. A instalação dos foles coube a Antônio Rodrigues Penteado. A afinação coube ao Pe. Antônio Netto da Costa, passando a funcionar no dia 01 de setembro de 1788, sendo inaugurado no dia 12 do mesmo mês e ano.

A caixa apresenta influências da fachada hamburguesa, ocorrente no norte de Portugal no período de sua fatura, em estilo provavelmente inspirado no trabalho de organeiros estrangeiros como Miguel Hensberg. A talha e a pintura de características rococó, se distribuem elegantemente pelas superfícies lavradas a partir da estrutura misular triangular em *cul-de-lampe*, emoldurada por elementos folheares dourados, relevados nos ângulos limítrofes da estrutura, entre as faces frontal e laterais, nos quais predominam referências às formas acantáceas. (Imagens 3, 4 e 5)

O fundo branco da mísula que estrutura a tribuna, a caixa e as portas laterais do instrumento, abriga pinturas de Manuel Victor de Jesus, dominadas na face misular, por dois medalhões emoldurados em tonalidades de vermelho e azul, com formas que remetem ao esgarçamento das conchas do período Rococó. O medalhão de maiores dimensões, ao alto,

¹⁰ BRESCIA 2008, 257-258.

¹¹ Sem policromia.

exibe uma cena bíblica e no canto inferior, lê-se a frase: *Laudate eum in tympano, & choro: laudate eum in chordis, & órgano*, sobre a qual se destaca a referência ao Salmo 150.¹²

Imagem 3. Órgão da Igreja de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Vista lateral.



Imagem: Mateus Rosada

¹² Louvai-o com tímpano e coro: louvai-o com cordas e órgão (T.A.).

¹ Louvai ao SENHOR. Louvai a Deus no seu santuário; louvai-o no firmamento do seu poder.

² Louvai-o pelos seus atos poderosos; louvai-o conforme a excelência da sua grandeza.

³ Louvai-o com o som de trombeta; louvai-o com o saltério e a harpa.

⁴ Louvai-o com o tamborim e a dança, louvai-o com instrumentos de cordas e com órgãos.

⁵ Louvai-o com os címbalos sonoros; louvai-o com címbalos altissonantes.

⁶ Tudo quanto tem fôlego louve ao Senhor. Louvai ao Senhor
Salmos 150:1-6

Imagem 4. Órgão da Igreja de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Vista a partir da estrutura misular.



Imagem: Mateus Rosada

Imagem 5. Órgão da Igreja de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Detalhe.



Imagem: Mateus Rosada.

Nas faces laterais da mísula estrutural da tribuna e do instrumento, alternam-se, à volta, os mesmos elementos emoldurados dourados e centralizadas, encimando o fundo branco, cartelas douradas em relevo, criando-se um jogo com áreas relevadas entremeadas com áreas de fundo, portanto planas, contendo pinturas, que contrastam elegantemente com a altura e as formas das projeções ortogonais dos relevos dourados.

Merece destaque o nível do esgarçamento, cujas linhas e extensão acentuados, atingem alto grau de graça, elegância e delicadeza. Na base dos campos laterais da mísula, centralizam-se delicadas cártulas pintadas contendo medalhões que também apresentam cenas bíblicas.

A caixa

A parte frontal da caixa do órgão de Tiradentes, que abriga o console de dois manuais, inserido em abertura ou nicho, ladeado pelas chaves dos registros, é plana e subdividida em áreas resultantes de necessidades estruturais básicas, delimitando externamente os locais, onde internamente ocorre a distribuição dos componentes mecânicos que possibilitam o funcionamento do instrumento.

As variações do grau de temperatura, umidade e pressão, incidentes também nos espaços internos construídos, acarretam constantes alterações na madeira, como a dilatação e a contração e para que as paredes construídas, que receberão talha, policromia e douração, permaneçam íntegras, se exige técnicas de marcenaria e carpintaria que possibilitem uma forte junção de partes componentes, por meio de encaixes clássicos ou sambladuras e/ou colagem.

É importante registrar que além dos fatores climáticos, em se tratando de um instrumento musical, ativo, as vibrações produzidas pela emissão de sonoridades pela tubaria, exigirão do conjunto de vigas, traves e placas que compõe a caixa, precisão construtiva e eficácia dos elementos de junção e/ou colagem, para que não apresentem partes soltas, que poderiam vibrar em desarmonia em relação ao conjunto de sons desejáveis, comprometendo a emissão e recepção das sonoridades do instrumento.

Desta estruturação resultam setores externos, que plasticamente configuram elementos emoldurados envolvendo apainelados. A delimitação entre os painéis e as molduras ocorre por meio de filetes dourados lisos e em relevo. Tanto os elementos emoldurados quanto as placas, de diferentes altura e largura, apresentam sobre fundo branco ou azul claro, variações pintadas da concha esgarçada rococó, em tons de azul ultramar ou vermelho carmesim.

O corpo do instrumento, onde se distribui a tubaria, é estruturado em dupla de mainéis aplicados lateralmente e ricamente lavrados em formatos vegetalistas e dourados, sendo tripartido a partir de base em linhas sinuosas, tendo os torreões laterais estrutura triangular e o central, mais alto, uma estrutura circular. Estes conjuntos de tubos, responsáveis pela emissão das notas mais graves, podem ser em alguns casos elementos mudos, simplesmente decorativos.

A face da base que estrutura as sessões de tubos, apresenta perfis bocelados delimitados por filetes dourados e fundo azul claro, sendo que este componente se projeta em relação ao corpo básico do instrumento, formando um teto sobre a área dos manuais, distribuindo-se no verso desse conjunto, sobre fundo branco, pinturas com o recorrente tema da concha esgarçada rococó, em azul e vermelho.

Os tubos, distribuídos nos três torreões e, entre eles, nas duas áreas intermediárias da tubaria, tem as suas sessões divididas e demarcadas por colunas verticalizadas, policromadas em faixas internas, com elementos marmorizados em tons de vermelho carmesim e nas externas por filetes brancos.

Acima do entablamento, o torreão central, de base circular, é encimado por coroamento de estrutura triangular, composto por talha ricamente lavrada e dourada, centralizado e contendo elementos folheares em formato flabeliforme, que remetem à concha joanina, subdivididos em nervuras que emolduram ornatos perolados e folhagens acânticas. As duas composições que ladeiam a base são derivações do formato central, nas quais as formas se esmaecem por meio de refinados esgarçamentos.

Sobre cada um dos torreões laterais da tubaria, de estrutura triangular, aplicou-se um fragmento de arco, típico do estilo joanino sob a influência romana, arrematado por formatos vegetais e também marcado na construção por elegantes esgarçamentos e encimado por figura angélica ou anjo trombeteiro¹³,

Abaixo do entablamento, sobre cada um dos torreões da tubaria, se encontram referências aos baldaquinos, dos quais se desprendem festões de folhas que, na base se unem

¹³ Essas figuras angélicas cumprem a finalidade de estabelecer um contato entre Deus e os homens, trazendo e levando mensagens. É comum que imagens de anjos tocando trombetas digam respeito à anúncios e em diversas partes da Bíblia se pode encontrar menções a este tipo de ocorrência.

em alças, distribuídos ao modo de rendilhado e contendo na base formatos que remetem ao já recorrente tema ornamental das conchas esgarçadas do estilo Rococó.

A tribuna onde se instalou o instrumento, adoçada à parede lateral do templo, no lado do Evangelho, apresenta guarda-corpo e balaustrada policromados com elementos marmorizados fingidos em tons de azul e vermelho, delimitados por filetes brancos. Além dos perfis bocelados, subdivididos por filetes dourados, apresenta como acabamento nas faces superior e inferior do guarda-corpo, ornamentação marcada pela presença de filetes de astrágalos, pérolas e corações.

Figuras angélicas

A presença de figuras angélicas nos instrumentos aqui tratados demonstra a relevância conferida à simbologia que as representa. Certamente estão entre os temas preferidos dos católicos, por representarem amor incondicional, cuidados, presença e proteção constantes.

Por se tratarem de mensageiros de Deus, estabelecendo comunicação entre os planos divino e humano, representam as tão esperadas possibilidades no sentido do envio de orações, pedidos e expectativas, a Deus, com a esperança de que cheguem ao seu destino.

A partir da Idade Média, os anjos passam a ser representados de diversas maneiras, como quando aparecem com instrumentos musicais, em sinal de louvor a Deus. As trombetas também podem indicar o Juízo final.

A posição em que são representados nos espaços construídos e nos bens integrados, como os retábulos de altares e nos órgãos, indica a sua hierarquia; assim, quanto mais próximos dos fiéis, se tratam de seres intermediários, trazendo e levando mensagens. Os anjos de maior grau hierárquico se encontram em locais mais distanciados do chão onde vivem as pessoas e, portanto, mais próximos da Luz de Deus.

O anjo, enquanto símbolo antropológico, remete essencialmente ao mistério da dimensão não corporal do homem. Como arquétipo do mediador, entre matéria e espírito, pode simbolizar a revelação inconsciente de uma descoberta interior ou à aspiração de

superação. Folhados a ouro puro, simbolizam a luz e o reflexo da vida supraterebre (COSTA 2010, 171).

Associados aos instrumentos musicais, como os órgãos de tubos analisados aqui, inserem a música, entre os canais de comunicação entre Deus e o homem, anunciando e festejando a união, os nascimentos, revelando missões e linhas de conduta e as leis a serem seguidas rumo à Ressurreição.

Considerações finais

Acredita-se que no presente artigo, ocupa um espaço relevante, o assunto que trata da difusão e recepção de mensagens dirigidas ao observador, por meio de símbolos presentes na ornamentação que se distribui fartamente por entre os conjuntos de talha dourada nos templos construídos entre os séculos XVII e XVIII, no Mundo Português, aqui especialmente dizendo respeito a dois excelentes instrumentos musicais, conservados em templos mineiros, no Brasil.

Mas, a questão da preservação dos bens que abrigam a esse conjunto ornamental e, conseqüentemente, as mensagens nele contidas, também se destaca. Aqui dedicou-se também algum espaço à questão central da originalidade, como base para a preservação das sonoridades que marcaram a cada um dos diversos períodos e estilos, assim como falou-se da necessidade de estudos aprofundados, necessários e fundamentais para que se possa atuar sobre um instrumento original.

Instrumentos como os órgãos de Mariana e de Tiradentes, são portas dirigidas a um contato direto com mensagens musicais pretéritas e, para que cumpram as suas finalidades, necessitam de constantes cuidados, como a operação absolutamente restrita a músicos especializados no trato com instrumentos antigos, principalmente em se tratando de originais e conhecimentos a respeito das particularidades históricas e estéticas envolvidas na interpretação de obras produzidas há séculos.

Não há mais lugar para amadorismos que representem riscos de danos ao patrimônio histórico, artístico e cultural. Trata-se de cuidar bem da base que conduz à formação do

cidadão, por meio da apropriação da sua herança histórica e estética. Os trabalhos que vem sendo realizados no Brasil, em prol da preservação da memória que diz respeito aos órgãos de tubos, que reinaram nos templos religiosos por séculos, são meritórios e merecem todo o apoio.

Infelizmente, são poucos os exemplares originais, de órgãos antigos preservados no nosso país, em condições para o desenvolvimento de trabalhos que conduzam à preparação de jovens instrumentistas, para que se tornem aptos a transmitir ao futuro a herança quase desaparecida e ainda ameaçada, constituída pelo conhecimento e capacidade de gerar sonoridades o mais próximo possível, das executadas e ouvidas há séculos atrás.

Sem correr o risco de ser impreciso, estes instrumentos são simplesmente, como máquinas do tempo e podem possibilitar experiências diretas e singulares, envolvendo o contato com músicas e sonoridades pensadas há muito. Não é à toa, que os mais célebres conjuntos de rock do século XX, continuaram a utilizar em sua trajetória, os instrumentos de mesma marca ou fabricação, por serem fundamentais às sonoridades envolvidas no seu trabalho. E alguns desses conjuntos continuam a fazer isto até hoje!

O conjunto de sons emitidos pelos órgãos de tubos aqui estudados, difere dos vigentes nos dias atuais e guarda potencialidades para ampliar as possibilidades fruitivas do público, enriquecendo as suas experiências perceptivas, por meio da emissão de mensagens, constituídas por componentes codificados representativos do modo de pensar e sentir, em épocas passadas.

Certamente o levantamento a respeito do estado dos órgãos barrocos, realizado por Elisa Freixo e Guy Bovet (1987), foi determinante para que se buscasse restaurar o órgão de tubos da Igreja de Sto. Antônio de Tiradentes, MG. O interesse e o apoio dos responsáveis pelo instrumento e da comunidade local e do IPHAN, para que se desenvolvessem estudos fundamentados conduziu à composição de um comitê de restauro, que contou com a colaboração do pároco da igreja, do representante local do IPHAN, Olinto Rodrigues Filho, da organista Elisa Freixo, Gustavo Eros da Conceição, Guy Bovet, o luthier Abel Vargas, e com o suporte de consultores externos, como Gerhard Doderer e Cristina Banegas (FREIXO; CAVICCHIOLI 2010, 249).

Do mesmo modo, os componentes escultóricos das caixas de ressonância, fundamentais à proteção dos instrumentos, necessitam de constante conservação, evitando-se assim a necessidade de processos de restauro, que embora não se deseje, se mostram agressivos e danosos, já que ainda não há conhecimentos ou tecnologia suficientes para se intervir nos originais, sem deixar as marcas das deficiências que os materiais e técnicas atuais representam.

Aqui também se tocou em questões polêmicas envolvendo a autoria de um dos instrumentos, reforçando a necessidade da realização de pesquisas constantes que possam esclarecer pontos fundamentais, visando guardar e difundir, apenas o que possa ter surgido da investigação documental e quando isto não for possível, dedicar o cuidado necessário a questões improváveis.

Os órgãos de tubos preservados nas igrejas de Mariana e Tiradentes, representam uma enorme conquista para os estudos musicológicos no nosso país e espera-se que o trabalho que já se mostrou fecundo quando estendido a outros instrumentos, só venha a crescer e a envolver, cada vez mais, os elementos melhor preparados e mais capacitados, a desenvolver e a transmitir essas informações às futuras gerações.

Referências

BRESCIA, Marco. Catalogue des orgues baroques au Brésil: architecture et décoration. Mémoire de master II, Université Paris IV – Sorbonne, UFR d'Histoire de l'Art e d'Archéologie, 2008.

BRESCIA, Marco. L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal, 2 v. Tesis doctoral, Université Paris IV – Sorbonne, École Doctorale V, 2013.

BRESCIA, Marco. Simão Fernandes Coutinho (? – Oporto, 1797), Un organero gallego en el Norte de Portugal, y el órgano histórico de Tiradentes (Minas Gerais, Brasil). *NEUMA - Revista de Música y Docencia Musical*, Universidad de Talca (Chile), año 9, vol. 1, 2016, 72-97.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. *A talha ornamental barroca na igreja conventual franciscana de Salvador*. São Paulo: Edusp, 2010.

FREIXO, Elisa; CAVICCHIOLI, Andrea. Avaliação e perspectivas da abordagem à conservação do patrimônio organístico no Brasil. *Anais do Museu Paulista*, vol. 18, núm. 1, janeiro-junho, 2010.

LANDON, John W. “As primeiras gravações de música de órgão já feitas” *Journal of the American Theatre Organ Society* LIII/4 [julho-agosto de 2011] 22–28.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. O órgão da sé catedral de faro e o órgão da sé catedral de mariana: uma narrativa convergente? *Imagem Brasileira* 11, 2021.

PEREIRA, Antônio Alves Alferes. *A Sé de Faro 1716-1738: homens e acção musical*. Dissertação de Mestrado, Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, 2006.

Playlist “música e revolução”: imagens da revolução em músicas distribuídas em plataformas digitais

Luciana Lourenço Paes

Introdução

Neste artigo, proponho uma análise iconográfica de imagens da revolução presentes em *playlists* do Spotify, tanto as imagens escolhidas para ilustrar essas *playlists*, quanto aquelas evocadas pelas próprias músicas dentro das *playlists*. Início o texto apresentando conceitos importantes para o desenvolvimento da análise, tendo como base as pesquisas de Tia DeNora e Esteban Buch. Na sequência, abordo a relação, mediada por serviços de *streaming*, entre a música e as pessoas, tendo como foco o Spotify. Finalmente, descrevo o método da pesquisa e faço uma análise qualitativa, a partir de recorrências formais, das imagens da revolução nas *playlists* selecionadas, destacando as contradições envolvidas em sua produção e consumo.

Primeiro, você precisa saber de onde eu venho. Sou do campo das Artes Visuais, fiz o doutorado em História da Arte na Unicamp. Na tese, estudei a série de pinturas das *Quatro Estações*, de Eugène Delacroix (1798-1863), que está no Masp, em São Paulo, e usei o método

iconológico, como aplicado por Aby Warburg e sua escola. Posteriormente, reorientei a pesquisa para o campo mais específico da iconografia política. No momento, estou interessada no retorno da imagem do quadro de Delacroix, *A liberdade guiando o povo* (1830), em eventos de insurreição popular, sobretudo em países com um passado colonial. Para a mesa que trata de “Usos e funções da Iconografia Musical na Indústria Cultural” fiz uma pesquisa cruzada, optando por uma abordagem que aproxima o tema do que estou estudando agora.

Este texto pretende analisar imagens da revolução em *playlists* do Spotify, tanto as que funcionam como “capas de álbum”, quanto as presentes nas próprias músicas. A análise consistiu, sobretudo, na busca de recorrências formais entre essas imagens, o que permite qualificá-la, portanto, de iconográfica. Começarei apresentando algumas conceitos e ideias importantes à análise.

Revolução, playlists e serviços de streaming

Uma primeira distinção se faz necessária: estou trabalhando com a ideia de revolução política, não artística ou religiosa. Etimologicamente, *revolução* significa “volta sobre si”, uma evolução que ocorre de novo, um eterno retorno, como as estações do ano e o movimento das configurações astrais. A palavra passa a ter um sentido político em 1649, com a decapitação do rei da Inglaterra, Carlos I, e depois, em 1789, com a decapitação do rei da França, Louis XVI. Assim, selecionei para análise apenas as *playlists* nas quais a palavra “revolução” apresenta o sentido de um *movimento coletivo que promove a ruptura com a ordem estabelecida, ordem essa considerada como injusta*.¹

¹ Para uma definição mais completa, ver o verbete “Revolução” do *Dicionário de Política* de Norberto Bobbio et al. (1998, 1121-1131), que abre com esta frase: “A Revolução é a tentativa, acompanhada do uso da violência, de derrubar as autoridades políticas existentes e de as substituir, a fim de efetuar profundas mudanças nas relações políticas, no ordenamento jurídico-constitucional e na esfera sócio-econômica.” O autor do verbete diferencia revolução de *revolta*, desprovida de motivação ideológica e na qual não há a subversão total da ordem estabelecida. Ele também diferencia revolução de *golpe de Estado*, que não tem origem na vontade popular, mas de um grupo restrito de indivíduos. Para um panorama de revoluções recentes, desde a Comuna de Paris até a Revolução Cubana, que pensa a ideia de revolução política combinando teoria e imagem, ver, ainda, LÖWY (2009).

No que concerne ao campo musical, dois livros, sobretudo, orientaram este texto. O primeiro é de uma pesquisadora da sociologia da música, professora no Reino Unido, Tia DeNora, *Music in everyday life* (2000). O segundo é de um musicólogo e historiador argentino que leciona em Paris, Esteban Buch, *Playlist: musique et sexualité* (2022).

Em seu livro, Tia DeNora busca, a partir de uma pesquisa etnográfica, fundamentar teoricamente as propriedades estruturantes da música na experiência cotidiana. Ela afirma que a música é ativa na definição de situações, porque se liga a cenários sociais de acordo com os usos para os quais foi produzida (por exemplo, valsa para dançar, marchas para marchar etc.) e também de acordo com os usos que as pessoas fazem dela (por exemplo, pessoas que estudam ou treinam ouvindo um tipo de música). Interessa-me, na abordagem da autora, essa ideia de que **a música constitui uma moldura à ação**.

“A música faz parte dos materiais com os quais a especificidade cênica é construída e percebida. Dito de outro modo, a música pode ser usada como um recurso para dar sentido às situações, como algo de que as pessoas podem se tornar conscientes quando estão tentando determinar ou entrar em sintonia com uma situação em curso.” (DeNORA 2004 [2000], 11-13, tradução da autora)

A leitura do livro de Esteban Buch, por sua vez, ajudou-me a pensar sobre a função da música dentro de plataformas de *streaming*, especialmente no que diz respeito ao que ele chama de “forma cultural da *playlist*”. Buch escreve:

“A *playlist* de plataformas de *streaming*, ou vídeos encadeados do YouTube, é hoje a forma cultural dominante [de se ouvir música]. Com o *streaming*, a passagem de uma economia de bens para uma economia de serviços transformou o estatuto da música como mercadoria, pois em vez de comprar uma faixa, agora alugamos o direito de ouvi-la.” (BUCH 2022, 24-25, tradução da autora)

O autor continua afirmando que em *mood playlists* presentes nos dispositivos de recomendação das plataformas, **a função da música é utilitária**, ela está sempre para outras coisas. Buch está interessado, particularmente, na relação entre música e sexualidade:

“Na forma de ‘música ambiental’ e outras *mood playlists*, presentes nos dispositivos de recomendação da plataforma, o papel da música dentro da economia capitalista foi ainda reforçado por uma teoria do significado musical implícito que associa o sinal sonoro ao contexto cultural. A

duração desses fluxos é ilimitada; sua substância artística, aleatória. (...) Para o ouvido desconfiado, a *music for sex* disponível na internet é um fluxo infinito de sons cuja função seria menos estética do que, digamos, lubrificante.” (BUCH 2022, idem, tradução da autora)

Em muitas *playlists* que ouvi, no título e na descrição foi declarado pelo seu autor que se tratava de uma seleção de músicas “para fazer a revolução”. Nesse sentido, como afirma Buch, a música interessa menos em si mesma do que pela relação que é capaz de estabelecer entre o ouvinte e o seu contexto social.

Finalmente, a ideia de que a *playlist* pode funcionar como um remédio, como uma “ferramenta de adaptação às pressões emocionais exercidas pelo capitalismo”, também convém à minha abordagem. Neste trecho, Esteban Buch comenta um livro de autoajuda chamado “A sua *playlist* pode mudar a sua vida”:

“O método [do livro *Your Playlist Can Change Your Life*, 2012] é, de fato, baseado em uma concepção farmacêutica de música: se você está nervoso antes de uma palestra, sua *playlist* ‘Euforia’ encarrega-se de estimular sua produção de dopamina. (...) Consistente com a literatura de autoajuda, os autores de *Your Playlist Can Change Your Life* incentivam as pessoas a fazerem suas próprias *playlists*, em vez de consumir as já prontas: ‘Faça *playlists* diferentes para cada situação’. O livro (...) mostra como a *playlist* pode ser uma ferramenta de adaptação às restrições emocionais exercidas pelo capitalismo.” (BUCH 2022, 27, tradução da autora)

Interessa-me, sobretudo, essa ideia de que a **música atua em nossa biologia**, de que ela tem uma influência sobre nossa atividade fisiológica e cerebral.

Por que o Spotify?

Por que escolhi analisar as *playlists* do Spotify, diante de uma vasta oferta de serviços de *streaming* (YouTube, Amazon Music, Apple Music, Deezer, Tidal, Pandora, entre muitos outros)? Porque é a plataforma mais popular, que contém também o maior catálogo de músicas.

Alguns dados estatísticos serão úteis agora. A agência internacional *We are social*, que trabalha com estratégias de venda e marketing para empresas, produz anualmente um relatório sobre os usos de aplicativos e mídias sociais no mundo, a partir do levantamento e

análise de dados oficiais de diferentes países, à exceção de China e Coreia do Norte. Segundo o relatório publicado em 2023²:

- Em 2022, 64,4% da população mundial tem acesso à internet.
- No Brasil, especificamente, 84,3% das pessoas usam a internet, 20% a mais do que a média mundial. Obviamente, nós não sabemos qual é a qualidade desse acesso.
- Entre as principais razões de uso da internet entre pessoas de 16 a 64 anos de idade, o consumo de música encontra-se na 8ª posição, presente nos hábitos de 43,2% das pessoas conectadas.
- Entre os *websites* e aplicativos visitados e usados no último mês, 46,3% são de música.
- Entre os conteúdos digitais comprados, a assinatura de serviços de *streaming* de música e o *download* de música ocupam, respectivamente, a segunda e a terceira posição, perdendo apenas para serviços de *streaming* de filmes.
- No Brasil, em particular, 50,3% dos usuários da internet ouvem músicas em serviços de *streaming* toda semana, 11% a mais do que a média mundial.
- Finalmente, o aplicativo de música mais usado em telefones móveis, em termos de usuários ativos e tempo de uso, foi o Spotify.

O que é o Spotify?

É uma plataforma digital de distribuição de música (e outras formas de áudio) lançada em 2008, na Suécia³, hoje com escritórios também em algumas grandes capitais. Há uma versão gratuita com propaganda e pior qualidade de áudio e outra paga sem propaganda e com melhor qualidade de áudio. O Spotify foi o modo como a indústria fonográfica respondeu à pirataria. Assim, ainda é gerido pelas grandes gravadoras⁴.

² Este *link* dá acesso ao arquivo pdf do relatório publicado em 2023, com a análise de dados de 2022: <<https://indd.adobe.com/view/15280b35-8827-433f-9e5a-07f1ec8c23f2?allowFullscreen=true>>, acesso em agosto de 2023. Na sequência de tópicos, analiso os gráficos das páginas 28, 36, 63, 65, 387, 107 e 109.

³ Conforme o início do contrato que o usuário subscreve para usar o aplicativo: “Estes Termos são firmados entre você e Spotify AB, Regeringsgatan 19, SE-111 53, Estocolmo, Suécia”.

⁴ Essa ideia é recorrente na literatura acadêmica sobre o Spotify. Também é apresentada na minissérie produzida pelo Netflix: *Som na faixa* (2022).

Em 2013, tem início no Spotify o sistema das *playlists* automáticas, feitas por algoritmos com base no mapeamento da atividade do usuário. Alguns autores falam, então, de uma “virada curatorial” (*curatorial turn*) nesse período, quando a plataforma passa a se ver mais como um serviço de descoberta do que de transmissão de música. Asher Chodos, num artigo em que investiga com qual teoria da música o Spotify trabalha, escreve, não sem uma pitada de ironia:

“O Spotify não é uma máquina que entrega mercadorias por uma taxa; é uma experiência aberta, benevolente e exploratória em que se assume que os dados levantados a partir do seu comportamento irão apenas enriquecer a sua relação com o programa e melhorar a qualidade do seu conteúdo recomendado.” (CHODOS 2019, 37, tradução da autora)

Conforme Paul Rekret, num artigo em que investiga a relação das *playlists* com a música ambiental desde a Muzak até Brian Eno e Midori Takada⁵, diferente de mídias anteriores, que induziam o público a comprar um álbum, o modelo do Spotify incita a passividade no usuário. Para ser lucrativa, a plataforma precisa tirar dinheiro de outras fontes além das mensalidades das assinaturas, como a publicidade, e por isso coleta e comercializa dados dos usuários.

Figura 1. Captura de tela do site Spotify



Fonte: Spotify⁶

⁵ Sobre música ambiental, ver: THE LISTENING Service, *Background Music*, Podcast BBC, 11 dez. 2016, 28 min.: <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b084vqfz>>, acesso em julho de 2023.

⁶ Disponível em <<https://ads.spotify.com/pt-BR/ad-experiences/audio-ads/>>, acesso em fevereiro de 2023.

Nesse sentido, quanto mais a plataforma consegue manter o usuário ouvindo, num processo recorrente de vigilância e intervenção sobre seu comportamento, mais ela tem retorno financeiro. Rekret escreve que o objetivo não é influenciar o que os usuários ouvem, mas sim garantir que permaneçam ouvindo. Ao permanecer ouvindo, então, o usuário trabalha de graça para a plataforma.⁷

Como as *playlists* são feitas?

A possibilidade de organizar uma série de faixas musicais numa sequência para tocar remonta aos anos 1960, com a fita K7, passa, nos anos 1980-1990, ao computador, em especial com as mídias do *compact disk* (CD) e do *pen drive*, e chega, nos anos 2000, aos serviços de *streaming*.

No Spotify, existem três tipos de *playlists*, basicamente: aquelas feitas pelos usuários, sozinhos ou de forma colaborativa; aquelas patrocinadas por marcas (veiculadas na versão gratuita do serviço); e aquelas feitas pela própria plataforma, seja por especialistas em música, seja pelos algoritmos de recomendação.

Algoritmos são linhas de códigos, ou seja, são as unidades semânticas da linguagem da programação. Essas linhas, grosso modo, transformam uma entrada (*input*) em uma saída (*output*). É muito difícil saber exatamente como operam, especialmente quando não somos programadores. Mas mesmo se você for um programador, o algoritmo pode, a partir da interação com uma série de variáveis, agir de um modo que você não previu. Assim, é difícil estudá-los, academicamente falando, porque: a) demandam conhecimentos técnicos específicos; b) mudam rápido demais, por conta da competitividade e do investimento das empresas; c) mais de um pode atuar ao mesmo tempo durante o uso de uma interface e também porque interagem de modo complexo com o processo de *aprendizado da máquina*.

Nick Seaver defende que os algoritmos não podem ser pensados de forma isolada, mas como “sistemas” – arranjos dinâmicos que envolvem pessoas e código num dado

⁷ “Where older distributional models had an interest in selling as much music as possible, the platform’s imperative is to incite users to continue to listen, and thus labour, since its profits are premised upon the maximal production of user data to be sold or used to forecast, predict, and intervene into consumer behavior” (REKRET 2019, 68).

contexto. Para ele, são esses *sistemas* algorítmicos, e não os algoritmos sozinhos, que geram efeitos socioculturais⁸.

Sobre as recomendações do Spotify, então, existem algoritmos que estudam o *que e quando* você ouve e o *que e quando* pessoas com gostos semelhantes ao seu ouvem e, a partir do cruzamento desses dados com outros, sugerem um conteúdo. A empresa reconhece, ainda, que considerações comerciais podem influenciar as recomendações e isso é declarado no seu site oficial e nos Termos de uso:

Nossas recomendações personalizadas (...) levam em consideração uma variedade de fatores, incluindo: o que você ouve e quando, os hábitos de escuta de pessoas com gostos semelhantes (...) ou a experiência de nossos especialistas em música e podcast. **Em alguns casos, considerações comerciais podem influenciar nossas recomendações**, mas a satisfação do ouvinte é nossa prioridade e recomendamos apenas o conteúdo que você acha que vai gostar. (Spotify, Termos de uso, acesso por smartphone em fevereiro de 2023, grifo da autora)

Asher Chodos, no artigo supracitado, afirma que o dispositivo de análise de áudio do Spotify, necessário para produzir as recomendações, baseia-se no do Echo Nest, marca adquirida pelo Spotify em 2014. Chodos analisa um relatório publicado pelo co-fundador do Echo Nest, Tristan Jehan, com o objetivo de mostrar como os dispositivos de análise de áudio de ambos, Spotify e Echo Nest, se assemelham.

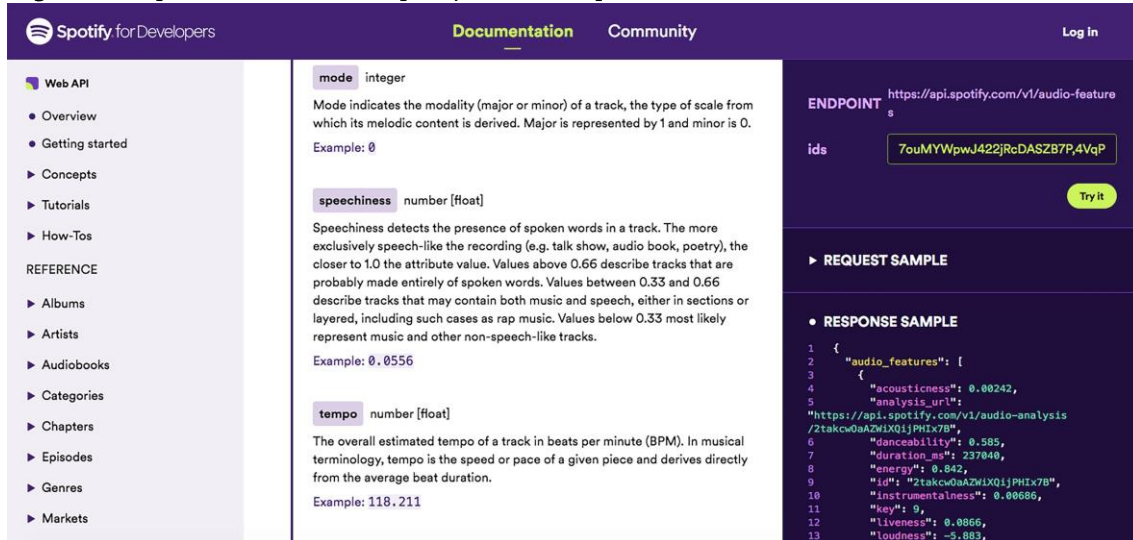
Este documento de 2012⁹ explica (...) como o sistema do Echo Nest lida com o sinal de áudio (...) e apresenta semelhanças evidentes com o que o Spotify disponibiliza hoje. (...) O Echo Nest recebe o sinal de áudio e o classifica de maneiras musicais convencionais, de acordo com seu tom (*key*), modo (*mode*) e andamento (*tempo*), ou de formas mais idiossincráticas, como sugerem as categorias musicais abstratas de valência (*valence*), dançabilidade (*danceability*) e fala (*speechiness*) (CHODOS 2019, 48-49, tradução da autora).

⁸ “Algoritmos são sistemas sociotécnicos heterogêneos, influenciados por significados culturais e estruturas sociais” (SEEVER 2019, 419, tradução da autora).

⁹ Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/read/35577894/analyzer-documentation-the-echo-nest-developer-center>>, acesso em fevereiro de 2023.

Essas categorias estão explicadas no site do Spotify para desenvolvedores, conforme a captura de tela abaixo.

Figura 2. Captura de tela do site Spotify for Developers



Fonte: Spotify for Developers¹⁰

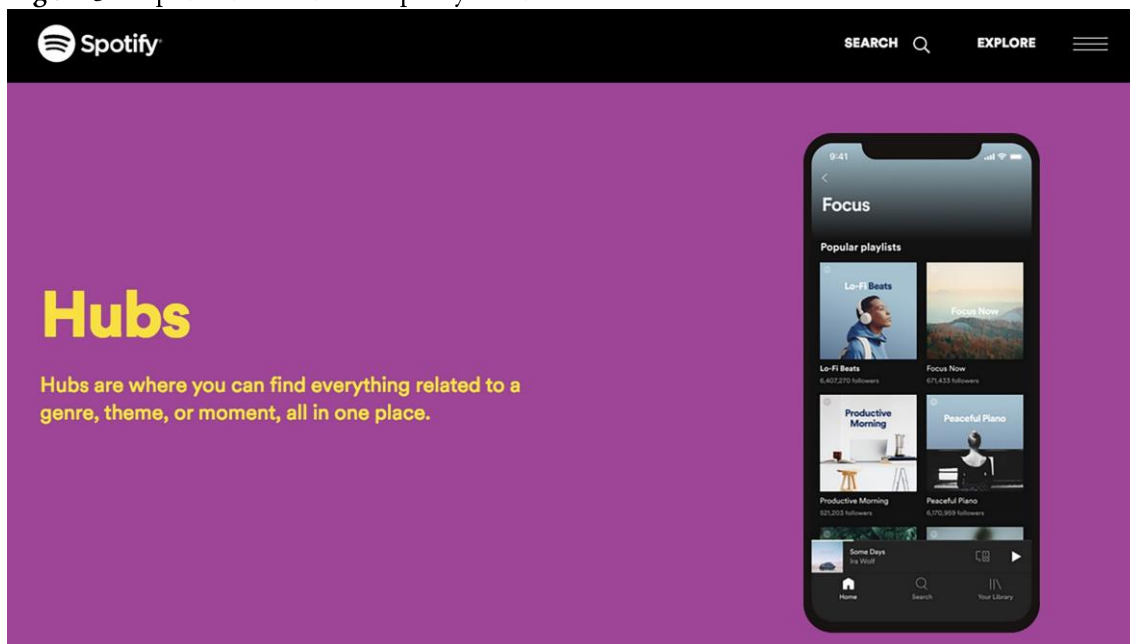
As análises de áudio são combinadas com outras análises, *de ordem contextual e cultural*, para gerar as recomendações. Por exemplo: coleta de dados sobre a atividade do usuário na internet (o que compra, o que “pula”, o que marca como gostei em redes sociais etc.) e coleta de dados relativa à atividade no campo da música em geral, especialmente a crítica musical.

Então, na verdade, sabemos muito pouco sobre como esses algoritmos de recomendação funcionam e, mesmo que o Spotify fosse um programa inteiramente de código aberto, continuaria sendo difícil para a maioria de nós entender. Temos alguma noção a partir de alguns estudos – de que há um sistema de classificação do material sonoro que leva em conta categorias tradicionais e não tradicionais da escrita e da prática musical, de que ele é combinado com coleta e armazenamento de dados relativos ao contexto cultural, e sabemos também que considerações comerciais influenciam o processo de recomendação – mas mesmo esses estudos insistem na dificuldade de proceder a esta análise.

¹⁰ Disponível em <https://developer.spotify.com/documentation/web-api/reference/get-several-audio-features>, acesso em fevereiro de 2023.

Convém, ainda, uma observação sobre os *hubs*. No léxico do Spotify, um *hub* é um espaço que reúne uma série de *playlists* relacionadas a um tema específico. Na captura de tela abaixo, por exemplo, vemos o *hub* com o tema “foco” e uma série de *playlists* logo abaixo, ilustradas com miniaturas em formato quadrangular, lembrando as antigas capas de CD.

Figura 3. Captura de tela do site Spotify - Hubs



Fonte: Spotify¹¹

Imagens escolhidas para ilustrar *playlists* com a palavra *revolução*

Antes de proceder à análise das “capas” das *playlists* selecionadas, convém uma palavra a respeito do método de pesquisa. Logada ou não no Spotify, inseri a palavra-chave “revolução” no buscador, em diferentes línguas e em diferentes navegadores (Tor, Firefox, Chrome, Safari). A escolha da língua foi mais determinante no resultado do que propriamente o fato de estar logada ou não ou mesmo o uso de diferentes navegadores. Algumas listas que apareceram na busca não tinham a palavra “revolução” no título, mas nas faixas que o título reunia, como, por exemplo, as *playlists* “Música de comunista” ou

¹¹ Disponível em <<https://explore.spotify.com/us/pages/mobile-feature-discover-hubs>>, acesso em fevereiro de 2023.

“Bolchefitness”. Analisei algumas nesse caso, porque o conteúdo estava claramente associado à ideia de revolução política.

Observei, ainda, que há uma rolagem infinita para baixo quando os resultados da busca são apresentados. Então, o limite da seleção também foi marcado pela exaustão.

Outra questão que se coloca é que as *playlists* podem ser editadas a qualquer momento. Assim, o seu processo de produção é muito fluido – não necessariamente uma *playlist* acessada em janeiro será a mesma quando acessada em fevereiro. E isso vale para qualquer curador, seja usuário, empresa ou a própria plataforma. Assim, mesmo tendo realizado a pesquisa durante o primeiro semestre de 2023, algumas *playlists* acessadas no início desse período já haviam mudado, inclusive a imagem da “capa”, quando acessadas semanas depois.

Sobre as imagens que ilustram as *playlists* selecionadas, é possível verificar algumas recorrências:

- **Obras de arte icônicas.** *A Liberdade*, de Delacroix, aparece mais de uma vez. Outras pinturas de história do passado também são usadas, em especial aquelas ligadas a uma narrativa hegemônica da história da arte no Ocidente.

Figura 4. Captura de tela de *playlist* do Spotify ilustrada com reprodução de *A liberdade guiando o povo*, de Delacroix.



Fonte: Spotify

- **Punho e multidão.** Uma imagem muito recorrente é a do punho erguido, inclusive em *playlists* feitas pelo próprio Spotify. Por vezes a multidão em um protesto, com os punhos erguidos, confunde-se com o público de um show de música.

Figura 5. Capturas de tela com imagens do punho erguido.



Fonte: Spotify

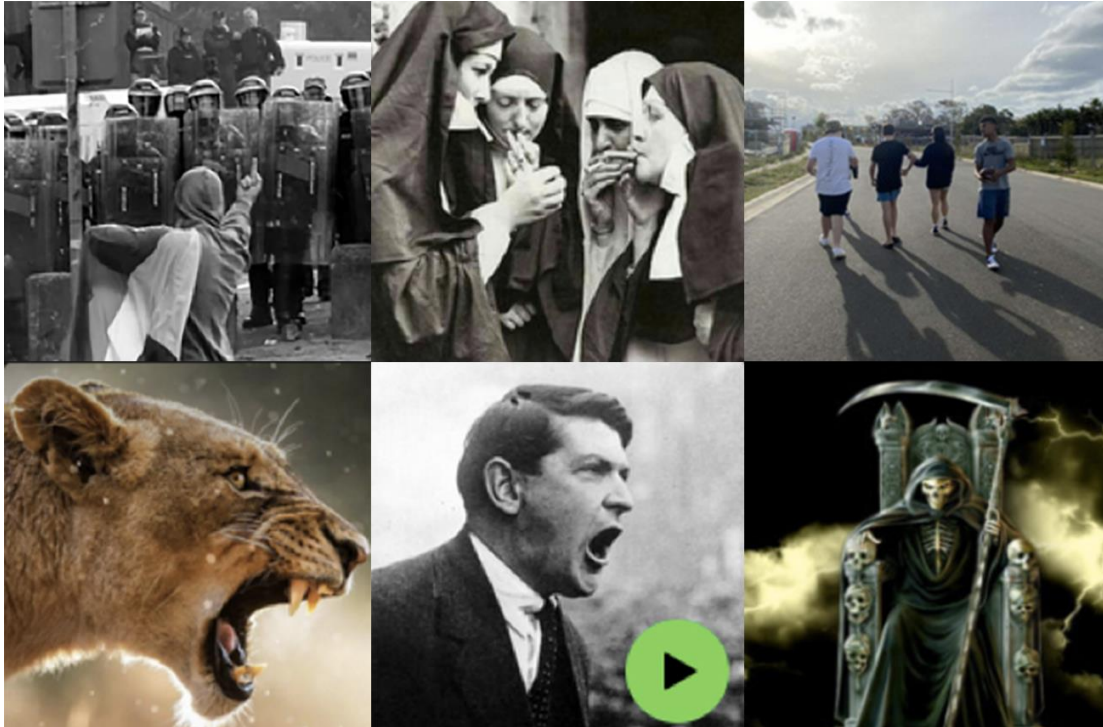
Figura 6. Capturas de tela com imagens de multidões em shows de música e em protestos.



Fonte: Spotify

- **Signos do embate.** Aparece muito também o gesto ofensivo do dedo do meio erguido, pessoas ou animais gritando, imagens que aludem à morte e ao confronto físico (em especial com as forças de ordem do Estado) ou que mostram pessoas indo contra algum padrão.

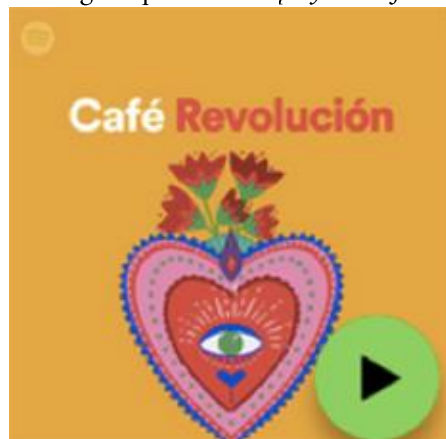
Figura 7. Capturas de tela com imagens de signos do embate.



Fonte: Spotify

- **Frases de efeito.** Há miniaturas contendo frases, como “corte fora se não te serve mais”, “quem faz as regras”, ou palavras isoladas, em especial “liberdade”, e mesmo marcadores geográficos específicos, como “trilha sonora para a revolução iraniana de 2022-2023”. Na *playlist* do Spotify *Café Revolución*, por exemplo, com músicas latino-americanas, a ilustração remete à arte popular mexicana, de modo que é o título que indica o que ela entrega.

Figura 8. Captura de tela com a imagem que ilustra a *playlist Café Revolución*.



Fonte: Spotify

- **Símbolos da esquerda.** Outras imagens frequentes são aquelas com símbolos associados à esquerda – o machado e a foice comunista, por exemplo. E também personagens: históricos, como Fidel Castro, Karl Marx e Ernesto Che Guevara, ou fictícios, como diferentes animais e mesmo o de séries de televisão populares, sempre apresentados de modo a evocar a revolução.

Figura 9. Capturas de tela com imagens de símbolos da esquerda.



Fonte: Spotify

Imagens da revolução em músicas de *playlists* com a palavra *revolução*

Refiro-me à *imagem*, quando aplicada à música, principalmente no sentido mental. Imagens da revolução em músicas seriam tanto sons quanto palavras que nos levam a visualizar algo, ativando a memória e a imaginação, funções que atuam juntas, porque reguladas pelo desejo. Ressalto que a análise que se segue é de ordem mais qualitativa do que quantitativa. Algumas *playlists* selecionadas para análise foram:

Spotify	Usuários
Rise up!	Chants révolutionnaires
Café Revolución	King of revolution
Corridos de la Revolución	Revolução Brasileira
	Músicas de revolução
	Bolchefitness
	The revolution will not be televised
	Leftist/Revolutionary Music
	Revolutionary Music
	Ódio e revolução
	Música de comunista
	Iranian Revolutionary Soundtrack

Nas *playlists* analisadas há canções, majoritariamente, pouca música instrumental. E muito mais música popular do que erudita. Os gêneros que dominam são o rap e diferentes vertentes do rock. Embora haja muitos hinos e canções de protesto dos anos 1960 e 1970, grande parte das canções nas *playlists* de revolução não fala diretamente de revoluções. Dentro desse grupo, existem aquelas músicas que foram populares em períodos de crise política e que constam nas *playlists* mais como um índice do evento, tratando de modo indireto do tema. Por exemplo, Chico Buarque durante a ditadura civil-militar no Brasil.

Sobre as imagens nas músicas, propriamente falando, referem-se a: líderes políticos, heróis, heroínas e intelectuais; casos históricos específicos, sobretudo envolvendo segregação racial (os de Rodney King e Medgar Evers, nos EUA, por exemplo); atos genéricos de desobediência civil; espaço público; juventude; banalidade da vida cotidiana (por contraste

com períodos revolucionários); a vida das classes trabalhadoras; militância (canções que se referem explicitamente à reforma agrária, por exemplo); utopias, em especial o comunismo; e também sequências dramáticas do tipo: migração > segregação > periferias > prisões. Certos dualismos retornam: liberdade/escavidão; sonho/realidade; velho/novo. Muitas canções tratam, direta ou indiretamente, da ideia de “justiça”. A televisão e depois as novas tecnologias da informação, bem como os remédios e a indústria farmacêutica são vistos, com frequência, como forças antirrevolucionárias. Finalmente, a emoção que predomina é a raiva o sentimento (que explica a emoção), o ódio.

Considerações finais

Para concluir, gostaria de enfatizar que ouvir *playlists* de “revolução” em serviços de *streaming* apresenta contradições em muitos níveis.

Vimos que o Spotify personaliza ao máximo nossa experiência com a música com o objetivo de nos vigiar, coletar dados e reconhecer padrões para interferir sobre o nosso comportamento, levando-nos a agir como a empresa quer, mas fazendo parecer que é como nós queremos. A plataforma precisa manter o usuário sempre ouvindo para permanecer um negócio rentável. E, obviamente, quando estamos ouvindo e sendo objeto dessa manipulação, não estamos fazendo. A ideia de revolução vai certamente contra essa passividade que o modelo das *playlists* em plataformas de *streaming* pressupõe.

No caso de *playlists* usadas como pano de fundo às tarefas cotidianas, existe uma vontade de acomodar a sua realização por meio da música. A ideia de “trilha sonora para vida” que o Spotify tanto propala, no caso específico da revolução, contudo, é mais metafórica do literal. As músicas são *representações* da revolução e dificilmente alguém que está ouvindo a *playlist* está, ao mesmo tempo, “fazendo a revolução”.

Independentemente das particularidades de cada uma das *playlists* que ouvi, todas levantam a questão do poder da música de reconfigurar a sensibilidade e assim fazer com que as pessoas seintonizem com uma determinada situação, seja ela real ou imaginária. Esse poder de agência da música sempre corre o risco de se atrofiar, no entanto, em mera descarga

emocional, no sentido de aliviar as pessoas de afetos vinculados a diferentes formas de opressão e violência às quais estão submetidas no cotidiano. Dito de outro modo, as *playlists* de revolução podem, paradoxalmente, livrar as pessoas de um afeto importante para “fazer a revolução”. Por isso fico pensando em que medida ouvir essas *playlists* não seria como ficar alimentando uma revolução sem revolução.

Referências

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. 11^a ed. Brasília: Unb, 1998.

BUCH, Esteban. *Playlist: musique et sexualité*. Paris: MF éditions, 2022.

CHODOS, Ascher. *What does music mean to Spotify? An essay on musical significance in the era of digital curation*. *INSAM: Journal of Contemporary Music, Art and Technology*, No. 2, Vol. I, July 2019, 36-64.

DeNORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

LÖWY, Michel (org.). *Revoluções*. São Paulo: Boitempo, 2009.

REKRET, Paul. 'Melodies wander around as ghosts': on Playlist as cultural form. *Critical Quarterly*, Vol. 61, n. 2, July, 2019, 56-76.

SEAVER, Nick. Knowing algorithms. In: VERTESI, Janet; RIBES, David. *DigitalSTS: a field guide for Science & Technology Studies*. Princeton, US: Princeton University Press, 2019, 412-422.

THE LISTENING Service, Background Music, *Podcast BBC*, 11 dez. 2016, 28 min.: <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b084vqfz>>, acesso em julho de 2023.

Caminhos do resgate e descrição de instrumentos musicais de percussão tradicionais da cultura brasileira usados por Villa-Lobos em sua obra: uma parceria MVIM-MVL¹

Adriana Olinto Ballesté
Ana Cristina Valentino

Introdução

O Museu Virtual de Instrumentos Musicais – MVIM foi concebido em 2011 com uma proposta inovadora, focada na agregação de acervos de instrumentos musicais que não poderiam ser reunidos no mundo concreto. O primeiro passo se deu com o projeto *Museu Virtual de Instrumentos Musicais Delgado de Carvalho*, iniciado em 2011, que visava à criação do primeiro museu virtual de instrumentos musicais no Brasil, tendo como acervo fundamental os instrumentos e itens documentais do Museu Delgado de Carvalho, sediado na Escola de Música da UFRJ, que estava desativado desde 2008. O acervo foi restaurado, catalogado, fotografado e acondicionado segundo normas e padrões internacionais.² Em 2019, iniciamos um novo projeto intitulado “Museu Virtual de Instrumentos Musicais: espaço de convergência de acervos e conhecimento”, com a finalidade de ampliar e consolidar

¹ Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, lhe garantiu às autoras o PRÊMIO RiDIM-Brasil 2023.

² Ver BALLESTÉ; ALMEIDA 2014.

o MVIM como um espaço virtual inovador, educativo e agregador de acervos de instrumentos musicais. Para atingir esses objetivos, foram traçadas duas linhas de ação: (1) a ampliação do acervo com o acréscimo de instrumentos musicais em parceria com o Museu Villa-Lobos e o Instituto Moreira Salles, cujos acervos foram fotografados, registrados em áudio, catalogados e inseridos no catálogo online do MVIM; (2) a elaboração de materiais audiovisuais educativos sobre os instrumentos musicais: vídeos com especialistas; entrevistas; concertos; artigos; e a seção *Em Pauta*, um espaço do MVIM para novidades e curiosidades.

Neste artigo, nosso foco é a coleção de instrumentos de percussão do Museu Villa-Lobos – MVL, que segundo o pesquisador e percussionista Luiz D’Anunção em seu livro *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos* (2006), não estava completa. Em 2019, quando iniciamos a parceria entre o MVIM e o MVL, estavam presentes no acervo do MVL os instrumentos que pertenceram ao compositor Heitor Villa-Lobos – o violoncelo, o violão e o piano – e alguns instrumentos de percussão que o compositor utilizou em suas obras – um camisão, um chocalho natural, uma cuíca, dois ganzás, quatro pios e dois reco-recos.

Com o objetivo de organizar, catalogar e completar o acervo de percussão do MVL, iniciamos uma pesquisa tendo como base principal o livro de D’Anunção (2006), percussionista e estudioso do assunto, que, através de uma extensa pesquisa – que envolveu viagens por quase todo o Brasil –, chegou à conclusão de que vários instrumentos de percussão não estavam presentes na coleção do MVL, e que deveriam ser incorporados ao seu acervo.

Seria muito valioso que toda essa percussão típica brasileira, por sua peculiar importância, pudesse ser encontrada no Museu Villa-Lobos, para evitar as injustificáveis e constantes substituições de instrumentos originais em apresentações de determinadas obras. Tal providência muito ajudaria nos trabalhos de pesquisa, podendo trazer maior seriedade ao uso dos instrumentos para os quais ele escreveu, e comprovaria que não foi uma percussão imaginária [...] (D’ANUNÇÃO 2006, 25-26).

Diante da importância de tal apelo, decidimos completar a coleção de instrumentos do Museu Villa-Lobos, de forma que estes também pudessem ser utilizados por músicos, conjuntos e orquestras, além de servir a propósitos de pesquisa. Para concretizar essa ideia, o MVIM adquiriu um tamborim, um surdo, um tambor curimbó (ou caxambu) e um prato

de louça, e convidou o luthier Tiago Calderano para confeccionar – a partir da descrição de D’Anunção (2006) – cinco instrumentos de percussão pouco usuais na música de concerto, que têm referências na cultura popular brasileira – o caracaxá, o caraxá, a matraca selvagem, a puíta e o tambu-tambi.

Os instrumentos de percussão, com origens provenientes de várias regiões do nosso país, estão mergulhados em interações e fusões que revelam a multiplicidade do nosso cenário cultural – ligado às mais variadas tradições e manifestações que se entrecruzam pelos caminhos desse vasto território que é o Brasil –, que encantou e levou Villa-Lobos a demonstrar toda essa diversidade em suas composições, que ganharam o mundo. Como existem poucas fontes que deem pistas conclusivas sobre estas origens e sobre suas ramificações e desdobramentos, vamos descrever os desafios encontrados para a identificação, descrição e confecção desses instrumentos típicos, essenciais para contar a história da tradicional cultura brasileira presente na obra do grande compositor, maestro e músico. Escolhemos alguns exemplos que ilustram bem a trajetória de descobertas que empreendemos para este trabalho de recuperação e manutenção dessa memória fundamental para a música brasileira, que serão desvendados na seção a seguir.

Desafios da pesquisa e catalogação dos instrumentos em uma viagem pelo Brasil

O planejamento da viagem de pesquisa e catalogação dos instrumentos que foram adicionados ao acervo do Museu Villa-Lobos e ao catálogo do Museu Virtual de Instrumentos Musicais – com o nosso guia em mãos, o livro de D’Anunção – dava-nos as direções que deveríamos seguir e os pontos que precisaríamos explorar. Porém, como quando viajamos para um lugar desconhecido, a nossa noção real só vem depois que reconhecemos os caminhos por nossa conta. A variedade de nomes atribuídos aos instrumentos, aos seus tipos de toques e às expressões culturais das quais fazem parte, exigiu olhares mais demorados e a busca por aprofundamentos e, por conseguinte, esclarecimentos e diferenciações fundamentais para a definição de cada um desses instrumentos, de seus lugares nas tradições e na memória de cada grupo aos quais pertencem. Este trabalho desafiador revelou nuances que vamos esmiuçar na

descrição das trajetórias que percorremos ao longo dessa estrada pelo Brasil afora, e sobre o que encontramos nela.

Caracaxá e Caraxá – Nomenclaturas entrecruzadas

Começamos a nossa viagem pelos caminhos da pesquisa para a catalogação nos deparando com instrumentos com nomes muito semelhantes: o caracaxá e o caraxá. Heitor Villa-Lobos, em sua inventividade na busca dos sons perfeitos para a sua percussão característica, desenvolveu o instrumento que batizou de “caracaxá”, uma espécie de chocalho feito de madeira em formato de paralelepípedo, medindo 18x11x11 cm x 3 mm de espessura, contendo em seu interior contas ou sementes, a ser tocado em par com outra peça de iguais dimensões (Figura 1). A concepção deste instrumento original surgiu da busca do compositor por uma sonoridade diferenciada para o início do *Choros n. 8* (1926). Na partitura desta obra, Villa refere-se ao instrumento com um nome diferente: “xucalho *en bois*” (chocalho de madeira). De outro lado, o instrumento caraxá (segundo Villa-Lobos) é um tipo de reco-reco, caracterizado por uma cabaça na qual é aberta uma fenda na direção do seu comprimento, onde é afixada uma peça estreita e dentada a ser friccionada com uma pequena vareta roliça de aproximadamente 30 cm de comprimento, a fim de produzir o som desejado (Figura 2). O corpo do instrumento, formado pela cabaça, funciona como caixa de ressonância. O compositor também utilizou o seu caraxá no *Choros n. 8*, em dobramento com o chocalho caracaxá e mais outros dois, feitos de metal.

Figura 1. Caracaxá criado e batizado por Villa-Lobos



Fonte: MVIM³

³ Disponível em https://www.mvim.com.br/instrumento/caracaxa-mvim_mvl_id_012/?c=6

Figura 2. Caraxá segundo Villa-Lobos



Fonte: MVIM⁴

Para além da semelhança, essas nomenclaturas se entrecruzam na cultura brasileira, visto que pudemos verificar que Villa usou de uma licença poética para batizar os instrumentos musicais que incorporou à sua música, inspirado por diversos com os quais teve contato, supostamente durante suas viagens pelo Brasil⁵. O nome caracaxá é encontrado pelo menos duas ocorrências verificadas por D’Anunciação (2006). Uma delas é a manifestação cultural do Caboclinho, tradição centenária que apresenta música e dança características e se estende pelos estados de Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte, reconhecida como *Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil* pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nesta tradição, o caracaxá é um instrumento feito de metal composto por uma haste cilíndrica onde estão afixados seis chocalhos em formato de dois cones unidos por suas bases, tocados aos pares pelo mesmo executante, como pode ser visto na Figura 3.

⁴ Disponível em https://www.mvim.com.br/instrumento/caraxa-mvim_mvl_id_016/?c=6

⁵ Existem controvérsias em torno das supostas viagens de Villa-Lobos pelo Brasil, as quais não iremos esmiuçar aqui. A hipótese é a de que algumas evidências e/ou registros parecem se ater aos relatos do próprio Villa-Lobos, os quais alguns pesquisadores dizem provir de sua grande imaginação, que acabava por se misturar com a realidade. Porém, segundo Guérios (2003), a partir da biografia sobre o compositor escrita pelo musicólogo Vasco Mariz na década de 1940, que se tornou uma obra de referência: “essas viagens de Villa-Lobos foram se tornando concretas, à medida que iam sendo reproduzidas em vários estudos” (GUÉRIOS 2003, 23).

Figura 3. Detalhe do instrumento caracaxá, exclusivo do Caboclinho



Fonte: Blog Patativadoassare⁶

A outra ocorrência é o reco-reco caracaxá típico da Dança de Santa Cruz, manifestação tradicional dos festejos católicos do Dia de Santa Cruz, comemorado anualmente no dia 3 de maio na Grande São Paulo, Vale do Paraíba e Comunidades da Mantiqueira, no estado de São Paulo (Figura 4).

Figura 4. O reco-reco caracaxá na Dança de Santa Cruz



Fonte: Museu da Música de Mariana em Facebook⁷

⁶ Disponível em <https://patativadoassare.wordpress.com/2017/01/25/caboclinho-agora-patrimonio-cultural-nacional/>

⁷ Disponível em https://www.facebook.com/MuseuDaMusicaDeMariana/posts/902374419820915/?locale=pt_BR

A matraca selvagem de Villa-Lobos e as matracas na cultura brasileira

Continuando a nossa viagem, pegamos carona com a matraca selvagem de Villa-Lobos, que nos levará a diversos caminhos pelo Brasil afora. Villa desenvolveu este instrumento com o objetivo de incluir em sua obra uma sonoridade semelhante à produzida por instrumentos de origem indígena, que tem o bambu como matéria-prima frequente tanto para instrumentos musicais quanto para outros artefatos. Segundo as descrições de D’Anunção (2006), o instrumento é composto por dois bastões rítmicos, com diâmetro aproximado de 3 a 4 centímetros e com comprimento em torno de 55 a 75 centímetros, que devem ser percutidos um contra o outro a fim de produzir o som característico. A matraca de Villa está presente em sua obra *Três Poemas Indígenas*, na versão para coro misto e orquestra (*Poema II, Teiru*, solo em pianíssimo nos compassos 24,25 e 26).

Figura 5. Matraca selvagem, criação de Villa-Lobos



Fonte: MVIM⁸

Em seu livro, D’Anunção faz questão de frisar a diferença entre a matraca selvagem e outros instrumentos chamados de matracas na cultura brasileira, e destaca a importância dessa distinção a fim de evitar substituições equivocadas na execução das obras de Villa-Lobos por orquestras contemporâneas. Outra distinção ressaltada pelo autor é a que se refere à clave, instrumento que integra a tradição afro-cubana do estilo musical chamado de “salsa”, composto por dois pequenos bastões de madeira com no máximo 5 cm de diâmetro e 20 cm

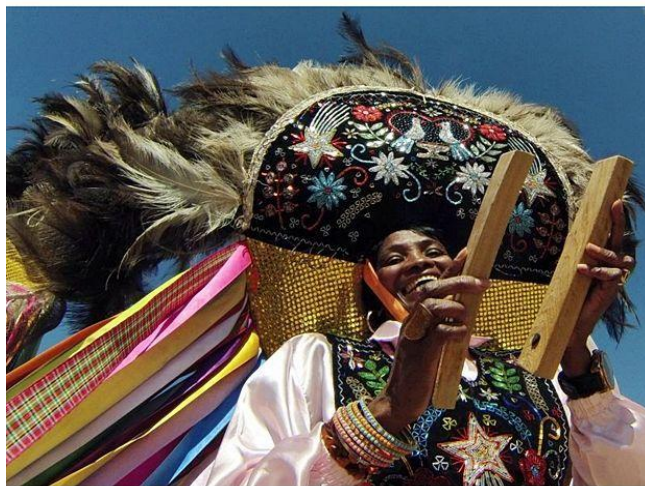
⁸ Disponível em https://www.mvim.com.br/instrumento/matraca-selvagem-mvim_mvl_id_013/?c=6

de comprimento, que também devem ser percutidos um contra o outro, mas que produzem um som alto e agudo, diferente do som “rouco” dos bastões de bambu.⁹

Apesar da diferenciação, podemos pensar nas matracas citadas por D’Anuniação (2006) como possíveis inspirações de Villa-Lobos para a criação de seu instrumento. Vamos então, conhecer um pouco sobre cada uma delas, sob a perspectiva do autor.

A *matraca de boi* é um instrumento que consiste em duas lâminas de madeira estreitas e retangulares que possuem tamanhos diversos – podendo chegar a medir um metro – que são percutidas uma contra a outra em movimentos característicos do estilo chamado “sotaque boi-de-matraca”, que alternam um leve “arrastar”, quando as peças de madeira são friccionadas, com batidas repetitivas. O instrumento faz parte da tradição dos folguedos do *Bumba-meu-boi de São Luiz do Maranhão*, encontrados também no interior deste estado, que foi registrado como *Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade* pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2019.

Figura 6. Caboclo de lança, matraca de boi



Fonte: Pinterest¹⁰

A *matraca de procissão* é construída com uma pequena prancha de madeira retangular onde são fixadas argolas – ou peças similares – de ferro em ambos os lados. A forma de tocar

⁹ Ver GARCIA, 2012.

¹⁰ Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/482307441333545318/>

se dá com o movimento contínuo de vaivém produzido pela torção da mão de um lado para o outro, que faz com que as peças de metal se choquem contra as superfícies, gerando o som característico deste instrumento que integra as celebrações católicas apostólicas romanas da Semana Santa. A simbologia deste tipo de matraca está ligada ao sofrimento, ao flagelo e ao sacrifício de Jesus Cristo. Em contraposição a esta simbologia está a popularização do uso do instrumento nas praias cariocas pelos vendedores ambulantes de casquinha de biscoito e pirulitos, como chamariz de venda.

Figura 7. Exemplos de matracas usados em procissões



Fonte: Salvemaliturgia.com¹¹

Figura 8. Matraca usada por vendedores de praia



Fonte: Blog Brasildelonge¹²

¹¹ Disponível em https://www.salvemaliturgia.com/2010/04/semana-santa-no-brasil-com-dignidade_9236.html

¹² Disponível em <https://brasildelonge.com/2022/07/09/a-matraca/>

A *matraca do Tambor de Crioula* se constitui de dois bastões de madeira que são tocados com a função de baquetas no fuste (corpo) do tambor grande ou “rufador”, que faz parte da parelha do batuque do *Tambor de Crioula*, tradição típica do Maranhão, uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular feminina, canto e percussão de tambores, considerada referência de identidade e resistência cultural dos negros maranhenses.¹³ Por sua relevância, esta manifestação cultural foi registrada pelo IPHAN como *Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro*, no ano de 2007.

Figura 9. O modo de tocar da matraca do Tambor de Crioula



Fonte: Canal YouTube de Isaac Nunes¹⁴

Figura 10. Cenas da tradição cultural do Tambor de Crioula



Fonte: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL 2016b

¹³ Ver INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL 2016b.

¹⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L6o0MKY4SS4>

A tradição do prato de louça (ou prato-e-faca)

Saindo do Maranhão e rumando para a Bahia, vamos de encontro à tradição do prato de louça (ou prato-e-faca). O instrumento atrelado à esta tradição é composto por um conjunto que inclui um prato de refeição – que, segundo D’Anunciação (2006), deve ser de cerâmica ou porcelana e ter uma espessura consistente para a emissão da sonoridade que o caracteriza – e um talher de mesa feito de metal (faca ou garfo). Outro objeto de metal equivalente também pode ser utilizado, mas qualquer um dos formatos funcionará como uma espécie de baqueta, a ser arrastada ou friccionada sobre a superfície do prato.

Figura 11: O Prato de Louça acompanhado de sua “baqueta” (um garfo ou uma faca)



Fonte: MVIM¹⁵

D’Anunciação (2006) conta que Villa-Lobos incluiu o prato de louça em seu *Noneto* (1923), acrescentando ao modo de tocar tradicional a articulação percutida, com o objetivo de valorizar o modo de frasear a execução rítmica, como repetiu com o reco-reco em *Momoprecoce* (1929). O instrumento também pode ser encontrado na partitura de *Mandu-çárará* (1940), a partir do compasso n. 26.

Vidili (2020) descreve o prato-e-faca como um instrumento advindo de experiências do cotidiano, diferentemente dos instrumentos fabricados “[...] com a finalidade primordial de produzir sons entendidos como música” (VIDILI 2020, 2). Segundo o *Dossiê IPHAN 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, é considerado o idiofone mais característico desta manifestação cultural, que por sua vez é reconhecido como uma das matrizes do samba – nosso “notório símbolo nacional” –, e inscrito no *Livro de Registro das Formas de*

¹⁵ Disponível em <https://www.mvim.com.br/instrumento/prato-de-louca/?c=6>

Expressão do IPHAN, em 2004, como *Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*¹⁶. Segundo a pesquisadora, instrumentista e cantora Rafaela Mustafa – em entrevista ao blog “Tropicália Viva”¹⁷ – seu surgimento está ligado à relação das mulheres escravizadas com o mundo da cozinha, sua atividade de labor, que utilizavam utensílios para tirar algum som em seu dia a dia, já que os batusques eram proibidos para mulheres pelos escravizadores e capatazes. A tradição passou para suas descendentes, ao longo de gerações, e por esse motivo até hoje o prato-e-faca é tocado predominantemente por mulheres no âmbito da manifestação musical, coreográfica e poética que constitui o *samba de roda*, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo Baiano¹⁸. Duas mulheres referência nesse tipo de percussão são: Dona Zélia do Prato, nascida e criada em São Brás, distrito de Santo Amaro, BA, e Dona Edith do Prato, nascida em na cidade de Santo Amaro da Purificação em 1916 e falecida em Salvador em 2009. Podemos destacar também a forte presença de Dona Aurinda do Prato, natural da Ilha de Itaparica, também na Bahia.

Figura 12. Dona Zélia do Prato, à esquerda, e Dona Edith do Prato, à direita



Fonte: Blog Tropicália Viva¹⁹

¹⁶ Ver INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL 2006.

¹⁷ A IMPORTÂNCIA DO PRATO-E-FACA 2020.

¹⁸ Ver INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL 2006.

¹⁹ Disponível em <https://www.tropicaliaviva.com/post/a-import%C3%A2ncia-do-prato-e-faca-na-m%C3%BAAsica-e-uma-lista-de-artistas-que-o-utilizam-em-seu-of%C3%ADcio>

Figura 13. Dona Aurinda do Prato, personalidade tocadora de prato-e-faca da Ilha de Itaparica, BA



Fonte: Blog Revista Fraude²⁰

A puíta é diferente da cuíca

Sobrevoando o Brasil, vamos observar uma distinção que D’Anunção (2006) fez questão de ressaltar em sua pesquisa, entre o instrumento chamado de puíta e a conhecida cuíca. Segundo o autor, geralmente se encontra a denominação “puíta ou cuíca”, porém há uma diferença entre os dois instrumentos, particularmente quando se trata da rítmica brasileira. Em sua concepção, D’Anunção (2006) afirmava que se pode dizer que são opostos no que tange às características sonoras e funções musicais, sendo basicamente semelhantes em seus aspectos físicos. O instrumento é denominado, também, roncador, tambor onça, onça e fungador, de acordo com a região do Brasil onde é encontrado. Em São Luiz do Maranhão, por exemplo, é conhecido como “onça” e faz parte da formação instrumental dos grupos do sotaque boi de matraca, integrante dos tradicionais folguedos de bumba-meu-boi, típicos da cidade.

D’Anunção (2006) frisa que Villa-Lobos, no *Choros n. 6*, destacou as diferentes funções musicais dos dois instrumentos: a cuíca, com sua entonação tímbrica aguda, e a puíta, com sua entonação tímbrica grave.

²⁰ Disponível em <https://www.revistafraude.ufba.br/novafraude/vovo-me-ensinou-a-sambar/>

Figura 14. A puíta (maior) e a cuíca



Fonte: MVIM²¹

Tambor curimbó = tambu ou caxambu

Em uma conexão direta entre a região norte e a região sudeste do nosso país, chega a vez de falarmos sobre o tambor curimbó que faz parte do acervo do MVIM. Este tambor específico integra a manifestação cultural do carimbó, típica do Pará, incluída no *Livro de Registro das Formas de Expressão* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2014, como *Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil*. Duas das hipóteses sobre suas possíveis vertentes originárias são as populações de negros escravizados provenientes do continente africano e a presença indígena na região. Além de envolver dança e música compreende amplos aspectos da vida social e simbólica das pessoas responsáveis pela manutenção e transferência desta tradição de geração em geração. A etimologia do nome “curimbó” alude à junção dos termos tupinambás *curi* (madeira) e *mbó* (oco) e à confecção artesanal do instrumento, que é feito a partir de um tronco de árvore escavado, popularmente chamado de “pau ocado”, que pode ter dimensões variáveis. Em sua parte superior, é recoberto por uma membrana de pele natural²². O exemplar do museu é um tambor curimbó

²¹ Disponível em <https://www.mvim.com.br/categoria-instrumento/membranofones/>

²² Ver INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL 2014.

que pode ser considerado de tamanho médio, com um som mais agudo, que, segundo o mestre Ronaldo Guedes²³, artesão responsável pela confecção do instrumento, costuma ser utilizado com a função de repique, responsável pelas chamadas ou viradas dos batuques. O instrumental do carimbó costuma incluir dois ou três curimbós, com timbres diferentes. É importante frisar que este exemplar possui um diferencial que o relaciona intimamente com o carimbó, que são os entalhes característicos da Arte Marajoara²⁴ da Ilha de Marajó, no Pará.

Figura 15. O tambor curimbó do MVIM, com seus entalhes marajoaras



Fonte: MVIM²⁵

²³ O mestre Ronaldo Guedes – entrevistado pelas autoras –, nativo da região do Soure, na Ilha de Marajó, é um artista plástico, ceramista, escultor, ativista social e tocador de tambor no tradicional conjunto marajoara *Tambores do Pacoval*, que promove rodas de carimbó há mais de dez anos. Atua em seu *Ateliê Arte Manguê Marajó*, localizado na mesma região onde nasceu, em conjunto com um coletivo de ceramistas e escultores, onde ajuda a manter viva a memória, as tradições artísticas, a cultura e a identidade marajoara.

²⁴ ARTE Marajoara 2023.

²⁵ Disponível em https://www.mvim.com.br/instrumento/tambor-curimbo_mvim_mvl_me_006/?c=7

Figura 16. A dança do carimbó



Fonte: Prefeitura de Goiânia²⁶

O *Dossiê IPHAN 5 – Jongo no Sudeste* (IPHAN, 2007) revela que o mesmo tipo de tambor, sem o diferencial descrito na seção anterior, assume outras denominações quando vinculado à tradição do jongo, podendo ser chamado de *tambu* ou *caxambu* de acordo com a região onde se manifesta. Esta forma de expressão afro-brasileira, que foi trazida do continente africano ao Brasil por pessoas escravizadas de origem bantu que trabalhavam nas fazendas de café e cana-de-açúcar da região sudeste do país, realiza-se através da dança de roda, da música ritmada por tambores, dos versos metafóricos e das práticas rituais. É uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades, praticada nos quintais das periferias urbanas de algumas comunidades rurais do Sudeste brasileiro. Acontece nas festas dos santos católicos e divindades afro-brasileiras, nas festas juninas, na festa do Divino e no 13 de maio da abolição da escravatura. Em novembro de 2005, o jongo do Sudeste foi proclamado *Patrimônio Imaterial Brasileiro* pelo IPHAN, registrado no *Livro das Formas de Expressão*²⁷.

²⁶ Disponível em <https://sme.goiania.go.gov.br/conexaoescola/eaja/carimbo/>

²⁷ Ver INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL 2007.

Figura 17. Dança e ritualística do jongo



Fonte: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL 2007

Segundo D’Anunção (2006), Heitor Villa-Lobos, em suas obras, adotou a denominação *caxambu* para o instrumento, que pode ser encontrado na partitura do *Choros n. 9* (1929).

O tambu-tambi e suas ligações culturais

Partimos agora para o destino final dessa viagem por caminhos de pesquisa através do Brasil e chegamos a São Luís do Maranhão, para encontrar com o instrumento tambu-tambi e suas ligações culturais. De acordo com a intensa pesquisa empreendida por D’Anunção (2006), seu nome surgiu do hábito de cegos que pediam esmola batendo duas tabocas no chão da porta da Igreja do Carmo na Praça João Lisboa, na referida cidade, e deriva do som obtido por estas batidas. Porém, o instrumento faz parte da tradição do agrupamento rítmico típico da Ilha de São Luís e do interior do Maranhão denominado *Tambor de Taboca*. O som do instrumento é produzido pela batida de duas tabocas (peças de bambu), em conjunto, sobre um pedaço de madeira. Dentro desta tradição, o conjunto nomeado como tambu-

tambi imita a função do tambor “crivador” ou “pererenga”, o mais agudo da parilha do batuque do *Tambor de Crioula*, outra tradição típica do Maranhão, já citada anteriormente.

Figura 18. O tambu-tambi



Fonte: MVIM²⁸

O Tambor de Taboca destaca-se entre as variantes das formas e linguagens relacionadas ao Tambor de Crioula. Porém, conforme o *Dossiê IPHAN 15 – Tambor de Crioula do Maranhão* (2016), onde é descrito o processo de registro e patrimonialização desta forma de expressão, não se deve classificar o Tambor de Taboca como mera variação ou derivação, visto que “ele enriquece a diversidade de toques de tambores da Ilha de São Luís e do interior do Maranhão, exibindo histórias, estilos e performances próprias”.²⁹

D’Anuniação (2006) descreve que o agrupamento rítmico Tambor de Taboca é composto por quatro ou cinco bastões de bambu de até 70 centímetros; os dois menores são tocados por um só instrumentista e os demais de forma individual. Na formação rítmica com tabocas, os executantes imitam os tambores de acompanhamento dos cânticos do Tambor de Crioula. Desta forma, as tabocas recebem os mesmos nomes e funções do agrupamento

²⁸ Disponível em https://www.mvim.com.br/instrumento/tambu-tambi-mvim_mvl_id_011/?c=6

²⁹ Ver INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL 2016b, 37.

rítmico que simula, que são os seguintes: tambor grande (de som grave), socador (também chamado de meia) e crivador (de som mais agudo).

A prática de bater taboca no chão imitando tambores com membrana – chamados de membranofones – é muito conhecida no Maranhão e também faz parte dos Terreiros Mina/Cura – tradicionais locais de cultos de religião afro-brasileira no estado – na região de Codó, Cururupu, Guimarães e litoral norte.³⁰

A diversidade do Brasil contada através dos instrumentos musicais

Os desafios enfrentados neste trabalho de pesquisa, como a questão das fontes escassas e da necessidade de um mergulho mais profundo no sentido de conhecer e compreender as múltiplas expressões da cultura do Brasil, tornaram-se pequenos diante da grandiosidade das descobertas empreendidas. Ao nos embrenharmos por essas terras – mesmo que à distância – e descobrirmos as diferenças e semelhanças que existem entre as regiões e as pessoas, tivemos mais clareza acerca das nuances existentes na formação das manifestações e expressões do nosso povo, o que nos levou à compreensão dos caminhos a seguir no intuito de descrever, catalogar e construir os instrumentos que viriam a completar a coleção que forma o conjunto percussivo presente na obra de Heitor Villa-Lobos. Estamos cientes de que não vimos tudo neste percurso, e que, com certeza, há muito mais a ser revelado. Mas também sabemos que isso faz parte do ofício do pesquisador: o de abrir caminhos para que outros possam continuar a desvendar novas possibilidades.

Pudemos compreender o quão importante foi para a música brasileira a iniciativa de Villa-Lobos ao transportar para as suas composições elementos do povo brasileiro e de sua cultura, que se tornaram indissociáveis de sua obra e mostraram ao mundo a riqueza de um país através de sua diversidade ímpar. Segundo D’Anunciação (2006), Villa, em um movimento ousado, rompeu com “a hegemonia da ‘percussão ortodoxa’, introduzindo em sua obra instrumentos típicos brasileiros, com a personalidade que lhe era característica” (D’ANUNCIÇÃO 2006, 23). Não podemos deixar de citar que o compositor atuou em

³⁰ Ver FERRETTI 1996/1997.

alinhamento com o Modernismo e seus ideais de expressão de um novo Brasil, fundindo elementos da tradição erudita europeia e do folclore popular do país em uma mistura com os ideais de construção de uma identidade nacional, sem perder de vista uma linguagem que pudesse ser apreciada pelo “mundo exterior” (ZILIO 1997). No entanto, é inegável que sua genialidade produziu uma obra que também deve ser considerada “uma grande manifestação cultural brasileira” (CREPALDE 2012, 240).

Terminamos a nossa viagem com a reflexão de que esta trajetória de pesquisa evidencia o quanto os instrumentos musicais têm o poder de contar histórias, manter tradições e salvaguardar a memória através da música que produzem. Os entrecruzamentos culturais em que estão mergulhados revelam tradições e modos de vida, afetos e maneiras de estar no mundo, identidade e sociabilidade. A transmissão de conhecimento que proporcionam transpõe fronteiras e liga pontos entre pessoas e culturas. A manutenção da funcionalidade dos instrumentos musicais como produtores de música, história e memória é um dos focos principais do MVIM, na direção de manter viva esta função primordial no universo musical e humano.

Referências

A IMPORTÂNCIA DO PRATO-E-FACA na música e uma lista de artistas que o utiliza em seu ofício. Blog Tropicália Viva [Site da Internet]. 12 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.tropicaliaviva.com/post/a-import%C3%A2ncia-do-prato-e-faca-na-m%C3%BAlica-e-uma-lista-de-artistas-que-o-utilizam-em-seu-of%C3%ADcio>>. Acesso em: 4 ago. 2023.

ARTE Marajoara. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5353/arte-marajoara>>. Acesso em: 30 de julho de 2023. Verbete da Enciclopédia, 2015. ISBN: 978-85-7979-060-7

BALLESTÉ, Adriana; ALMEIDA, Álea de. Organização e representação da informação no Museu Virtual de Instrumentos Musicais – MVIM. *Anais XV ENANCIB, Além das nuvens: Expandindo as fronteiras da Ciência da Informação*. Belo Horizonte: ECI/UFMG, 2014, 848-868.

CREPALDE, N. J. B. F. Villa-Lobos: uma manifestação cultural nacional. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.1, 2012, 232-241.

D'ANUNCIÇÃO, Luiz. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilíngue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de Mina e Umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão. *Jornal do CEUCAB-RS: O Triângulo Sagrado*, Ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997). Disponível em: <<https://repositorio.ufma.br/jspui/bitstream/1/205/1/Mina%20e%20Umbanda.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2023.

GARCIA, Ricardo. Clave, a “alma” da salsa. *Dança em Pauta* [Site da Internet], 2012. Disponível em: <<https://www.dancaempauta.com.br/clave-a-alma-da-salsa/>>. Acesso em: 19 jul. 2023.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê INRC do Caboclinho*. Recife, PE: IPHAN, 2016a, 135 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_INRC_caboclinho.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê INRC do Carimbó*. Belém, PA: IPHAN, 2014, 204 p. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2006, 216 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Samba_Roda_Reconcavo_Baiano.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 5 – Jongo no Sudeste*. Brasília, DF: IPHAN, 2007, 92 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 15 – Tambor de Crioula do Maranhão*. Brasília, DF: IPHAN, 2016b, 104 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2023.

VIDILI, Eduardo Marcel. “Momentos inusitados e cômicos”: o prato-e-faca e outros objetos do cotidiano como instrumentos na música popular brasileira. Anais do 6º *Nas Nuvens... Congresso de Música* – de 01 a 08 de dezembro de 2020 – Universidade Federal do Estado de Minas Gerais – UFMG. Disponível em: <<https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2020-VIDILI-Eduardo-Marcel.pdf>>. Acesso em: 3 jul. 2023.

ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

“Despotismo muitíssimo tolo”: subversão e ordem na disputa por um símbolo civilizatório entre uma banda militar e uma banda de barbeiros escravizados na Bahia do século XIX¹

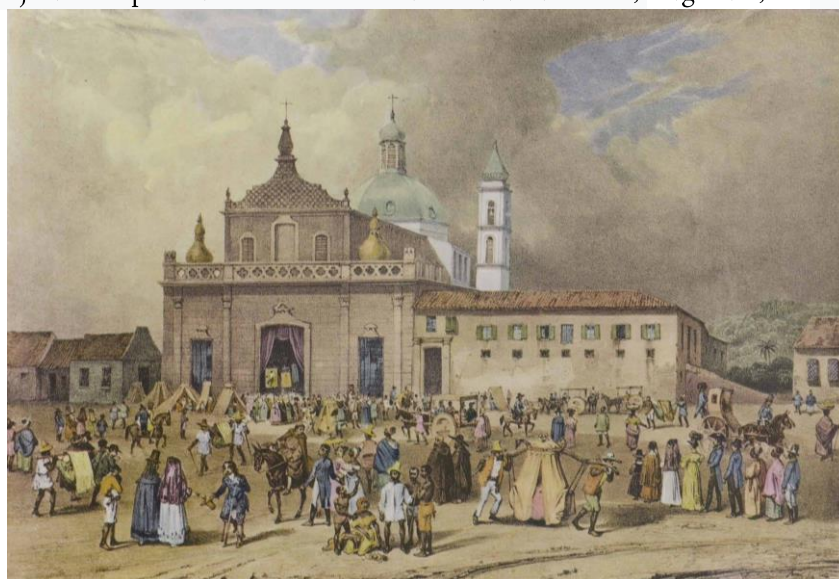
Aldo Luiz Leoni

Este texto pretende discutir como novas dimensões interpretativas do passado musical colonial brasileiro podem surgir ao nos valermos da iconografia e de relatos contemporâneos submetidos pela História à moldura social da escravização na modernidade. E como os processos de inferiorização cultural e racial foram reforçados quando o Brasil saiu da periferia do olhar civilizatório europeu principalmente após a chegada da Família Real Portuguesa em 1808. E a iconografia de costumes, em sossiaio à musical, mesmo esboçando perspectivas diversas, está imersa nessa lógica etnocêntrica europeia. A “não-inocência do documento” lembrada por Le Goff pode e deve ser aplicada à imagem para expor preconceitos maquiados de espanto ao exótico e transformados em mitos. (LE GOFF 2003, 11) Mas para tanto se faz necessário desvelar as camadas de significações que subjazem nas imagens e além delas suas intenções. Na medida do possível todas as imagens utilizadas têm a indicação de sítios na internet onde estão disponibilizadas e podem assim ser ampliadas caso desejem, basta seguir o endereço eletrônico nas referências.

¹ Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, lhe garantiu ao autor o PRÊMIO RIIM-Brasil 2023.

No início do século XIX a corte de D. João VI se instala no Rio de Janeiro na sequência da invasão de Portugal pelas tropas francesas do general Junot. A colônia portuguesa na América tinha se acostumado com a autoridade Real à distância. Apesar de encenar uma civilidade tipo europeia pela religião e regras de etiqueta em círculos próximos aos centros irradiadores do poder na Colônia isso ia diminuindo à medida que se afastava do litoral. Mesmo considerando que as enormes distâncias em direção ao sertão dividiam culturalmente o território, as fronteiras entre costumes se davam também na vizinhança da vida comezinha urbana entre estratos sociais abastados e os mais humildes, pois arranjos sociais locais misturavam no mesmo espaço maneiras de viver muito distintas à parte do padrão civilizatório metropolitano (MALERBA 2000, 233). Suas cidades haviam sido configuradas para a efetividade do pacto colonial e funcionavam mais como entrepostos comerciais, com um ritmo próprio descompassadas culturalmente da Europa. (PRADO JR. 1976, 116) Pois, “Mesmo em seus melhores momentos, a obra realizada no Brasil pelos portugueses teve um caráter mais acentuado de feitorização do que de colonização.” (HOLANDA 2016, 141).

Figura 1. Igreja do Hospício de Nossa Senhora da Piedade da Bahia, Rugendas, ca. 1824



Fonte: Biblioteca Nacional. Acervo Digital²

² Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_150.jpg. Acesso em: 20 Oct. 2023.

O fluxo contínuo de escravizados oriundos de muitas culturas africanas durante um longo tempo e também a constante negociação dos que aqui estavam e resistiam às violentas regras de dominação brancas, foi dando à sociedade características que só faziam sentido naquele espaço e naquela temporalidade. (GILROY 2001, 13)³ A urbanidade e o refinamento dos costumes para que o Rio de Janeiro servisse como residência da Família Real teriam que ser adaptados para externar ao Velho Mundo que a Colônia estava sob as rédeas da civilidade. A impressão sobre a multidão de negros e mestiços nas cidades na opinião de um viajante, Spix e Martius (2017, 52) referem: “A natureza inferior, bruta, desses homens importunos, seminus fere a sensibilidade do europeu que acaba de deixar os costumes delicados e as fórmulas obsequiosas da sua pátria.” Tudo na Colônia diferia da Metrópole principalmente porque as regras sociais lidavam com diferentes categorias racializadas e relativizadas conforme à distância da escravidão. (MATTOS 2013, 42) Os antagonismos gerados pela fusão Colônia/Metrópole imersos nessa sociedade escravocrata evidenciaram coisas que não haviam sido pensadas para coexistir em um mesmo lugar ao mesmo tempo. As pretendidas mudanças nas arraigadas configurações sociais coloniais quando aquela “Jangada de Pedra” (SARAMAGO, 1986) à deriva no Atlântico aportou ao Sul começaram a se espalhar a partir dos centros urbanos.⁴ No entanto, a lógica do ecossistema escravista só funcionava porque a gente africana trazida à força e seus descendentes em liberdade ocupavam toda aquela base social de pouca mobilidade e tinham de ser mantidos lá. (KARASCH 2000, 259) E como a exploração do escravismo continuou sendo o motor econômico no século XIX a lógica etnocêntrica europeia reforçava aquelas regras sociais racializadas.

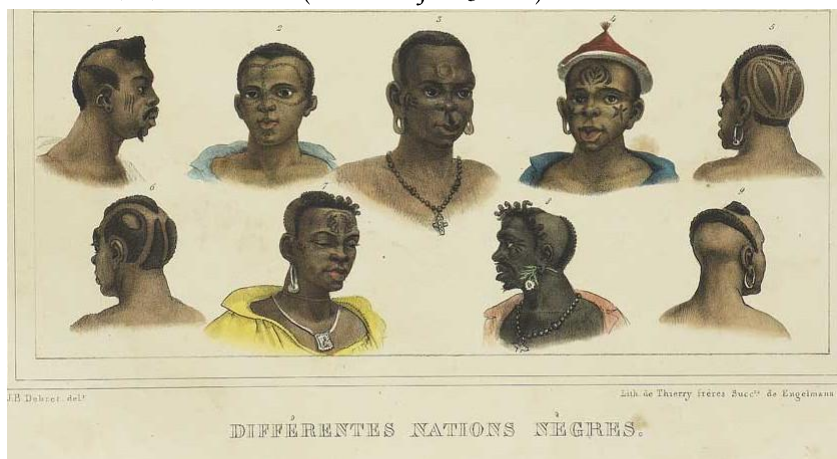
A rua era o lugar daquele povo, percebido apenas como mão de obra indistinta por seus senhores, mas suas culturas marcavam espaços nos quais o confronto entre tradições ancestrais e ritualizações colonizantes transpirava africanidades ancestrais e antropofagias culturais de lado a lado. Sua expressão corporal e sua performance e sua música foram

³ “Sob a ideia-chave da diáspora, nós podemos então ver não a “raça”, e sim formas geo-políticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem.”(GILROY 2001, 23-24)

⁴ No romance de Saramago, a Península Ibérica se desprende do continente europeu e vaga pelo oceano Atlântico rumo ao Sul.

constituídas sob os antagonismos próprios da violência escravista e têm de ser lidas além da textualidade nas narrativas, abrangendo a “dramaturgia, na enunciação e no gestual” (GILROY 2001, 162). Apesar de à época parte da elite negar essa concepção acreditando que o africano pela aptidão física ao trabalho e uma cultura pouco sofisticada, acrescida de sua posição de subordinação pela escravização, podia ser levado na direção da civilização sem influenciar os costumes brancos: “Porque ao menos nele há a força bruta, a inteligência não está viciada, e a posição do indivíduo exclui toda a influência sobre os nossos costumes, sobre nossas artes, e sobre o nosso futuro” (WERNECK 1865, 79). Esse pensamento de uma elite arcaica e arcaizante deixa claro que muito depois da Independência o Brasil continuava colônia, só que de si mesmo, não se buscava a partir de cima mudança nas fronteiras sociais racial e hierarquicamente estabelecidas.

Figura 2. Diferentes culturas africanas (Debret-RJ-1830 ca.)



Fonte: *Brasiliana Iconográfica* ⁵

A iconografia que nos foi legada desse período foi orientada em um eixo de entendimento do norte para o sul planetário, uma ótica a partir do domínio europeu que observava como visitante o que para ele era exótico, ou barbárico. A formação humanista de muitos dos membros das expedições científicas que retrataram o Brasil no período regencial pode tê-los levado a enxergar o bárbaro não no escravizado, mas na sociedade que o escravizava. Mesmo parecendo hipócritas, as representações pictóricas feitas por aqueles artistas de nações imperialistas também podem ser entendidas como críticas sociais ao

⁵ Disponível em <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17038/differentes-nations-negres>

modelo português e se torna necessário ter sempre isso em mente quando tentamos penetrar nos sentidos das imagens daquele passado ainda colonial. (SCHWARCZ 1993, 393) Qualquer legado de um outro tempo histórico traz com ele as intenções de seu produtor e refletem necessariamente códigos e cosmovisões que nos são alheios e só podem ser alcançados ao usarmos chaves de interpretação adequadas. Uma dessas chaves pode ser achada no entendimento dos mecanismos de produção e recepção dos objetos culturais e de como eles interagem “Onde estão as imagens, pintadas, impressas, filmadas? Onde está a música?” (DUBY 2011, 146). Mas mesmo na posse desses instrumentos de decodificação temos, como herdeiros de um longo passado colonial, que buscar a inversão dos eixos de compreensão tradicionais repletos daquilo que as reflexões descoloniais a partir do Sul denominam como Pensamento Abissal (SANTOS; MENEZES 2014).

Uma epistemologia descolonizante tem primordialmente a intenção de enxergar nosso processo de formação cultural pelo prisma da pluralidade de vivências que o constituíram, não tomando relatos, iconografias e documentos produzidos pelo olhar colonial ou europeizante como testemunhos inequívocos (SANTOS 2007, 21). É preciso mudar pontos de vista para entender presenças multifacetadas às quais não foi dado o direito de legar registros históricos. E buscar fugir de dicotomias verticalizadas que não enxergam todos os personagens os quais mesmo subalternizados e sem voz estiveram presentes lateralmente em nossa formação cultural. No entanto, até o termo “presença negra” quando invocado hoje como recurso para mitigar o apagamento dos protagonismos diaspóricos está carregado de colonialidade e hierarquia verticalizada. A vivência negra no meu entendimento traduz melhor essa subjetividade uma vez que sua influência e protagonismo cultural no Brasil desde o início da Diáspora deveria ser óbvia e ao indicá-la de fora pela palavra “presença” embutimos a ausência, inação ou a completa subalternização de seu devir naquele lugar. Ou seguindo os passos de Derrida: "Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia" (DERRIDA 2001, 48). E literalmente estar presente não significa protagonismo enquanto viver determinada experiência implica na ação da desierarquização do hibridismo.

A iconografia sobre costumes coloniais apesar de escassa, despertou de um sono profundo primeiro com Carlos Julião no final do século XVIII (1740-1811), mas depois com a metrópole portuguesa em trânsito para o sul isso começou a mudar. E justamente naquele momento inicial do século XIX, quando se confundem sede metropolitana e colônia, o palco principal das representações de poder e do domínio social começa a sair do templo e cada vez mais ganhar as ruas. Ou seja, além do rito católico dentro das igrejas ligado ao Padroado, a música como voz simbólica do poder vai migrar para o espaço mais plural a céu aberto em bandas civis e militares popularizando a escuta musical. Foi um período de transição de modelos absolutistas para monarquias constitucionais, ou repúblicas e como pólo natural de atração cultural e econômica, as cidades brasileiras se revelaram no olhar de uma miríade de artistas e viajantes estrangeiros com essas concepções. E essas imagens não podem ser usadas apenas como ilustrações, elas têm tanta importância quanto documentos escritos porque são representações mentais de época (SCHWARCZ 2014, 393).

Figura 3. Pedindo para o Espírito Santo, Teive, 1841



Fonte: Instituto Moreira Salles⁶

⁶ Atribuído a TEIVE, Joaquim Lopes de Barros Cabral (1816-1863). “Costumes Brasileiros”, Rio de Janeiro: Ludwig & Briggs, 1841. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/4294983368>

Entre as medidas de modernização foi permitida que a imprensa se instalasse e observações textuais de nacionais e estrangeiros sobre os costumes começaram a circular nos jornais pelo Brasil (BARROS 2021, 398). Contudo há de se ter atenção redobrada ao avaliar tais testemunhos e não apenas pelos entendimentos antagônicos daquela época de transições e divisão do poder, mas também e principalmente pelo nosso próprio colonialismo introjetado. Tendo isso em mente, vamos analisar um episódio ímpar ocorrido na Bahia, no ano de 1829, ainda reinando D. Pedro I e noticiado no ano seguinte sob o título "Despotismo muitíssimo tolo !!!" (ASTRÉA, 1830).⁷ É um relato ao qual não acompanhavam imagens impressas, no entanto o texto revela através do confronto de narrativas a importância de símbolos musicais e performáticos como signos sociais na representação hierárquica e civilizatória da época. E o texto ao ser perspectivado por imagens contemporâneas aos acontecimentos sugere o sentido complementar entre as mentalidades e a mirada dos artistas.

Figura 4. Largo de Santa Rita, Rio de Janeiro, Hildebrandt, 1844



Fonte: Wikipedia⁸

⁷ Existe outra versão com teor muito similar, reportada no jornal “*A Aurora Fluminense*” também de 1830, ed. 297.

⁸ HILDEBRANDT, Eduard. (1818-1868). Chafariz e Igreja de Santa Rita no Largo de Santa Rita, Rio de Janeiro, ca. 1844. Nationalgalerie, Berlin. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eduard_Hildebrandt_Largo_de_Santa_Rita_1844.jpg#file

Em uma sociedade marcada pelo cativeiro humano a falta de prestígio do trabalho manual era superdimensionada quando o artífice era negro e mais ainda se fosse escravizado. As atividades como a dos barbeiros eram relegadas às baixas esferas da sociedade. Uma zona laboral pouco especializada que dava margem a outras ocupações concomitantes, inclusive do entretenimento musical popular. Nessa tela acima o autor captou uma cena cotidiana do Rio de Janeiro em 1844 na qual a rua se revela na cor da pele de seus trabalhadores de baixa esfera, aguadeiros à esquerda e um terno de barbeiros animando a coleta de esmolas para o Divino Espírito Santo à direita. Também conhecida com o termo “música de barbeiros”, e outras derivações, eram maneiras pejorativas de se referir àqueles conjuntos humildes, que na generalidade eram compostos por instrumentistas sem ensino formal de música e que enquanto escravizados e iletrados aprendiam na prática. Era uma atividade essencialmente urbana agenciada diretamente pelo proprietário dos músicos ou alugada para procissões, comemorações em praça pública, peditórios, etc. Se adequava à demanda cerimonial local e foi comum durante toda a vigência da escravização no Brasil.

Figura 5. Música de barbeiros acompanhando um cortejo, Debret, 1839



Fonte: Biblioteca Nacional. Acervo Digital⁹

⁹ DEBRET, Jean-Baptiste. 1768-1848. *Le St. viatique porté chez un malade. Voyage pittoresque et historique au Brésil.* Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Tome 3e. p. 21. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_147.jpg

A maneira como estes conjuntos eram nomeados não quer dizer que só barbeiros exerciam aquela atividade, ocupações como sapateiros, carpinteiros, funileiros, carregadores, e outras, podiam também ter a música como atividade secundária. E em ambientes como fazendas, ou nas tropas de ordenanças, música prática tocada por escravizados se esconde em outras denominações. No Brasil agregar a palavra barbeiro à uma atividade qualquer está carregada desse preconceito herdado da escravização e normalmente quer dizer mal feito, “ou qualquer profissional descuidado, imperito ou incompetente na realização do seu trabalho” (HOUAISS 2009, s.v. “Barbeiro”).

Um desses conjuntos musicais, na Vila da Cachoeira, província da Bahia, agregava à sua performance um tangedor devidamente trajado à turca e portando uma árvore de campainhas. Esses instrumentos são compostos de vários símbolos que remetem às ancestralidades da música Otomana no campo de batalha. Os significados originais se perderam no tempo à medida que passaram a ser trofeus de guerra e foram mudando de mãos. Mas estavam ligados longinquamente à cultura de tribos nômades centro asiáticas, e ecos dos signos de poder de cada receptor foram sendo agregados ao instrumento por toda a Ásia. Adentraram ao ocidente pela força do contato mais uma vez violento com as tropas Otomanas e seus conjuntos musicais *Mehter* que, pela forma vivaz de apresentar sua música em combate, geravam temor desde a Idade Média. Como as denominações têm força, *Mehter* deriva da palavra persa *Mihter* ou *Mihtar*, que significa grande ou sublime (MUMCU, 2021). Esse sentido de honra ancestral da palavra foi transformado em Chapéu Chinez (*chapeau chinois*) pelos franceses, *Jingling Johnny* (joãozinho tilintante) pelos ingleses, *Schellenbaum* (árvore de campainhas) pelos Alemães, etc. Já no século XVII aquela associação estética sonora e visual vai influenciar a música na Europa. Edward Said coloca que Mozart via um Oriente benigno, magnânimo e humano, como em *A Flauta Mágica* e no *Rapto do Serralho*, mas essa visão solidária com relação ao Leste não se repetia nas visões pré-românticas e românticas que popularmente caracterizavam mais a exotividade do outro (SAID 1990, 127). Ao observarmos as iconografias ocidentais anteriores ao século XIX nas quais a música militar está representada vamos notar músicos vestidos à maneira turca, mas não aparecem árvores de campainhas, *Çevgân* em turco.

Figura 6. Troca da guarda no Palácio St. James, Londres, 1792



Fonte: National Army Museum, London, Study Collection¹⁰

Existe a possibilidade de ser em virtude do uso reservado à ação militar (PIRKER 1990, 5), ou ainda não tinham se tornado populares no ocidente como após as campanhas Napoleônicas. No entanto elas deveriam já estar no imaginário ocidental do século XVIII associadas à cultura otomana pois como podemos ver a seguir em um presépio napolitano com peças datadas entre 1725-1775, uma das belíssimas figuras é justamente um homem com vestimentas e traços físicos turcos portando um *Çevgân*.

Figura 7. Presépio Napolitano, 1725-1775



Fonte: Art Institute Chicago¹¹

¹⁰ Disponível em: <https://collection.nam.ac.uk/detail.php?acc=1963-07-32-1>

¹¹ Disponível em: <https://www.artic.edu/exhibitions/9845/neapolitan-creche>

As tropas de elite Otomanas chamadas Janissários eram acompanhadas de músicos que tocavam de improviso por toda a duração da batalha e estavam sempre próximos ao comando, na *Otağ* (a tenda do comandante). O *Çevgân* tinha características percussivas quando agitado verticalmente e também rotacionado sob seu eixo, mas além de instrumento musical era uma insígnia de poder. Geralmente tinham representações da Lua em fase crescente, ou eclipsada pela sombra da terra, e da estrela da manhã (Vênus) sobre a tenda do comando, mas não guardavam sempre a mesma configuração variando de símbolos (PIRKER 1990, 5). Em batalhas campais entre exércitos organizados a vitória era consumada com a captura dos símbolos da autoridade inimiga. Normalmente isso era representado pelos estandartes e bandeiras, mas o exotismo daquele instrumento musical em um momento de exacerbação dos nacionalismos ocidentais acabou transformando sua captura e ostentação em um símbolo de vitória sobre o “barbarismo” do inimigo turco, antítese à auto-atribuída civilidade europeia.

Figura 8. Retorno de Napoleão depois da fuga de Elba, Steuben, 1818



Fonte: Wikimedia¹²

¹² STEUBEN, Charles de, (1788-1856) retratando alegoricamente Napoleão saudado pelo 7º Regimento liderado pelo coronel Charles de la Bédoyère em Grenoble (7 de março de 1815), após sua fuga de Elba. Árvore de campainhas na parte superior esquerda da imagem. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Napoleon_returned.jpg

Entre o final do século XVIII e início do XIX as campanhas Napoleônicas avançando para o Leste intensificaram o contato entre oriente e ocidente no teatro de guerra. E é bem provável que esse tenha sido o fator de disseminação mais importante para a árvore de campainhas na Europa como podemos ver no canto superior esquerdo na alegoria de Charles de Steuben acima. Na aquarela a seguir vemos como a disputa pela árvore de campainhas em campo de batalha tomava proporções importantíssimas. O episódio retrata a captura da árvore de campainhas pelo regimento de infantaria irlandês (*Connaught Rangers*) de um regimento francês na Batalha de Salamanca, 1812, que por sua vez tinha anteriormente tomado aos turcos. Esse troféu de guerra se tornou marca daquele regimento do Exército Britânico e era ostentado pelo soldado mais alto em desfiles à frente da banda. Hoje tanto a aquarela quanto a árvore de campainhas originais estão no *National Army Museum*, em Londres.

Figura 9. Captura da árvore de campainhas, Salamanca, 1812 - Anônimo, sec. XIX



Fonte: National Army Museum¹³

¹³ AUTOR não identificado. The capture of the Jingling Johnny by the 88th Regiment of Foot (Connaught Rangers) at the Battle of Salamanca, 1812. Watercolor, artist unknown. Disponível em: <https://www.nam.ac.uk/explore/88th-regiment-foot-connaught-rangers>.

Figura 10. Banda Regimental da Nova Infantaria Ligeira Austríaca, Stubenrauch, 1820



Fonte: Meisterdrucke.com ¹⁴

Como o *Çevgân* passou a ser muito desejado para reforçar a exteriorização de status vitorioso das tropas de infantaria, essa representação de “poder simbólico” se espalhou pela Europa, assim como esse exemplo (acima) de um regimento austríaco.¹⁵ A representação iconográfica mais antiga que encontrei desse instrumento, feita no Brasil, data da chegada da Princesa Leopoldina em 1817. Na imagem que retrata o desembarque festivo da comitiva que trazia a esposa de D. Pedro I pode ser observado que um regimento postado no cais era acompanhado por uma pequena banda de música, e mesmo na simplicidade dos traços amadores de Franz Joseph Frühbeck se distinguem as formas inequívocas de uma árvore de campainhas. Se considerarmos que imagem e suas cores aquareladas têm fidedignidade factual, o regimento que recepcionava a princesa austríaca portava uma bandeira da Suíça.¹⁶ Nesse ponto creio que a Revolução Industrial já tinha transformado o desejo inflacionado pela árvore de campainhas em produto comercializável para suprir a

¹⁴ STUBENRAUCH, Phillip von. A nova infantaria ligeira Imperial Real Austríaca depois das Guerras Napoleônicas, c. 1820. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Phillip-von-Stubenrauch/314168/The-new-Imperial-Royal-Austrian-Light-Infantry-after-the-Napoleonic-Wars.-c.1820-.html>

¹⁵ “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU 2001, 7-16).

¹⁶ A bandeira da Dinamarca pode ser confundida com a Suíça, mas as relações políticas de Portugal à época e a existência da colônia de Cantagalo inclinam mais para a última.

demanda das bandas. Aquele regimento devia estar ligado à formação da colônia Suíça de Cantagalo, Nova Friburgo (RJ), e pode ser que nunca havia enfrentado tropas turcas, mas o valor ideológico reduzido a heroísmo venal naquele instrumento musical era certamente uma novidade no Brasil às portas da independência e início de sua construção como nação.

Figura 11. O festivo desembarque da Princesa Leopoldina, Frühbeck, 1817 (detalhe)



Fonte: Instituto Moreira Salles¹⁷

Naquele começo de século XIX o território brasileiro longe de estar pacificado, mesmo com a Corte Portuguesa instalada no Rio de Janeiro, enfrentava várias rebeliões civis e escravas. Isso sem contar com a proximidade entre a corte e a insubmissão dos indígenas do ramo dos Botocudos espalhados pelos territórios da Mata Atlântica entre São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. (MOREL 2018, 118). Essa aparente “Pax Bragantina” nos tempos conturbados antes e pós independência tinha que ser construída com símbolos de autoridade da Coroa principalmente na importante e convulsionada província Baiana (FAORO 2001)¹⁸. E a nova configuração da música regimental que a

¹⁷ FRÜHBECK, Franz Joseph, 1795-após 1830, Álbum de Franz Joseph Frühbeck, Coleção Martha e Erico Stickel, Acervo Instituto Moreira Salles. Imagem completa em: <https://ims.com.br/?s=Feyerliche+Ausschiffung+der+Prinzessin+Leopoldina+von+Jo%C3%A3o+VI+am+6+November+1817> . Acessado em 22/06/2023.

¹⁸ A presença do estado no quadro administrativo local “se completa com a presença de quatro figuras, que acentuam e reforçam a autoridade metropolitana: o juiz, o cobrador de tributos e rendas, o militar e o padre”. (FAORO 2001, 220)

partir daquela época começava a ser chamada de Banda de Música, além de mudar para instrumentos de metal mais sonoros que os de madeira, introduziu a árvore de campainhas como símbolo civilizatório. (HERBERT; SARKISSIAN 1997, 168) Outro aspecto importante é que na Europa a associação entre tangedor e instrumento podia ser entendida como um ícone só. A figura de um homem negro vestido à maneira turca portando uma árvore de campainhas à frente de uma banda de música foi usado como um discurso completo de dominação naquela “Era dos Impérios”. Por isso utilizo a seguir gravuras europeias que sugerem a dimensão de como a pele negra vestida à turca tocando árvores de campainhas foi associada a esse jogo performático civilizatório. A primeira é de origem alemã feita em 1807, retratando os músicos do 7º regimento de Infantaria holandês aquartelado em Hamburgo, Alemanha. E na seguinte um outro regimento holandês com duas árvores de campainhas (ca. 1850), sendo que em uma delas se pode ver o tangedor. E por último um detalhe recortado de uma ilustração maior que retrata o coreto dos divertimentos noturnos nos jardins de Vauxhall, Inglaterra, em 1821.

Figura 12. Músicos do 7º regimento de Infantaria holandês 1806-1815, Suhr, 1820



Fonte: The Waterloo Association – The Napoleen Series¹⁹

¹⁹ SUHR, Christoph and Cornelius. *Abbildung der Uniformen aller in Hamburg seit den Jahren 1806 bis 1815 einquartirt gewesener Truppen*. Commerzbibliothek Hamburg, publicado em 1820. Disponível em: <https://www.napoleon-series.org/images/military/organization/Dutch/Suhr/SuhrDutch113b.jpg>

Figura 13. Holanda, músicos da banda do 9º Regimento de Infantaria, Staring, 1850-1900



Fonte: Will Kimball Trombone²⁰

Figura 14. Divertimentos noturnos nos jardins de Vauxhall, Cruikshank, 1821



Fonte: Wikipedia²¹

²⁰ STARING, Willem Constantijn (1847-1916). Disponível em: <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/19th-century-second-half/> - Link da imagem: <https://cdn-617fc9a2c1ac186784d32f45.close.com/wp-content/uploads/2010/03/9198.jpg>

²¹ CRUIKSHANK, George and Isaac Robert. Life in London. 1821. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tom-and-Jerry-Cruikshank.png>

Evidentemente o significado que estava embutido na associação entre o instrumento e seu tangedor negro só faria sentido se o alvo de tal discurso compartilhasse das mesmas referências culturais. Então em uma banda de música branca, a figura de um negro portando uma árvore de campainhas terá mais chances de ser absorvida como referencial da ordem de dominação civilizacional e imperialista em ambientes que tinham laços íntimos com a hegemonia europeia. Mas na colônia, visto de outra perspectiva, o hibridismo da população podia embaçar esse entendimento. Em uma composição majoritariamente negra e mestiça, a cor da pele não era um exotismo e, mesmo culturalmente, por exemplo, os escravizados Malês na Bahia vinham de uma ancestralidade muçulmana e sua percepção de símbolos como aqueles não tinha certamente atravessado o Bósforo e chegado ao norte da África via Europa. Mas no embalo da Revolução Industrial e avanço do Capitalismo o adereço foi absorvido e produzido em larga escala como símbolo de nacionalismo e imposição civilizacional sobre outras culturas. Ao serem importadas e oferecidas pelos comerciantes de instrumentos musicais no Brasil, podiam ser entendidas de outras maneiras, e fora do ambiente militar apenas como parte de um pacote estético sonoro e visual. Foram largamente usadas porque os regimentos e forças policiais brasileiras no século XIX tinham-nas como itens da relação de compras de instrumentos para suprir as bandas. Nos anúncios abaixo podemos ver no primeiro ao fundo (acima da arpa) entre os vários instrumentos em destaque uma árvore de campainhas. E no segundo, já nas últimas décadas do século XIX, o instrumento em destaque no centro.

Tanto o instrumental musical quanto o fardamento podiam ser comprados por civis, não havia impedimento. A maioria das bandas militares passou boa parte do século XIX sendo mantida particularmente pelo comandante dos regimentos e a música civil patrocinada acompanhava por assim dizer essa lógica. Os conjuntos eram um investimento para obtenção de prestígio na vida militar, e na civil, além de marcadores de status, agregava um aspecto de ostentação de riqueza. Um artefato como esses, carregado dessa ideologia civilizatória, foi o pomo da discórdia no caso reportado em 1830 no jornal do Rio de Janeiro, o “Astréa”, que por sua vez estava reeditando uma matéria de um jornal da Bahia, o “Bahiano” do ano anterior. Pelo tom da matéria e do próprio título podemos afirmar que a

interpretação dos eventos tende à parcialidade, ficando do lado mais fraco. Não encontrei referências claras ao jornal “Bahiano” e sua linha editorial, mas evidentemente o autor tinha uma agenda política oposicionista, contudo como foram citados despachos da ação legal que se seguiu, podemos tecer, se não um rigor factual equidistante, pelo menos as formas como os signos civilizatórios eram entendidos de parte a parte.

Figura 15. Anúncio publicado em 1847 no Jornal do Comércio RJ, ed. 171



Fonte: ALMANAK 1848, 389

Figura 16. Anúncio com árvore de campainhas ao centro



Fonte: ALMANAK 1879, 93

Segundo o que se ouvia em 1829 pelas ruas o tenente-coronel do batalhão de 2^a. linha, Inácio Joaquim Pitombo estava ciente de que uma das bandas de barbeiros da Vila da Cachoeira tinha uma árvore de campainhas mais vistosa que àquela do seu regimento. Segundo os relatos era costume que tais músicos barbeiros saíssem nas procissões envergando tal instrumento pela vila. E o militar já teria interpelado, sem sucesso, os donos da banda de barbeiros para trocarem com ele os instrumentos. Mas isso que se ouvia na rua não ficou na documentação legal e o jornalista indicou que apesar de correr à boca pequena não podia confirmar.

Por ocasião da Procissão do Santíssimo Sacramento²², em 11 de outubro de 1829 que também era a comemoração do nascimento do Imperador, D. Pedro I, o tenente-coronel postou sua banda à frente da igreja e esperou pelo cortejo religioso. Quando a procissão deu entrada ao adro da igreja estava à sua frente duas bandas de barbeiros e uma delas foi impedida de continuar pelo militar que exigiu a entrega da sua árvore de campainhas. Os proprietários da banda alegaram que tinham direito sobre a posse daquela música e também dos instrumentos e negaram atender as exigências do militar, se retirando da procissão como protesto. E ainda indignados com aquele abuso autoritário os donos da banda de barbeiros recorreram ao Presidente da Província, Visconde de Camamu, expondo veementemente o caso, pedindo que fosse expedida ordem para que o Tenente-Coronel não mais lhes impedisse o uso de sua propriedade, a árvore de campainhas. O presidente da Província despachou ao Tenente-Coronel para se manifestar sobre o caso. A resposta do militar expõe não apenas a sua versão do acontecido, mas também as relações hierárquicas e raciais de uma elite local com aspirações aristocráticas que ao se enxergar superior estranha ser confrontada por alguém de um extrato social que não teria esse direito.

O Tenente-Coronel começa a tecer sua versão deixando bem clara a sua posição social em relação ao autor do requerimento ao qual chama de “o preto Gervásio José de Almeida”. O próprio articulista expõe isso ironicamente no seu comentário: “Esta qualidade ‘preto’, veio muito ao caso para não ser esquecido por muito Liberal, que foi”. Cabe aqui um parêntese, naquela época isso era muito depreciativo porque imputa que a pessoa

²² A procissão do Santíssimo Sacramento celebra o Corpo Místico de Deus e nela não acompanham imagens.

ofendida vinha de uma camada social próxima à escravidão desqualificando-a pela cor da pele, mesmo sendo uma pessoa livre. O professor Sérgio Buarque chamava isso de “liberalismo de fachada”, pois os fundamentos não mudaram com a independência, o “localismo tradicional da Colônia” com suas travas permanecia. (HOLANDA 2010) Na sequência, o militar diz que havia recebido ordens para acompanhar a celebração religiosa com a banda do regimento e quando estava esperando à frente da igreja viu “dois ternos de música de pretos barbeiros” à frente da procissão. Sendo que um deles “tinha à sua frente uma árvore de campainhas, cujo preto, que a carregava, estava propriamente vestido com aqueles uniformes, ou fardamento, que nos Corpos militares costumam ter os Soldados, que tocam semelhante instrumento”. Alegava ainda que os praças sob seu comando tomaram aquilo como um insulto à corporação militar e ele entendia que não se podia permitir “a pretos barbeiros terem uma árvore de campainhas” que era própria de corpos marciais. Justificava ainda que na cidade da Bahia “onde há muitas músicas de barbeiros” nenhuma delas usava tal instrumento e por esse motivo inferiu que deveria ser proibido, ainda mais conduzida por um negro cativo vestido como militar. Essa foi a razão alegada justificando a interpelação ao mestre da banda, ordenando-lhe ainda que “devia abrir mão de tudo por lhe não ser permitido”. Esse trecho evidencia que também a vestimenta “a la turca” causou espécie.

Essa proibição não era matéria de lei, não havia nada escrito que impedisse tal uso. Era um item recentemente introduzido como parte do instrumental de bandas, elas próprias uma novidade. O mestre Gervásio entendeu que isso era um abuso de autoridade e que ele tinha o direito de usar o que lhe pertencia. Já o Tenente-Coronel viu na intransigência de um homem negro clamando por seus direitos de posse um ato atrevido e se aquilo não era matéria de lei deveria prevalecer a prática “e esta seja não usarem os Brasileiros até hoje do predito instrumento”. O argumento é falacioso, pois enquanto novidade não deveria ser item costumeiro dos ternos de barbeiros no Brasil, que a rigor não eram bandas propriamente ditas, pelo menos não ainda. Entendendo aqui que entre bandas de barbeiros e bandas de música (militares ou civis) não existe vínculo, nem uma veio da outra nem a outra veio d’uma, existem séculos e oceanos entre elas, apesar das bandas de fazenda que

tinham feição de música de barbeiros no séculos XVII e XVIII se aproximarem no decorrer do XIX à estética das bandas civis.

Figura 17. “Costumes militares franceses” editado no final do século XIX²³



Fonte: Will Kimball Trombone²⁴

As lutas pela Independência do Brasil na Bahia e região enfrentaram mais resistência de portugueses que em outras províncias e a Vila da Cachoeira por seu papel no abastecimento de Salvador foi um importante centro de irradiação libertária (KRAAY 2011, 33). O Tenente-Coronel da mesma maneira que muitas pessoas de sobrenomes portugueses havia mudado o seu sobrenome de Lisboa para Pitombo, portanto a favor da independência, mas apesar do corte simbólico de laços com a metrópole, aquela elite continuava mentalmente colonial, ou seja: estamental, monarquista e escravocrata. Pitombo foi considerado um dos heróis da consolidação da independência na Bahia e isso denota que estava em grande conta como fiel vassalo de D. Pedro I, mas ao chamar de "brasileiros" os homens negros de um estrato social inferior colocava por assim dizer um pé em cada continente. Símbolos de autoridade recentemente importados eram entendidos de maneiras distintas a partir das perspectivas de quem lidava com eles. Para o militar, usando das

²³ A caricatura feita por J. Onfroy De Breville (1858-1931) que era conhecido pela precisão e atenção aos detalhes para o *L'épopée du costume militaire français* (1898).

²⁴ 1898—Paris: Children watching a French soldier play the cymbals, military band in background, originally printed in *L'épopée du costume militaire français*, includes a soldier holding a serpen. Disponível em: <https://kimballtrombone.com/2013/12/06/three-more-serpent-ophicleide-pictures/>

prerrogativas de seu prestígio social, não caberia a escravizados liderados por um “preto” usar aqueles símbolos da autoridade de sua classe.²⁵ Para os negros brasileiros livres proprietários da banda de barbeiros a questão era o direito à posse de algo legitimamente comprado por um homem livre e que não havia impedimento na Lei. Pode até ser cogitada a hipótese de aquilo ter sido uma crítica irônica de Gervásio desconstruindo os sentidos de dominação perpetuados naqueles novos signos militares, que a rigor aplicados ao controle da própria população perdiam sentido e não mudavam uma ordenação social já estabelecida. E para os escravizados e muito provavelmente para o povo nas ruas podia ser apenas um adereço festivo, jocoso e performático. Mas como o ambiente religioso popular era um jogo de esconder ancestralidades africanas nas católicas, não podemos deixar de apontar que uma árvore de campainhas nas mãos de um escravizado em uma procissão evocando o Corpo de Deus teria muitas similaridades ao *Opaxorô*, cajado de *Oxalufã* pai da criação.²⁶

Figura 18. Marimba, passeio de domingo à tarde, Debret, 1826



Fonte: Google Arts & Culture ²⁷

²⁵ Cada classe social teria seu instrumental: “Assim, o que rege a população é a produção, que aliás não consiste na posse deste ou daquele gênero, artigo, ou produto mas na posse de tudo quanto pode ser necessário á vida do homem, segundo a ordem, escala e categoria, em que foi lançado na sociedade.” WERNECK *op. cit.*, 28.

²⁶ Gautherot, Marcel. Bahia ca. 1954. *Opaxorô nas mãos de Oxalufã*. <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/34001>

²⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. Marimba, passeio de domingo à tarde 1826. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/marimba-walk-on-a-sunday-afternoon-debret-jean-baptiste-1768-184>

Nesta imagem de um grupo de músicos com instrumentos africanos, Debret captou de que maneira a vestimenta masculina podia ser ressignificada enquanto marcadores da hierarquia social no Rio de Janeiro. Cartolas aristocráticas enfeitadas e a frente um tocador de marimba com um chapéu esteticamente militar em uma performance festiva, o mesmo pode ter acontecido com a árvore de campainhas nas mãos dos barbeiros de Cachoeira. Dada à assimetria social entre um militar de alta patente e um homem negro proprietário de uma banda de músicos escravizados o despacho final era quase óbvio. Os argumentos do mestre da banda foram desconsiderados e se dependesse do fiel vassalo militar, o negro Gervásio ainda iria para a cadeia, assim o Visconde Camamú favoreceu ao seu igual encerrando a disputa. E as bandas de barbeiros da Vila da Cachoeira foram impedidas de usar árvores de campainhas e uniformes militares.

Pelo ponto de vista do articulista do jornal Bahiano não fazia sentido que um simples instrumento musical incomum portado jocosamente por um músico barbeiro causasse tanta indignação. Seus argumentos deixam transparecer que a banda de barbeiros tinha um caráter lúdico e nessa mirada fazia sentido que o portador se apresentasse com uma roupeta "com bombachas"²⁸ já que para ele não era um signo militar, mas pantomímico: “Onde, em que elenco achou este Tenente Coronel, que uma roupeta burlesca é uniforme militar? Pois os militares assim se trajam?”. E aquele adereço enquanto instrumento musical o que o diferenciaria dos tambores e flautas que não tinham despertado no Tenente-Coronel os brios da exclusividade de uso militar: “Como simpatizou o bravo Tenente Coronel com a marcialidade das árvores de campainhas, convindo que os Barbeiros usem de Caixas de Guerra e Clarim?”. E posto dessa maneira acabar com o divertimento popular legítimo expunha um conflito assimétrico só explicável por uma atitude despótica e orgulho tolo de um militar contrariado por um homem negro

[8/jwEldQ_K-tHWHg?hl=pt-br&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.646767785194628%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.9406476379171567%2C%22height%22%3A1.2374999999999998%7D%7D](http://www.bahiano.com.br/8/jwEldQ_K-tHWHg?hl=pt-br&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.646767785194628%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.9406476379171567%2C%22height%22%3A1.2374999999999998%7D%7D)

²⁸ Comentário do articulista em nota de rodapé: “É Patética, mas a classe militar, séria como é e deve ser, importa-se com semelhantes parvoíces? Que tem a classe militar com as bombachas do preto, que carrega e tange a árvore de Campainhas d’uma Banda de música de Barbeiros? Sr. Tenente Coronel mais justiça à classe militar, para quem o zelo e amor, que se deve reclamar, nunca terá por fim vedar campainhas e bombachas.”

de baixo estrato. Nas suas palavras questionando o exagero do tenente-coronel: “Devia (Gervásio) ser preso como Republicano, que é o castigo de que usam comumente os absolutistas, para satisfazer caprichos sobre a inocência, violando todas as Leis mais Sagradas?”.

Mesmo sendo um homem letrado e articulado, ao jornalista escapavam os sentidos que o instrumento musical portado por um negro vestido à turca havia adquirido militarmente numa Europa com interesses imperiais na África. Aquela carga ideológica foi absorvida pelas milícias e mais adiante polícias que às transformam evidenciando seu uso não como orgulho pátrio ou heroísmo em campo de batalha, mas como marcador de controle social, tal qual o tenente-coronel Pitombo entendia. Na fotografia abaixo temos o exemplo da árvore de campainhas da polícia do Paraná.

Figura 19. Árvore de campainhas da Banda de Música da Polícia Militar do Paraná, 1868



Fonte: Wikipedia²⁹

No distrito de Cachoeira do Campo da cidade de Ouro Preto - MG, a banda Euterpe Cachoeirense manteve um dos poucos exemplares do século XIX que no Brasil

²⁹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81rvore_de_Campainhas

resistiram ao tempo, como pode ser visto na fotografia a seguir. Apesar de ser uma corporação civil, o significado de seu uso público nas desavenças políticas desde o século XIX com a também centenária banda de baixo, a União Social, expunha questões de classe.

Figura 20. Árvore de Campainhas, século XIX, Banda Euterpe Cachoeirense, Ouro Preto, MG



Fonte: fotos do autor

Conclusão

O processo de descolonização do pensamento não é a simples negação do olhar europeu sobre o nosso passado colonial, nesse caminho devemos começar por mudar o próprio olhar a partir do presente. A análise de testemunhos imagéticos do passado deve evitar se restringir à verossimilhança aos nossos referenciais porque o mais importante não é o que aquilo representa para nós, mas sim o que queria dizer naquele determinado contexto histórico. Sempre vamos estar em desvantagem, as nossas epistemologias contrapondo os lados do abismo civilizacional podem se tornar anacrônicas principalmente se aplicadas sem cuidado a ambientes onde a hibridização evidente, ou a lateralidade do contato cultural, mascarava vivências e entendimentos marginais que não estão exatamente no eixo da ação civilizatória vertical em confronto direto com a resistência popular ou ancestral. Por exemplo, uma coisa que poderia nos escapar é que esse conflito foi fruto principalmente da

subversão da hierarquia social escravista e em menor grau o fato de serem negros, pois os músicos militares da banda de Pitombo podiam não ser brancos, e provavelmente não eram como sugere a imagem a seguir que chamou atenção de um militar estrangeiro por ver alguém de pele negra investido com signos musicais performáticos de autoridade imperial mais adiante em 1861. Na versão francesa dessa publicação o título é *Rio de Janeiro costumes in a fete day* e a fantasia da menina indica que as personagens foram colhidas na procissão do Corpo de Deus, como o palco do acontecido em Cachoeira na Bahia.

Figura 21. “Costumes do Rio de Janeiro”, d’Hastrel, 1861



Fonte: Instituto Moreira Salles³⁰

A árvore de campainhas e outros símbolos de autoridade podiam ser usados por negros livres ou sob tutela dos brancos, mas nas mãos de músicos escravizados liderados por um mestre negro livre os limites civilizacionais se contrapunham. Obviamente não podemos ser seduzidos pela história dos vencedores que induzem a apagamentos seletivos das resistências, no entanto, mesmo com nossas africanidades vivenciadas não somos África,

³⁰ HASTREL, Adolphe d', 1805-1874, Costumes de Rio Janeiro, *Le monde Illustré*, edição de 21 de setembro de 1861. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/4294983957>

tampouco Europa, apesar do guião. Certamente o efeito de modelos civilizatórios opressivos não pode ser igualmente dimensionado dos dois lados do Atlântico abaixo ou acima do Equador. A diáspora no Brasil é pan-africana, várias culturas foram obrigadas a encontrar um denominador comum para resistir à pressão escravocrata de um colonialismo que a partir do século XIX é auto infligido, não vem de fora. Híbridizada já na chegada essa mistura colonial viria ser adicionada a uma cultura que tem Áfricas e Europas de temporalidades e estratificações sociais distintas em um espaço afásico com permanências congeladas ou práticas modificadas que não existem nos recém chegados, não esquecendo das resistências culturais indígenas, também diversas, cada vez mais empurradas para o interior juntando no caminho aculturações e extermínio dos insubmissos.

Todo novo ingrediente cultural vai interagir com uma receita que já está em andamento. A resistência e o epistemicídio civilizatório se encontram na hibridização cultural, e esta por sua vez não resume vitória nem derrota de nenhum dos lados. Culturas híbridas são despojos de conflitos verticalizados, esquecidos ou ressignificados transversalmente por interseccionalidades horizontais, muitas vezes lembradas apenas na oralidade das camadas populares porque lá na pobreza equalizadora social tinham um sentido próprio. Os documentos, imagens, opiniões mesmo que contemporâneas aos acontecimentos não dizem tudo porque são parciais e generalizadoras, temos que lê-las criticamente considerando até o que em um primeiro momento não faz sentido. Por vezes a visão daqueles que estão fora da vivência colonial não se adequa ao que julgamos hegemônico, e justamente isso, o que não encaixa, pode resolver questões que nos escapam.

O que pudemos destacar desse episódio é que a atribuição de sentidos no estudo de imagens precisa se afastar de seu uso mais superficial apenas como ilustração de ideias preconcebidas. Existem camadas sucessivas de significações embutidas nas imagens além da estética modelar europeia e devem ser temperadas com suas contemporaneidades e mentalidades para ultrapassar o clichê reducionista. O *Çevgân* foi destituído dos valores espirituais que tinha nas tropas turcas, tratado somente como despojos de guerra e símbolo de supremacia entre os europeus e na ex-colônia portuguesa foi entendido até como adereço pantomímico, em um primeiro momento, e também como marcador de domínio e

controle social em uma procissão católica. Ao tomarmos inadvertidamente uma imagem sem considerarmos suas intenções e condicionantes interpretativas podemos incorrer em erro. A imagem é documento, mas como parte de um filme histórico não pode ser interpretada a partir de um único frame. Temos de questionar a imagem devidamente, sem isolá-la de todo seu entorno como construção ideológica e considerar se tais ideias eram assimiladas ou resignificadas atrás do pano por seus atores involuntários. A imagem pode ser envolvente e sedutora para o estudo musical, mas talvez o próximo passo seja a busca transdisciplinar de todas as significações ideológicas, musicais, gráficas, e espirituais que temperam a historicidade do caldo cultural em tela.

Referências

- A AURORA FLUMINENSE : Jornal Político e Litterario (RJ) - 1830, ed. 297 (2)
<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=706795&pesq=campainhas&pasta=ano%20183&hf=memoria.bn.br&pagfis=1321>
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ). Rio de Janeiro: Jornal do Comércio RJ, 1848, ed. 5 (1).
<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394x&pesq=%22collard%20e%20collard%22&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.br&pagfis=2095>
- ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ). Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1879, Edição 00036 (22)
<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394x&pesq=&pagfis=47473>
- ASTRÉA (RJ), 23/02/1830, edição 536 (1) BNDigital acessado em 16/05/2023
<http://memoria.bn.br/DocReader/749700/2245>
- BARROS, José D'Assunção. Sobre o uso dos jornais como fontes históricas – uma síntese metodológica. In: *Revista Portuguesa de História* –t. LII (2021) – 397-419.
- BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, 07-16.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DUBY, Georges. Problemas e métodos em História Cultural In: *Idade Média, Idade dos Homens: Do amor e outros ensaios*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2011. 146-152.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Cid Knipel Moreira (trad.) São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- HERBERT, Trevor; SARKISSIAN, Margaret. Victorian bands and their dissemination in the colonies. *Popular Music* (1997) Volume 1612. Cambridge University Press.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* (edição crítica). Pedro Meira Monteiro e Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de história do Império*. Fernando A. Novais (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HOUAISS, Antonio; VILAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KRAAY, Hendrik. *Política Racial, Estado e Forças Armadas na época da independência: Bahia, 1790-1850*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Hucitec Editora, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio*. Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821). São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX)*, 3a ed. revista. - Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

MOREL, Marco. *A saga dos Botocudos: guerra, imagens e resistência indígena*. São Paulo: Hucitec, 2018.

MUMCU, Barış. Mehter: The Majestic Music Band Of Ottoman Era & Beyond. *Turquazz*, 2021. URL: <https://www.turquazz.com/mehter-majestic-band-of-musicians-ottoman-era-beyond/> Acessado em 20-03-2024

PIRKER, Michael. Pictorial Documents of the Music Bands of the Janissaries (Mehter) and the Austrian Military Music. *RIDIM/RCMI Newsletter*, Fall 1990, Vol. 15, No. 2 (Fall 1990), 2-12.

PRADO JUNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. Editora Brasiliense. 26ª Edição, 1976.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes, *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 78 | 2007, colocado online no dia 01 outubro 2012, criado a 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rccs/753> ; DOI : 10.4000/rccs.753. acessado em 05/07/2023.

SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. In: *Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro, vol. 04 (2) 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870/1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Edições do Senado Federal – Vol. 244-A 52.

WERNECK, Luiz Peixoto de Lacerda (1824-1886). *Ideias sobre a colonização*. Rio de Janeiro: ed. Laemmert, 1865 (2ª edição) 79.

Miguel Dultra e a Festa do Divino em Itu: uma análise iconográfica¹

Leonardo Leite dos Santos

Marcos da Cunha Lopes Virmond

Introdução

A criação musical na São Paulo oitocentista requer estudos adicionais para que sua produção possa tomar o devido lugar na historiografia musical brasileira. De fato, na província de São Paulo produzia-se música em qualidade similar, ainda que talvez em menor quantidade, do que nos centros mais avançados, como Rio de Janeiro, Salvador e cidades de Minas Gerais. Um exemplar caso dessa condição é a figura de Miguel Archanjo Benício de Assumpção Dultra, nascido na cidade de Itu, em 1812. Negro, de família de escravos libertos, atuou como agente cultural em Itu, Itatiba e Piracicaba, onde faleceu em 1874.

¹ Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, lhe garantiu aos autores o PRÊMIO RIDIM-Brasil 2023.

É considerado um artista multifacetado, “poliédrico”, como o qualificou o historiador e crítico italiano Pietro Maria Bardi (1981, 7). O adjetivo, bem colocado, deve-se a sua múltipla atividade, descrita no jornal *O Piracicabano*, de 22 de setembro de 1896, no qual uma homenagem póstuma dedicada a Miguel Dultra o descreve: “era versado em quase tudo: bom ourives, pintor, escultor, arquiteto, bom músico, excelente organista; bom latinista, versado em teologia, reunindo a todos estes dotes a mais fina educação.” (apud MELLO JUNIOR; SOUZA 1980, 6).

Miguel Dultra estudou música e pintura no Convento Franciscano São Luís de Tolosa, em Itu. Foi aluno de Frei José de Santa Delphina, além de ter cantado no coro do padre e músico Jesuíno do Monte Carmelo (FRANCISCO *et al.* 2012), o que certamente o influenciou musicalmente dada a admiração que tinha pela obra de Jesuíno. Sobre ele, escreveu Dultra: “*foi insigne compositor: suas produções, daquele tempo, rivalizam-se com as mais sublimes obras, deste nosso tempo.*” (DULTRA 1847, 69).

Como artista plástico, Dultra tem importância singular, especialmente como aquarelista, registrando fragmentos da vida da Província de São Paulo, como destaca Petri:

Miguelzinho é considerado, juntamente com Hércules Florence, Jean Baptiste Debret e Adrien Taunay, uma das fontes preciosas da documentação iconográfica paulista do século XIX e um dos precursores das artes plásticas no Brasil. (...) enfocando cenas de rua, tipos e costumes populares, igrejas, estando, portanto, integrado na vida provinciana de São Paulo. (MASP 1981, 5)

Nesse sentido, Dultra deixou importante registro iconográfico da cidade de Itu, tanto do ponto de vista urbanístico e arquitetônico, mas também de sua vida social. Entre elas, se salienta uma aquarela referida como “Festa do Divino”. Dada sua relevância para entender a música, em seu contexto etnográfico e organológica, como praticada em Itu no século XIX e seus reflexos na vida musical paulista, buscaremos analisar, do ponto de vista da iconografia, segundo os princípios estabelecidos por Panofsky (1995), essa aquarela de Dultra (Figura 1).

O método de análise de Panofsky estuda a constituição e o significado de imagens figurativas, sua influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas. Paralelamente aos propósitos e inclinações de artistas e patronos, e as conexões entre o conceito inteligível e a

forma visível que assume em cada caso específico, sendo possível criar paralelos com a citação de Chartier (1988) que afirma a construção da representação.

E, assim como as obras de arte da época procuram tão frequentemente exprimir, para além de seus conteúdos simplesmente visíveis, todo um conjunto de pensamentos cujo sentido é alegórica ou simbolicamente apresentado (jamais a ciência dos emblemas e das alegorias floresceu tanto como nessa época); assim como, por referência às obras contemporâneas cujas significações são frequentemente alegóricas, as obras do passado tornam-se objeto de interpretações igualmente alegóricas; assim como, finalmente, novos esquemas vêm substituir a arte de compor segundo modelos formais do Renascimento por uma “espiritualização” da representação, também a faculdade que tem o artista de representar as coisas deve exprimir doravante um princípio mais elevado, suscetível de enobrecer o homem que apresenta dons artísticos e de preservá-lo das ameaças da dispersão e irresolução. (PANOFSKY 1995, 97)

Erwin Panofsky desenvolveu o método histórico de análise a partir de um objeto artístico para reconstruir seu contexto histórico e possivelmente parte de seu processo de elaboração. O autor considera que este objeto, a prancha de Dultra para a festa do Divino Espírito Santo em Itu, possui três níveis de significado. No primeiro nível recebe o nome de Tema Natural, o segundo de Tema Convencional e o terceiro é a Interpretação.

No primeiro nível, o Tema Natural, a ideia central é a descrição puramente formal da imagem visual, ou seja, neste primeiro nível iremos visualizar a imagem e descrever.

Esse universo das formas puras, cujo significado primário é identificado numa fração de segundos, e por ter um significado passível de ser reconhecido já possui um conteúdo, denomina-se mundo dos motivos artísticos. A compreensão e exposição desses motivos correspondem à descrição pré-iconográfica da obra. Dentre os três estágios de interpretação da obra de arte, o primeiro equivale a uma ordenação dos motivos (PIFANO 2010, 3)

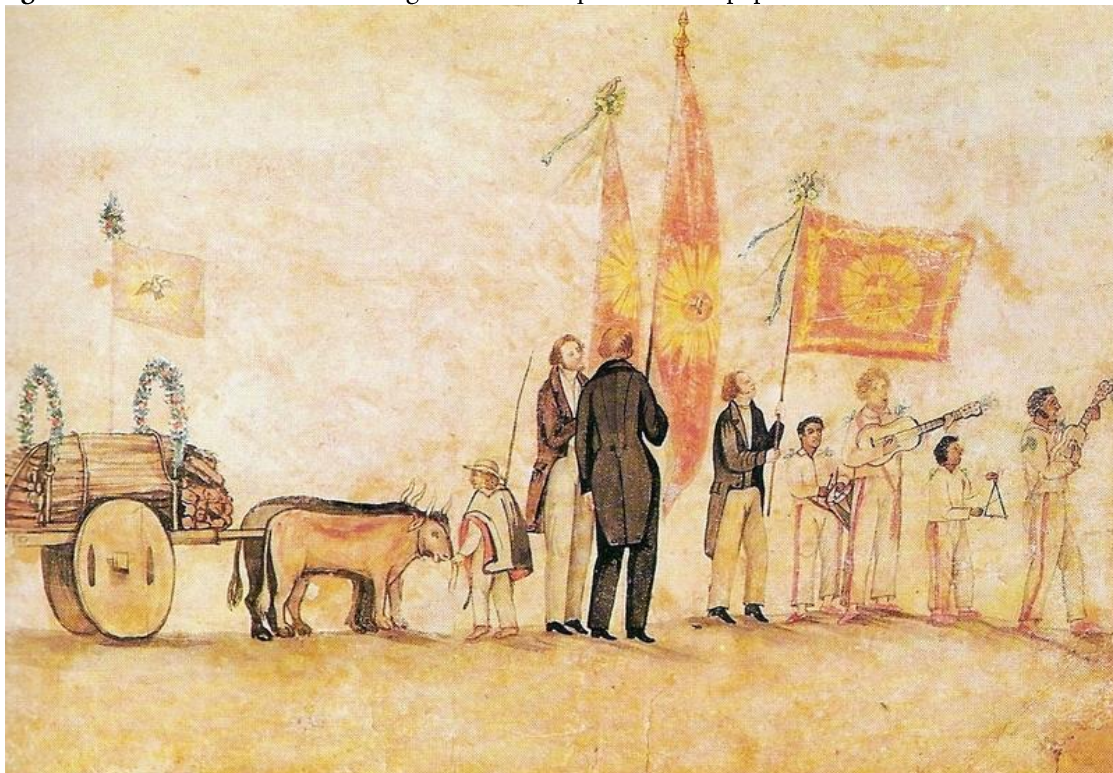
Seguindo com as recomendações de Panofsky, durante a visualização da imagem no Tema Natural levamos em consideração o seu *locus* histórico, ou seja, o contexto histórico que a imagem foi concebida. Pifano continua:

O historiador da arte terá que avaliar o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras sobre as quais se detém, baseando-se naquilo que acredita ser o significado intrínseco dos demais documentos da civilização historicamente correspondente à obra em estudo. (PIFANO 2010, 3).

O segundo nível nos faz relacionar as figuras componentes a um determinado conceito, uma vez que as figuras analisadas possuem significados dinâmicos, no sentido que ele se modificará dependendo do contexto histórico, sendo pertinente analisar figuras em diferentes períodos da história para entender mais a fundo seu significado no contexto principal da análise.

Por fim, chegamos ao nível mais profundo do método de Panofsky, a Interpretação que recebe o nome de Tema Conteúdo. Aqui o analista da imagem utiliza seu arcabouço bibliográfico para interpretar os detalhes da imagem, por meio de suas figuras, e posteriormente ela como um todo. O autor nos alerta a recolher o máximo de informações em documentos variados, mesmo que alguns não se relacionem aparentemente com o tema tratado na imagem. Em outras palavras, o último nível seria o momento das considerações finais, portanto caminharemos para as considerações deste texto.

Figura 1. *Festa do Divino*. 1841. Miguel Dutra. Aquarela sobre papel 24 x 34,8 cm.



Fonte: Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo²

² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Miguelzinho_Dutra_-_Festa_do_Divino,_1841.jpg

“Festa do Divino Espírito Santo”, aquarela de Miguel Dultra

A aquarela se encontra depositada no Museu Paulista da USP e a descrição da prancha indica uma aquarela sobre papel, 24 x 34,8 cm, data de 1841. Nesta prancha de Dultra verifica-se praticamente apenas um plano frontal. Nele identificamos, da esquerda para a direita, um carro puxado por parelha de boi contendo feixes de lenha protegidos por cobertura e encimado por uma bandeira do Divino em mastro. Adorna o conjunto dois arcos com flores. O carro é conduzido por uma figura masculina empunhando uma longa vara. Na sequência, e no foco central da prancha, encontramos três figuras masculinas em vestes sofisticadas, cada uma empunhando uma bandeira do Divino engalanada com adereço de fita. Ainda no mesmo plano frontal, e concluindo o conjunto pictórico, vemos um grupo de quatro músicos em veste simples. O primeiro carrega um tambor com baquetas, o segundo uma guitarra portuguesa, o terceiro um triângulo com ferrinho e o último uma viola.

A Festa do Divino

A Festa do Divino é uma tradição cristã muito difundida em todas as regiões do Brasil, fazendo paralelo em sua importância etnomusical com a Folia de Reis. Ainda que as manifestações apresentem características próprias ao longo do tempo e dos espaços do evento, no seu aspecto geral, como refere Ramos (2019, 18) a Folia do Divino é um evento musical ritualístico de tradição cristã em que um conjunto de músicos sai em itinerário visitando as casas de famílias que se apegaram a uma devoção ao Divino Espírito Santo. Nesse sentido, a Festa do Divino é caracterizada por um processo de itinerância musical petitoria diurna. Conduzindo suas preces e dizeres com música, uma característica da Festa é que os músicos podem apresentar texto improvisado e de acordo com uma determinada situação ou característica da casa visitada, o que empreste especial agrado à família que os recebe, pois que estes se sentem dignificados pela deferência dos músicos. Sua origem mais ancestral parece remontar à época da Rainha Santa Isabel (1271-1336), esposa do sexto rei de Portugal, D. Dinis (1261-1325), na virada para o século XIV, que teve início por ocasião da construção da Igreja do Espírito Santo em Alenquer. Devoção rapidamente propagada, tornou-se uma

das mais intensas e populares, sendo trazida para o Brasil no século XVI (CASCUDO 2001, 198).

O historiador Jurandir Ferraz de Campos (apud CESARONI 2023) em suas pesquisas encontrou uma referência a uma festa do Divino, acontecida em Jundiaí, que parece ser o mais antigo registro de que se tem notícia. Trata-se de uma carta do capelão João de Moraes Navarro, ao Exmo. Sr. Gal. Rodrigues Cezar de Menezes, então governador da Capitania de São Paulo, datada de 19 de maio de 1723. Iniciava com as seguintes palavras “Indo ter à festa do Santíssimo Espírito Sancto a Vila de Jundiahy” (cf. Documentos Avulsos, publicação do Arquivo do Estado apud CESARONI 2023). Nesse sentido, o mote da festa é a celebração do Divino Espírito Santo e tem como alvo a distribuição de esmola para os pobres. Tradicionalmente, ela ocorre cinquenta dias após a Páscoa, no Domingo de Pentecostes (BRASIL s.d., 13).

Saliente-se que a Festa do Divino é extensa, complexa e multifatorial, com eventos diversos ocorrendo em tempos distintos ao longo do período da festança. Na cidade de Itu, no século XIX, a festa era um dos eventos tradicionais mais esperados e festejados pela população, tinha início já no Domingo de Páscoa, com o cortejo que fazia visitas de casa em casa, arrecadando esmola. Havia também a matança do gado, recebido em doação, para a distribuição da carne aos pobres, desfiles dos carros de bois, leilões das prendas arrecadadas, procissões, música e missa cantada no dia da festa, todos esses eventos contavam com a avultada participação do povo de Itu, bem como de outras cidades, como descreve o historiador ituano Francisco Nardy Filho (1879-1959) em uma de suas Crônicas Históricas sobre a cidade de Itu: “festa que, para assisti-la, iam a Itu famílias de São Paulo e de outras cidades, e até do Rio” (NARDY FILHO 2000, 219).

Nesta comunicação, pretende-se exclusivamente analisar e entender um dos momentos dessa folia, a qual se encontra descrita imagetivamente na prancha de Dultra.

A música da Festa do Divino

Constituída de variados eventos, o que se constituiria na Folia do Divino, a música é elemento central e constante ao longo dos dias em que se desenrola a festança. No que concerne a prancha de Dultra, ele indica um dos eventos centrais da Folia, que poderia ser considerado como a “visitação”. Melhor define esse momento Braga e Vasconcelos (2020, 2) que a referem como a “desobriga”, ou seja, o “ato de percorrer casa por casa a cidade, as comunidades ribeirinhas e até mesmo municípios vizinhos, com o intuito de arrecadar donativos para a realização da Festa do Divino Espírito Santo”. Entretanto, a visão de Ramos (2019, 19) em que a visita representa “Esse ritual representa, para os envolvidos, a visita do próprio Espírito Santo, abençoando o lar e permitindo pedidos, agradecimentos e afins.”, o que indica que a arrecadação dos donativos, ainda que relevante operacionalmente, não é o foco principal do evento, pelo menos para a casa visitada.

Em sua pesquisa sobre a Festa do Divino em Mogi das Cruzes, o antropólogo Herbert Rodrigues destaca que a importante presença e prática da música na folia do Divino:

A folia do divino possui dezenas de cantos, compostos em pequenas quadras, tocados nas saídas das alvoradas e nas casas visitadas nas passeatas das bandeiras. As músicas da folia do divino são aparentemente parecidas para um ouvido desatento, porém o repertório varia em mais de 60 versos executados em ocasiões e momentos específicos (RODRIGUES 2006. 53)

Nardy Filho descreve, em uma de suas Crônicas Históricas sobre a cidade de Itu, como era a Festa do Divino de seu tempo, quando o cortejo da visitação às casas já tinha início no Domingo de Páscoa:

No domingo da Ressurreição, logo após a missa conventual, a Folia do Divino saía a percorrer as ruas esmolando em benefício da Festa (...) de lado a lado da rua, entrando de casa em casa, iam dois senhores, um levando a bandeira do Divino, outro uma salva onde eram depositadas as esmolas; em cada esquina o cortejo parava à espera dos que levavam as bandeiras e salvas; assim percorria a Folia toda a cidade (NARDY FILHO 2000, 216)

Ainda segundo Nardy Filho, acompanhava o cortejo uma “banda de música”, mas o autor não descreve que tipo de banda seria essa, menos ainda os instrumentos que a integrava, não podendo-se eliminar a hipótese de um conjunto musical com os instrumentos que havia

retratado Miguel Dultra décadas antes, pois não se sabe a que nível técnico o historiador se refere ao termo “banda”, citada em alguns momentos de seu relato sobre a festa: “a coroa do Divino, seguiam-lhe as pessoas mais distintas da cidade, fechava o cortejo uma banda de música” (NARDY FILHO 2000, 216). Em outro momento, o autor utiliza simplesmente “músicos”, quando descreve os leilões que aconteciam nos dias de véspera da festa: “os músicos, que alegravam esses leilões, não eram esquecidos, não faltava quem para eles arrematasse bandejas de doces” (NARDY FILHO 2000, 218).

Atualmente, as visitas iniciam-se nas sete sextas-feiras seguintes à Páscoa, nas quais a Folia – integrada por músicos, alferes a bandeira, visita casas de pessoas que se dispõem a receber a bandeira do Divino. Durante todo o tempo da Folia, os organizadores arrecadam doces para serem doados às crianças de um abrigo da cidade. No final da cerimônia, a família oferece aos músicos e convidados algum tipo de alimento, em forma de agradecimento e confraternização (JÚNIOR 2015, 62).

Mantendo o sentido religioso e um ostensivo apelo estético, os modos de fazer a festa têm variado ao longo do tempo e podem incorporar diferentes elementos conforme a tradição do local ou de sua situação geográfica, em povoados, zonas rurais ou urbanas. Mesmo que de diferentes formas, os elementos que a constituem estão sempre presentes, especialmente os símbolos, cores, cortejos e procissões e, indubitavelmente, a música.

Interessa, então, compararmos iconográfica e organologicamente, as representações dessa “visitação” da Festa do Divino, partindo da matriz de Dultra, a comparação com a realização atual da Festa do Divino em Itu revela uma relação análoga, cultural e musicalmente à expressão gráfica de Miguelzinho, o que possibilita um entendimento de como essa organização musical e organológica se estabelece e se modifica no tempo e no espaço. Ainda que a diversidade do grupo musical possa ter sofrido importantes modificações ao longo do tempo e da região onde ocorre a festa, em termos básicos, a composição do grupo parece seguir um padrão regular. Assim, além da prancha de Dultra, o documento matriz, usaremos registros atuais da Festa do Divino em Itu (Figura 2).

Comparativamente, a formação musical e organológica da referida representação iconográfica de Dultra é quase inalterada ao que se faz ainda hoje na Festa do Divino de

modo geral, extinguindo-se somente o uso do triângulo. Observando a figura 2, dos instrumentos que são hoje utilizados, em Itu, especificamente, encontram-se:

Violas (caipira, de dez ordens)

Tambor com baquetas

Violão (em substituição à guitarra portuguesa retratada por Dultra)

Coro

Há música durante todo o cortejo da Folia. Esses músicos instrumentistas são os mesmos que cantam. Na prancha, é possível observar o detalhe nas bocas dos músicos, abertas, o que revela um cuidado de Miguel Dultra em retratar tal particularidade, indicando que os músicos estivessem tocando e também cantando durante a comitiva. Atualmente, um coro também acompanha o cortejo, tendo como função principal adensar a música, dando volume à cantoria dos músicos violeiros. Nas paragens, em cada casa visitada, o coro entoava uma das Jaculatórias do Divino Espírito Santo, do compositor ituano Elias Álvares Lobo.

Figura 2 – Folia do Divino em Itu



Fonte: CRUZEIRO DO SUL 2019³

³ Disponível em: <https://www.jornalcruzeiro.com.br/blogs/agenda-metropolitana/folia-do-divino-toma-conta-do-centro-de-itu-neste-domingo/>. Acesso em: 07/07/2023.

As músicas entoadas pelos violeiros são sempre em louvor ou referências ao Divino Espírito Santo, com textos já consagrados desse repertório, como bênçãos para a casa que os recebe. A principal música cantada durante o cortejo é a “Bandeira do Divino”, de Ivan Lins e Vitor Martins. Nas casas visitadas, outras músicas bastante cantadas são: “A nós descei Divina Luz” e “Calix Bento”. Essas músicas não têm uma ordem ou momento específico para serem executadas, cantam-se de acordo com a conveniência do lugar e da ocasião. Também são frequentemente realizadas improvisações em cada visita, as chamadas “trovas”, por ocasião de alguma determinada situação naquela visita e característica da casa, ou até mesmo elogios e gracejos aos anfitriões, com interlúdios de violas. Canta-se majoritariamente em divisão de terças, com ritmos populares, fazendo alusão às características da música regional e caipira de raiz, incluindo-se também trechos de músicas desse repertório aos finais das visitas, sempre acompanhado pelas violas, violões e tambor (Figura 3).

Figura 3 - Cortejo da Folia do Divino em Itu



Fonte: Foto de Renata Helena di Paschoale Guarnieri (2017)

Outros elementos que compõem a prancha de Dultra estão ainda presentes atualmente. A bandeira, que porta no centro a gravura da pomba branca, símbolo do Espírito Santo, é ornamentada com flores e fitas coloridas, de sete cores, representando os sete dons do Divino Espírito Santo: Sabedoria, Inteligência, Conselho, Fortaleza, Ciência, Piedade e Temor de Deus.

Em uma outra aquarela de representação da Folia do Divino, Miguel Dultra também focalizou a bandeira do Divino, inclusive intitulado assim a sua obra. Além da bandeira, encontram-se também a representação dos alferes, bem como a dos músicos, com viola e tambor, respectivamente (Figura 4).

Figura 4 – *Bandeira do Divino*. s.d.. Miguel Dultra. Aquarela sobre papel, 18,7 x 18,3 cm



Fonte: Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo ⁴

⁴ Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bandeira_do_Divino,_Museu_Republicano_Conven%C3%A7%C3%A3o_de_Itu_\(MR241A\).jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bandeira_do_Divino,_Museu_Republicano_Conven%C3%A7%C3%A3o_de_Itu_(MR241A).jpg)

A figura do alferes, que carrega a bandeira, está também ilustrada por Dultra no centro de suas pranchas: figuras masculinas trajadas de maneira sofisticada, que sustentam as bandeiras do Divino, estão em destaque no centro do conjunto pictórico. Essa pessoa é a figura responsável por conduzir o cortejo que faz visitas a casas, museus ou pontos importantes da cidade, os chamados “pousos” (Figura 5).

De acordo com a tradição, a comitiva das Folias do Divino é presidida pelo alferes, uma antiga patente militar portuguesa que equivalia a um posto logo abaixo de tenente. A este personagem compete carregar a Bandeira do Divino e anteceder os companheiros em cada visita realizada durante o trajeto. (CRUZ FILHO 2019)

Figura 5 - Cortejo da Folia do Divino em Itu



Fonte: Foto de Renata Helena di Paschoale Guarnieri (2018)

Até o início do século passado, o encargo de alferes era disputado como se fosse uma eleição política, com direito a campanha de porta em porta. Nos dias atuais, a escolha é feita por meio de consenso entre os organizados, ocupando o encargo as pessoas devotas ao Divino Espírito Santo, ou que são responsáveis por benfeitorias na cidade (CRUZEIRO DO SUL 2019).

Os pousos são sete, que também simbolizam os sete dons do Espírito Santo. Em cada pouso, o alferes adentra a casa acompanhado pela música. A família visitada acolhe a bandeira em um altar previamente ornamentado e, então, ouve-se a cantoria dos músicos que entoam bênçãos do Divino para aquela casa e as pessoas que os recebem. No domingo de Pentecostes, outros sete pousos são visitados pela Folia, em forma de cortejo, compreendendo o eixo histórico de Itu.

O elemento que já não mais compõe a Festa do Divino no dia da visitação aos pousos é o carro de boi, ilustrado por Dutra com adornos em arcos de flores, transportando feixes de lenha (Figura 6).

Figura 6 – *Festa do Divino*. 1841. Miguel Dutra. Aquarela sobre papel 24,0 x 34,8 cm (detalhe)



Fonte: Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo ⁵

⁵ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Miguelzinho_Dutra_-_Festa_do_Divino,_1841.jpg

Na véspera da festa, às 11 horas, tinha lugar a entrada triunfal dos carros de lenha – era este o maior atrativo da festa – e no qual tomavam parte cem ou mais carros de bois; (...) cada carreiro, cada proprietário de carro de bois, caprichava para que o seu carro se distinguisse não só pela sua carga, mas ainda pela sua ornamentação; todos os bois, principalmente a junta da guia, iam com os chifres, bem como as cangas e canzís, enfeitados com fitas e bolas de papel; nos carros a lenha quase desaparecia coberta pro flores, folhas de palmeiras e bandeirolas de papel (NARDY FILHO 2000, 217).

Em tempos de hoje, este significativo elemento da festa passou a compor o dia que antecede a festa, quando há, pelas ruas da cidade, o Desfile do Divino, com de carros de boi enfeitados ainda com arcos de flores e portando o estandarte do Divino (Figura 7), também acompanhados por músicos e diversos grupos escolares de Itu.

Figura 7 – Desfile do Divino.



Fonte: Prefeitura Municipal de Itu ⁶

O desfile, ou a procissão, percorre o centro histórico e tem fim na praça principal da cidade, em frente à Igreja Matriz Nossa Senhora da Candelária, onde o sacerdote dá uma bênção final aos presentes e são distribuídos os tradicionais pães abençoados do Divino. Em

⁶ Disponível em: <https://itu.sp.gov.br/tradicional-desfile-do-divino-sera-neste-sabado-no-centro-de-itu/>

outros tempos, a festa contava com uma missa cantada antes da procissão: “assim era a festa do Divino nesse querido e gostoso Itu de outros tempos, quando no coro se fazia ouvir a magnífica orquestra de Tristão Mariano e no púlpito os mais notáveis oradores sacros” (NARDY FILHO 2000, 219).

O autor, tendo participado da Festa do Divino em Itu como músico, violeiro e cantor, tanto no dia da “visitação”, registrado por Dultra, como também no dia do Desfile do Divino, pôde comprovar como a vivência prática proporciona uma compreensão muito significativa e visível da Festa como uma importante tradição, não somente cristã ou religiosa, mas sim, de identidade cultural de um povo que a mantém e a vivencia por séculos em seus diferentes eventos e atividades. Estar inserido como músico, especialmente, possibilita a percepção e constatação da festa como uma tradição também etnomusical, uma vez que a música é o elemento central e vital em toda a Festa do Divino.

Por fim, exemplificado por esta obra, nota-se o interesse de Miguel Dultra, como um artista multifacetado em documentar, neste caso um evento tradicional, com os principais elementos que o constituem e que, possivelmente, representava parte de suas vivências culturais em Itu. Os relatos de Francisco Nardy Filho corroboram a importância de tal festa na vida social, cultural e religiosa de Itu nos séculos XIX e XX, detalhando os eventos e, mesmo que indiretamente, descrevendo os elementos antes registrados por Dultra em sua prancha.

Assim, a prancha de Dultra apresenta meritória relevância para iconografia musical como ferramenta de conhecimento e compreensão de um fazer musical em um determinado contexto cultural, como afirma Leite:

A música gera impacto social concreto através da seiva iconográfica, que tem poder transformador altamente significativo. A iconografia traduz um panorama alargado do fazer musical e de como a sociedade interpreta sua presença. A música apresenta fortes tradições culturais de nossa sociedade e sobre ela foram produzidas imagens e ícones que transformaram a sociedade, ou parte dela, de forma substancial. A interseção entre arte, música e sociologia é fonte dos impactos nas dinâmicas sociais apresentados pela iconografia musical. (LEITE 2012, 69)

O autor reitera ainda que as representações visuais da música nutrem a organologia, a arqueologia e a iconografia musical e a presença reiterada de certas combinações

instrumentais nas imagens de um determinado período ou tradições populares (LEITE 2012, 57), como é o caso dessa obra de Dultra, é a indicação da existência de tais conjuntos naquela cultura e que, em Itu, ainda continuam presentes nas vivências contemporâneas dessa tradição.

Para mais, a partir do estudo da iconografia musical representada por essa obra de Miguelzinho, em comparação com o registro contemporâneo da Festa do Divino em Itu, expressa-se a possibilidade do uso do testemunho visual para fins de reconhecimento da Festa como patrimônio imaterial brasileiro.

Referências

BARDI, Pietro Maria. *Miguel Dutra: o poliédrico artista paulista*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.

BRAGA, Tarcísio; VASCONCELOS, Tércio Macambira de. A Irmandade da Folia do Divino Espírito Santo de Maués. *Anais do XXX Congresso da ANPPOM*, 2020.

BRASIL. *Dossiê IPHAN. Festa do Divino Espírito Santo*. Pirenópolis – GO. Brasília, DF, s.d. 125p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª edição. São Paulo: Global, 2001.

CESARONI, Leandro. Festa do Divino. *Notícias de Mogi*, abril/2023. Disponível em: <https://noticiasdemogi.com.br/tag/festa-do-divino/page/3/>. Acesso em: 27/10/2023.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988. 244 p. (Col. “Memória e Sociedade”, coord. p/Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto, v. 1).

CRUZEIRO DO SUL. Sorocaba, 2019. *Cultura*. Disponível em: <https://www.jornalcruzeiro.com.br/blogs/agenda-metropolitana/folia-do-divino-toma-conta-do-centro-de-itu-neste-domingo/>. Acesso em: 07/07/2023.

CRUZ FILHO, Marinaldo. Folia do Divino toma conta do centro de Itu neste domingo. *Cruzeiro do Sul*, Sorocaba, 1 jun. 2019. Disponível em: <https://www.jornalcruzeiro.com.br/blogs/agenda-metropolitana/folia-do-divino-toma-conta-do-centro-de-itu-neste-domingo/>. Acesso em 4/07/2023.

DULTRA, Miguel Archanjo Benício de Assumpção. “Pd. Jesuíno do Mnt. Carmello”. Manuscrito. 1847. Museu Republicano de Itu. Depósito dos trabalhos de Miguel Archanjo Benício de Assumpção Dutra.

FRANCISCO, Luis Roberto de; OLIVEIRA, Jair; SOUZA, Jonas. *Miguel Dutra - Bicentenário de Nascimento*. Itu: Gráfica Gavioli, 2012.

JÚNIOR, Antonio Rafel. Folia do Divino. *Revista Campo&Cidade*, Itu/SP, nº 96, 62-63, maio/junho, 2015.

LEITE, Edson Roberto. Iconografia Musical: a tradição das imagens. In: ARANHA, Carmen S. G.; LEITE, Edson Roberto; RODOLFO, Guilherme W. (eds.). *MusicArte. Campo dos Sentidos*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5583673/mod_resource/content/0/LEITE_Iconografia_musica_tradicao_imagens.pdf. Acesso em: 20/07/2023.

MASP. *Miguel Dutra – o poliédrico artista paulista*. São Paulo: MASP, 1981.

MELLO JUNIOR, Donato; SOUZA, Jonas Soares de. *A contribuição de Miguelzinho Dutra à iconografia paulista no século 19*. Itu - SP: [s.n], 1980.

NARDY FILHO, Francisco. *A Cidade de Itu: crônicas históricas*. Vol. 4. 2a ed. Itu: Ottoni Editora, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PIFANO, Raquel Quinet. “História da arte como histórias das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky”. *Revista de História e Estudos Culturais*. v. 7, nº 3, 1-21, 2010.

RAMOS, Carlos Eduardo de Andrade e Silva. *A música da Folia do Divino e a Festa do Divino em Guaratuba, estado do Paraná: um estudo de caso sob a perspectiva da Teoria das Representações Sociais* / Carlos Eduardo de Andrade e Silva Ramos - Curitiba, 2019. 334 f.

RODRIGUES, Herbert. *Entre o espetáculo e a devoção: A Festa do Divino Espírito Santo em Mogi das Cruzes (SP)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade de São Paulo. São Paulo. 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/1333444/Entre_o_espet%C3%A1culo_e_a_devo%C3%A7%C3%A3o_a_festa_do_Divino_Esp%C3%ADrito_Santo_em_Mogi_das_Cruzes_SP . Acesso em 25/10/2023.

José Malhoa, iconografia musical e efemeridade: três esboços evocativos da música na família Relvas¹

Luzia Aurora Rocha

Nuno Oliveira Prates

A Casa dos Patudos² foi a sede da casa agrícola Relvas em Alpiarça (Ribatejo, Portugal). O seu proprietário (agricultor, político e coleccionador de arte) José de Mascarenhas Relvas (1858-1929) encomendou ao arquitecto Raul Lino o projeto, vindo a ser construída entre 1905 e 1906. Terminada a construção, Relvas reúne na Casa toda a sua colecção composta por mais de 8000 obras, adquiridas desde finais do século XIX. Através da apreciação dos elementos arquitecturais da Casa dos Patudos é possível ter uma imagem de seu proprietário, como homem de grande criatividade e sensibilidade cultural. Os

¹ Este trabalho é financiado por fundos da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - [DL 7/2016/CP1453/CT0086]. Os autores agradecem ao Município de Alpiarça.

² A tradição diz-nos que a casa tem o nome de Patudos porque no local onde foi construída existiam muitos patos bravos.

elementos decorativos juntam-se dando harmonia ao traçado arquitectónico. O azulejo, por exemplo, aparece no belo painel *Terra Mater*, de autoria de Jorge Pinto, colocado na parede que se encosta à escadaria que leva à galeria. Além do azulejo, aparecem também o ferro forjado, a telha, o tijolo e a pedra de Ancã, magnificamente talhada por João Machado nos capitéis românicos (onde se vê a nítida influência da Sé Velha de Coimbra). É de realçar também o tear pombalino marcado profundamente nas águas-furtadas. Sobre o telhado, há chaminés muito parecidas na forma e na cor com as alentejanas, algumas enriquecidas com azulejos. Estes elementos e este gosto pelo português dão à Casa dos Patudos a honra de ser um dos mais belos solares do país. Se o exterior da casa, hoje museu, encanta pela simplicidade, o interior fá-lo pela elegância e bom gosto da colecção de arte que ali se encontra, composta por peças de pintura, escultura e artes decorativas alinhadas ao longo de várias salas. Na colecção de pintura, que reúne trabalhos de artistas portugueses e estrangeiros, destacam-se obras de José Malhoa (1855-1933), Silva Porto (1850- 1893), Vieira Portuense (1765-1805), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) e Domingo António Velasco, entre outros. Na de escultura estão representados, por exemplo, Costa Motta (1862-1939), Soares dos Reis (1847-1889) e Teixeira Lopes (1866-1942). É de realçar também a grande colecção de faianças das Caldas da Rainha, de autoria de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), e uma grande colecção de tapetes de Arraiolos entre os quais um exemplar único no mundo bordado em seda sobre linho, datado do século XVIII (ROCHA; PRATES 2015, 10-14). A Casa dos Patudos é também conhecida pelo único retrato a óleo conhecido do compositor Domenico Scarlatti³ (1685-1757) bem como por vários instrumentos musicais que pertenciam à família como a pianola, instrumento autómato, com os seus vários rolos, ou o piano de Carlos Relvas⁴. A perda do filho Carlos foi também avassaladora dado o amor que pai e filho

³ Indica a ficha de inventário da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça que esta pintura foi vendida pelos descendentes de Scarlatti em 1912. Foi adquirida a Mariano Hernandez por José Relvas, em 1913, quando esteve em Espanha (Madrid) como embaixador de Portugal. Para mais informação consultar o artigo de Luzia Rocha (ROCHA, 2015: 4).

⁴ O casal Relvas havia perdido dois dos seus filhos, Maria Luísa (aos 12 anos) e João Pedro (aos 11 anos), ambos devido à febre tifoide. Anos mais tarde, o terceiro filho, Carlos (homónimo do seu avô), suicidou-se aos 35 anos. Por vontade expressa em testamento, José Relvas deixa o seu legado ao município de Alpiarça, com proibição expressa do piano de Carlos permanecer silencioso e nunca mais ser tocado. O motivo do suicídio permanece por esclarecer.

partilhavam pela arte da música. Carlos era pianista e tinha recebido na Alemanha lições de vários mestres. O seu compositor favorito era Liszt. José Relvas foi também um músico exímio. Violinista, manteve na Casa dos Patudos um grupo de amigos com os quais também actuava, bem como músicos ilustres convidados. Amigo de músicos de renome, no panorama nacional e internacional da música clássica, como Pablo Casals (1876-1973), Guilhermina Suggia (1885- 1950), Raoul Pugno (1852-1914), Vitor Hussola, Lambertini e John Mackee, participou com estes em vários ensaios e saraus musicais. No Real Coliseu de Lisboa participou no primeiro concerto do Quinteto de Música de Câmara. Foi membro fundador da Academia dos Amadores de Música em Lisboa e da Sociedade de Música de Câmara (1890), instituições que tiveram um papel destacado na sociedade musical da época. O seu compositor preferido foi Beethoven (1770-1827). A jarra Beethoven (actualmente no Brasil) foi originalmente uma encomenda de Relvas ao ceramista Rafael Bordalo Pinheiro.

Voltando a José Relvas, este cursou Direito na Universidade de Coimbra. Depois vai para Lisboa e frequenta o antigo Curso Superior de Letras, onde se forma em 1880. Apresentou como prova final uma tese sobre Direito Feudal intitulada *O direito do senhor foi uma medida fiscal da propriedade*. A 5 de Fevereiro de 1882, casou-se com D. Eugénia Antónia da Silva Mendes Loureiro, filha dos Viscondes de Loureiro, uma das famílias mais abastadas de Viseu. D. Eugénia teve, na sua formação pedagógica e artística, uma grande influência de sua tia materna, Maria do Céu Mendes, com quem aprendeu a tocar harpa e cítara.

José Relvas foi membro do Partido Republicano (adere em 1907) e, juntamente com Magalhães Lima, visita vários países, preparando o advento da República em Portugal. José Relvas foi o principal interveniente de um dos acontecimentos mais marcantes da história política portuguesa. Na manhã do dia 5 de Outubro de 1910, estava reunido no *Hôtel D'Europe* em Lisboa (quartel-general da revolução) com Ricardo Durão, Dr. Joaquim Romão, Celestino Stefanina e Eusébio Leão. E foi ao lado de Eusébio Leão e Inocêncio Camacho que José Relvas proclamou a República. No seu discurso, depois deste acto aconselhou o povo a comportar-se com a maior dignidade. A partir de então, empenha-se em ver concretizados os ideais pelos quais lutava como político, as grandes reformas sociais e económicas e, como proprietário agrícola, a melhoria das condições de vida dos seus trabalhadores.

Com o estudo iconográfico-musical realizado neste artigo pretende-se analisar três esboços de José Malhoa (1855-1933) do ponto de vista da iconografia musical e relacioná-los com dois conceitos presentes neste círculo familiar – a música e o efémero - permitindo-nos determinar a lógica da sua presença e o porquê de determinados acontecimentos e de determinados fenómenos. E aqui a História assume um papel preponderante. Seja na sua vertente de História da Música, História da Arte, História das Ideias, ela permite-nos determinar a lógica da existência de factos passados que dizem respeito às fases de existência e de evolução de determinados fenómenos e de determinadas artes.

A música foi arte presente na Casa dos Patudos e na família Relvas conforme acima enunciado. A par e passo com a música temos o conceito de efémero, entendendo-se como algo fugaz, passageiro, transitório. Como refere Raul Brandão, na sua obra, *Os Pescadores*⁵, “Vejo (...) os reflexos ao lume de água que duram um momento e se renovam sempre. (...) São instantâneos. (...) Uma aparência, um jogo de luz, como as existências efémeras que passam (...)”⁶. E como se capta a efemeridade, não se podendo captá-la de forma alguma? Através do olhar que colocamos nas obras de arte. Aí podemos chegar ao Efémero, muito através dos esboços de Malhoa. A efemeridade da Glória, plasmada no desenho de Malhoa, “Glória e Vinhos”; ou a passagem efémera e irrepitível de cada arcada da violoncelista captada pelo traço rápido (também efémero e irrepitível) do mesmo artista. Ou o esboço, desenho a carvão, de três músicos prominentes no panorama internacional à época sem dúvida, impactantes nas práticas performativas da família.

É extremamente difícil definir conceitos tão amplos, poéticos, concretos, mas, ao tempo, abstractos, como sendo o caso de música e de efémero. S. Isidoro de Sevilha define música, na sua *Etimologia*⁷, em dois pontos⁸:

⁵ *Os Pescadores*, obra publicada em 1923, é um conjunto de crónicas que retratam a vida árdua dos pescadores portugueses, desde o Minho ao Algarve.

⁶ Raul Brandão, *Os pescadores*, 18.

⁷ Biblioteca Nacional de Portugal, manuscrito digitalizado em acesso aberto, quota ALC-446, Isidoro de Sevilha, Santo, ca. 560-636, *Etimologiae; De natura rerum ad Sisebutum*, [220] f. (2 colns., 27 l.): perg., Il cor; 428x292 mm. Fonte: <https://purl.pt/26138> [disponível para consulta em Outubro de 2023]

⁸ Tradução livre dos autores.

1. A música é o conhecimento prático da melodia, que consiste em som e canto; e é chamada música por derivação das Musas. E as Musas foram chamadas *apo tou mostai*, isto é, porque através delas, como os antigos pensavam, se buscava desenvolver as canções e a melodia da voz.
2. O som musical, que sendo algo percebido pelos sentidos, desaparece após o momento em que é produzido, ficando então registado na memória. É daí que deriva esta invenção dos poetas, que as Musas são as filhas de Júpiter e da Memória, pois a menos que os sons sejam retidos pela memória do Homem, eles perecem, porque não podem ser escritos. Este segundo ponto mostra-nos que o som musical é efémero, porque é produzido e logo desaparece. Não obstante não serem necessárias mais evidências para comprovar esta ligação entre os dois conceitos, ainda gostaríamos de evocar a poesia de Cecília Meireles⁹, que nos diz: “E tudo o que era efémero se desfez. E ficaste só tu, que és eterno”. E é isto que define a história pessoal e musical desta família e da sua Casa dos Patudos. Todos os sons aqui tocados e todas as obras de arte da colecção que contêm iconografia musical remetem-nos para evocações efémeras das vivências pessoais. Mas como se capta a efemeridade se, no fundo, não se pode captá-la de forma alguma? Através do olhar que colocamos nas obras de arte. Aí podemos chegar ao efémero. A efemeridade da glória pessoal (e musical), plasmada no desenho caricatural a carvão de José Malhoa, “Glória e Vinhos”; ou a passagem efémera e irrepitível de cada arcada da violoncelista captada pelo traço rápido (também efémero e irrepitível) ou ainda o desenho a carvão do busto de três compositores, uma vez que, após a morte do músico, apenas a sua obra permanece.

⁹ Cecília Meireles (1901-1964) foi uma pintora, escritora, jornalista e professora brasileira. Insere-se no movimento do Modernismo.

Figura 1 – *Glória & Vinhos*, José Malhoa, desenho a carvão, século XIX



Fonte: Acervo Casa dos Patudos - CP-MA 85.479

O primeiro esboço, *Glória & Vinhos*, é um desenho/caricatura que foi exposto no Coliseu em Lisboa aquando da primeira apresentação pública do Quinteto de Música de Câmara de Lisboa, do qual José Relvas era músico e fundador, a 30 de Janeiro de 1899. É da autoria de José Vital Branco Malhoa, um dos mais notáveis pintores portugueses de costumes e tradições. Assumidamente Malhoa é um anti-moderno, pintor do país real e rural, com

algumas incursões por tradições urbanas, como é o caso da sua célebre pintura *O Fado*. Artista e amigo da família Relvas, retrata o senhor da Casa dos Patudos a tocar violino, caricaturado como uma figura espectral, com asas e túnica de anjo. Esta representação alude à importância da música para José Relvas, instrumentista amador, mas com forte intervenção na comunidade musical nacional tendo mantido amizades próximas com vários artistas de renome, ao nível nacional e internacional.

Neste desenho, a posição em que toca o violino é realista, na medida que a dedilhação que está a fazer com a mão esquerda existe, embora não seja muito usual. Parece haver alguma incoerência no espaçamento dos dedos, mas tal pode ser devido a características do desenho, no seu modo global. Não é possível arriscar as notas musicais tocadas, mas é possível que ande por volta da terceira ou quarta posição. Dá a sensação de ser um acorde. A inclinação do arco, da mão direita, também não é a ideal para a produção de som. Parece, sim, ser a mais adequada para uma pose, pensada para a elaboração do desenho. Por cima de José Relvas está a inscrição “Trilha com o mesmo entusiasmo a estrada da Gloria dos Patudos”. O seu grande entusiasmo, será, então, pela música; e é com igual força que trilha o caminho da Casa e Quinta dos Patudos. Esta figura caricatural de José Relvas sai de uma espécie de incensório, tal qual um génio sai da sua lâmpada. Numa mesa vemos alguns objectos. No canto superior direito está uma composição ornamental que tem por fundo ramos de videira, aos quais se sobrepõem uma lira estilizada (símbolo genérico da Música, por associação à lira grega de Apolo), vestida de casaca de fraque, com olhar cúmplice e de braço dado com um barril de vinho (símbolo da produção vinícola da Casa dos Patudos). Este barril tem cara bonacheirona, olhos embriagados, um monóculo e segura uma bengala, onde se lê “500.000.000 litros dos Patudos”. Trata-se de uma representação caricatural alusiva a duas das suas grandes paixões, a música e a agricultura. Deste “ramalhete” caem três fitas com notação musical (indiferenciada) vários dizeres: “PATUDOS 50\$000, 20\$000, 10\$000” e “estrada da GLORIA (sem elevador, ufl)”. Em baixo, no canto inferior à direita do observador, temos a inscrição “a José Relvas, recordação do primeiro concerto de música de Camara para amadores, com admiração, José Malhòa, Lisbòa, 30 de Janeiro de 1889”.

Figura 2 – *Violoncelista*, José Malhoa, desenho a carvão, século XIX



Fonte: Acervo Casa dos Patudos - sem número de inventário

Quanto ao segundo esboço, José Malhoa representa uma mulher músico, uma jovem violoncelista, de perfil, o que não é de todo comum. O violoncelo é visto deste modo, anatomicamente, pela sua ilharga. O instrumento está muito bem proporcionado e em profunda harmonia com o corpo da instrumentista que o toca. O lado feminino, a beleza do corpo, a fineza dos braços, a fluidez do vestido, tudo se conjuga com o instrumento musical. A posição da mão esquerda é primorosamente trabalhada. Destaca-se também o rosto da jovem, vivo e muito atento. De notar, neste desenho, a ausência do arco na mão direita e o carácter de algo inacabado em algumas partes deste desenho. Trata-se, sem dúvida, do esboço de outra obra de arte realizada pelo pintor José Malhoa: o tecto da sala de música do Palácio

de Michel'angelo Lambertini (1862-1920), em Lisboa¹⁰. Há que enfatizar a relação entre Lambertini, Malhoa e Relvas: Michel'angelo Lambertini era musicólogo, pianista, compositor, director do periódico *A Arte Musical*, ocupando-se de muitas outras atividades relacionadas com a música. José Relvas funda, juntamente com Lambertini, José da Costa Carneiro, D. Luiz da Cunha Menezes e Cecil Mackee, a Sociedade de Música de Câmara, em 1899, cujo primeiro concerto contou, inclusive, com a participação de todos. Apoiou Lambertini na sua caminhada pela formação de um Museu Instrumental na capital, cuja coleção é ainda hoje visível no Museu Nacional da Música. Por outro lado, a sua relação de amizade com José Malhoa estabelecia-se não só pela admiração mútua como também pela partilha de ideologias e estéticas. Malhoa pintou vários retratos de família, chegando a eternizar a vertente musical do político, em 1898, retratando-o a tocar violino. Nuno Saldanha, na sua tese de doutoramento (“José Vital Branco Malhoa (1855-1933): o pintor, o mestre e a obra”), mostra como se deram discussões acerca destas pinturas, através de cartas trocadas entre Lambertini, Relvas e Malhoa. Posto isto, Lambertini encomenda a Malhoa inúmeros quadros para compor a sua sala de música, entre os quais este óleo sobre tela para o teto (também designado como “O Quarteto de Beethoven” ou “Alegoria à Música”). Na decoração da sala há também outras obras alusivas ao tema: “Apoteose a Beethoven” e “A música com as suas harmonias atrai a brisa e os murmúrios da noite que escutam enlevadas a 7ª Sinfonia de Beethoven” (ambos de 1903). Poderá ser possível estabelecer uma ligação entre a violoncelista do quadro com a famosa Guilhermina Suggia, uma vez que é sabido haver uma amizade entre José Relvas e a violoncelista portuense, amizade esta registada na fotografia da violoncelista assinada e dedicada ao político (exposta na Casa dos Patudos). A obra muda totalmente de significado pois deixamos de ver uma violoncelista isolada para entender a obra no seu todo: trata-se de esta intitulada “Quarteto de Beethoven” ou ainda “Alegoria à Música”.

¹⁰ Há estudos relevantes sobre esta sala de música. No domínio da História da Arte, destacar a tese de doutoramento de Nuno Saldanha, “José Vital Branco Malhoa (1855-1933): o pintor, o mestre e a obra”; do domínio da Iconografia Musical, os trabalhos da doutoranda Ana Ester Tavares, colaboradora da Linha Temática de Iconografia Musical do CESEM e de Joana Santos, aluna desta disciplina de opção no Departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH.

Figura 3 – *Bustos de Klughardt, Rubinstein e Boisdeffre*, desenho de José Malhoa



Fonte: Acervo Casa dos Patudos - sem número de inventário

Quanto ao terceiro esboço, os retratos (bustos) de três figuras proeminentes no panorama musical da segunda metade do século XIX, correspondem aos compositores do repertório escolhido para o primeiro concerto de apresentação do Quinteto de Música de Câmara de Lisboa. O concerto “por amadores” foi realizado a 30 de Janeiro de 1899 no Salão do Real Colyseu de Lisboa. Esteve ao piano Michel’angelo Lambertini, nos violinos José da Costa Carneiro e José Relvas, na viola (violela) Cecil Mackee e no violoncelo D. Luíz da Cunha e Menezes.

A propósito deste concerto coube analisar a recepção de imprensa no periódico *A Arte Musical*, fundada em 1899 e publicada até 1915. Como acima referido, teve como director Michel’Angelo Lambertini (também pianista neste quinteto de amadores) e como editor Ernesto Vieira. Temos duas notícias, a primeira inserida na rubrica “Galeria dos nossos”, ainda antes do concerto em si, destacando a inserção no programa de duas obras em estreia pública em Lisboa, o Quinteto Op. 43 de Klughardt e o Quinteto Op. 11 de Boisdeffre. A arte de

Malhoa presente no programa é também louvada e destacada, com elogios ao artista e ao seu talento e com ênfase neste “tres admiráveis retratinhos, os dos auctores das peças executadas.”:

No momento do nosso jornal entrar na machina, realisa-se no salão do Real Colyseu, uma interessantíssima audição de musica de camara, offerecida por alguns dos nossos mais distinctos amadores aos seus amigos. Ouvir-se-hao pela primeira vez em Lisboa dois quintettos: um de Klughardt, outro de Boisdeffre e um quartetto de Rubinstein. Os executantes são: *Violinos*, os Srs. José Carneiro e José Relvas; *Violeta*, o Sr. Cecil Mackee; *Violoncello*, o Dr. D. Luiz da Cunha Menezes, e ao piano estará o nosso director, Michel’angelo Lambertini.

É uma iniciativa, por tal forma sympatica e tem levantado um tal entusiasmo por parte dos amadores de boa musica, que, segundo consta, os nossos amigos estão resolvidos a dar mais amplo desenvolvimento á idéa, creando uma serie de concertos que em que façam conhecer os mais notáveis specimens de musica de camara, apenas cultivada entre nos por um único grupo de distinctos artistas, mas quasi completamente descurada pelos amadores.

Não podemos deixar de aludir ao programa da festam que é delicioso. José Malhoa, o genial artista, de que o nosso paiz tão justamente se orgulha, poz-lhe a nota inconfundível do seu talento, desenhando-lhe tres admiraveis retratinhos, os dos auctores das peças executadas. (*A ARTE MUSICAL* Ano 1, nº 2, 31 de Janeiro de 1899, 17)

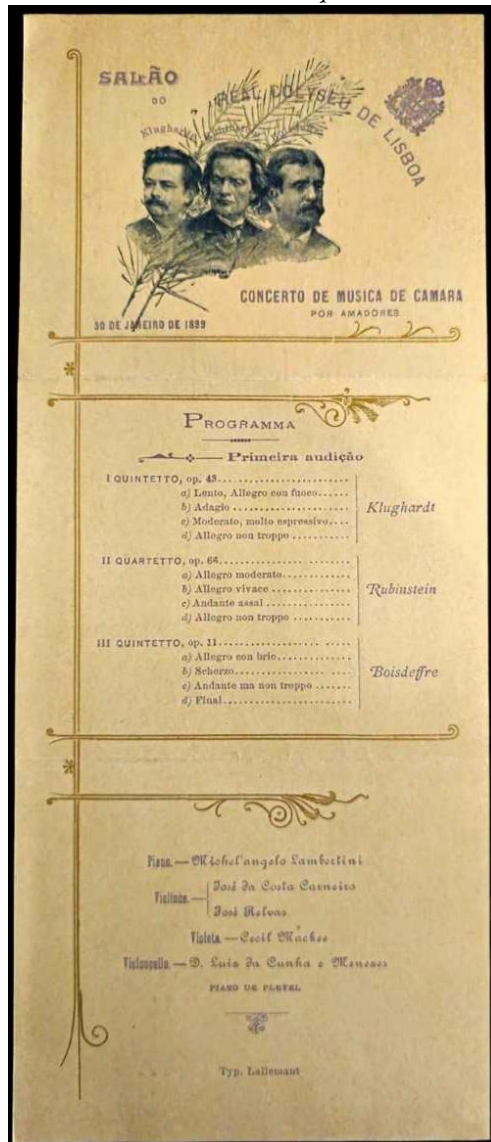
A segunda critica d’ *A Arte Musical* é uma descrição pormenorizada do concerto e dos seus aspectos musicais (técnicos e interpretativos), mostrando a boa recepção do público à novidade e arrojo trazidos pelo distinto grupo de amadores ao panorama musical português. Volta, novamente, ao elogio do trabalho artístico de José Malhoa plasmado no programa de sala, e a uma exposição no intervalo do concerto onde o público apreciou desenhos caricaturais de cada um dos músicos. A figura 1 (caricatura de José Relvas) é, precisamente, um desses trabalhos de Malhoa. *A Arte Musical* ainda destaca, para além do seu valor como artista, o seu pouco conhecido gosto e apreço pela arte da música.

“Uma alta e arrojada empresa acaba de ser iniciada, graças á enérgica dedicação de alguns amadores tão ilustrados como sinceros no seu fervoroso culto da arte. Foi uma verdadeira surpresa o primeiro concerto de musica de camara realizado no dia 30 de janeiro. (...) Perfeita egualdade na expressão, na sonoridade; na articulação; ataques prontos e exactos, execução nítida, unidade completa, segurança inabalável; resumo; disciplina, qualidade a mais rara nos amadores. (...) Desde o primeiro andamento do quintetto de Klughardt que o auditorio ficou vivamente impressionado (...). Durou a mesma impressão até se extinguir o ultimo acorde do quintetto de Boisdeffre (...); A technica de José Carneiro, a

correção de Relvas, o som masculino e vibrante de Mackee, a expressão justa e sobria de Menezes, a harmoniosa fusão do conjuncto, tudo foi objecto de surpresa. (...). Michel'angelo, não só como pianista mas como principal influente d'esta tão artística manifestação, como alma, vida e nervo de uma idéa tão auspiciosamente iniciada, revelou tudo quanto vale. (...) Mais duas palavras sobre um artista de outra especialidade: José Malhõa. Todos sabem como ele pinta; (...) mas nem todos sabem como ele adora a musica, com que justo criterio a aprecia e com que entusiasmo tem acompanhado os trabalhos da nova sociedade de musica de camara. Esse entusiasmo foi traduzido por hilariantes caricaturas a lápis, que, expostas na sala quando terminou a primeira parte do concerto, lançaram a nota alegre e provocaram estrepitosos applausos. Dedicado amigo. Não lhe bastou ter illustrado com tanta delicadeza o programma do concerto, como quiz também consagrar o seu lápis aos executantes e reproduzir-lhes os traços característicos com tanta exacta verdade como fino espirito." (*A ARTE MUSICAL* Ano 1, nº 3, 15 de Fevereiro de 1899, 24-25)-

A forma como aparecem retratados os compositores no programa de concerto enquadra-se no estilo artístico em voga nesta época, muito comum na obra de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), que desenhou inúmeros músicos que passaram por Lisboa, em periódicos como *O Antonio Maria* ou *Pontos nos ii*. Assim, à esquerda do observador, vemos August Friedrich Martin Klughardt (1847 - 1902), um compositor e maestro alemão nascido em Köthen. Compôs as óperas *Mirjam* (1871), *Iwein* (1879), *Gudrun* (1882), *Die Hochzeit des Mönchs* (1886), além de aberturas, sinfonias e outras peças instrumentais, bem como o poema sinfónico *Leonore*. As suas composições musicais reflectem as influências de Robert Schumann (1810-1856), Richard Wagner (1813-1856) e de Franz Liszt (1811-1886), pianista húngaro, o favorito de Carlos Relvas, filho de José Relvas, pianista profissional. Para reproduzir Klughardt neste desenho, Malhoa copiou de uma fotografia tirada no ano de 1895. Ao centro temos Anton Grigorievitch Rubinstein (1829 -1894), que nasceu em Vihvatnets e faleceu em Peterhof (Rússia). Pianista virtuoso, compositor e maestro russo. Tornou-se uma figura famosa quando fundou o Conservatório de São Petersburgo, inaugurado em 1862. Era o irmão mais velho de Nikolai Rubinstein, que fundou o Conservatório de Moscovo. Como pianista, Rubinstein está entre os grandes virtuosos do século XIX. Para reproduzir Rubinstein neste desenho, Malhoa copiou uma fotografia (s.d.), ou uma gravura feita a partir desta mesma fotografia, que terá circulado com mais facilidade.

Figura 4 – Programa do “Concerto de Musica de Camara por Amadores” com desenho de José Malhoa



Fonte: Acervo Casa dos Patudos - sem número de inventário

Por fim, e à direita do observador, vemos René de Boisdeffre (1838 –1906), um compositor francês. É autor de cerca de 60 obras de música de câmara, além de algumas peças para piano e música vocal. Bastante conservador no seu estilo compositivo, Boisdeffre deve muito a Charles Gounod (1818-1893) e Jules Massenet (1842-1912) em relação à sua música vocal, enquanto as suas partituras instrumentais foram influenciadas por Édouard Lalo (1823-1892) e Camille Saint-Saëns (1835-1921). Em Maio de 1883, Boisdeffre recebeu o prémio Chartier por seus trabalhos de música de câmara. Do mesmo modo, para reproduzir Boisdeffre neste desenho, Malhoa terá utilizado uma gravura a água-forte, por A & E Burney.

Considerações finais

Pretende-se responder a sete questões de extrema relevância para a compreensão destes esboços, quer como significativos dos conceitos de Música e Efémero, quer como integrantes de uma colecção de arte. Assim sendo:

- 1- Qual o papel de José Malhoa (pintor, amigo da família e autor dos esboços aqui analisados) nas dinâmicas musical e familiar da casa?

A amizade entre Relvas e Malhoa era consolidada pelo apreço mútuo e por um grande número de afinidades de ordem ideológica e estética. Era com grande frequência que Malhoa visitava a Casa dos Patudos e aqui produzia algumas obras para a colecção de José Relvas. As obras de Malhoa com maior importância nas dinâmicas musical e familiar da casa são, precisamente, os retratos de membros da família representando música, nomeadamente José Relvas tocando violino, e Maria Luísa, filha, em frente a uma estante segurando o seu violino (retrato póstumo).

- 2- Qual o papel na História da Música portuguesa de José Relvas, violinista, através da caricatura “Glória e vinhos?”

Esta caricatura sintetiza, para a posteridade, as grandes paixões de vida de José Relvas. É o retrato do homem e das suas paixões, não obstante toda a sua envolvimento na história política do país, Relvas não é retratado como ministro ou embaixador, ou na implantação da República. É, sim, como músico e agricultor.

- 3- Como se pode analisar e interpretar a violoncelista anónima esboçada por Malhoa?

Como já foi referido nesta comunicação, é possível que haja inspiração na figura de Guilhermina Suggia, grande violoncelista portuense.

- 4- Qual o papel dos cordofones enquanto instrumentos de eleição nestes dois esboços?

Entendemos que estão relacionados com o instrumento musical tocado por José Relvas, o violino, com o Quinteto de Música de Câmara de Lisboa, fundado por Relvas e no qual tocava. Igualmente com o seu compositor favorito, Beethoven e com a sua música escrita para agrupamentos de câmara.

- 5- Como podemos apreciar nos esboços a questão da música e do efémero dentro do espírito deste tempo?

A rapidez do acto de esboçar traz uma certa leveza e efemeridade ao traço. O século XIX havia já sido marcado por uma vasta obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro. Malhoa não era um caricaturista na sua essência. Contudo, caricaturar José Relvas mostra a cumplicidade de uma relação já muito além da profissional. Mostra a intimidade de uma relação pessoal com a família Relvas e o enfatizar da importância da música no seu seio.

6- Onde se encontram, fisicamente, no percurso expositivo actual da Casa dos Patudos estes dois esboços? Como são enquadrados, apreciados e valorizados dentro da colecção e do ponto de vista da actual curadoria?

Ambos se encontram no segundo andar da casa e não estão no andar nobre. O segundo andar corresponde à antiga zona de quartos, logo a um espaço de maior intimidade, condizente com o perfil destas duas obras de arte. Do ponto de vista da curadoria há entendimento da sua importância. Tal é visível na atenção que lhes é dada durante as visitas orientadas. Não obstante, mais trabalho poderia ser feito do ponto de vista da investigação musicológica e estudos que tragam uma perspectiva de encontro entre Relvas, Malhoa, Lambertini e outros artistas deste tempo e do círculo íntimo da Casa dos Patudos e da família Relvas são mais do que bem-vindos.

Para concluir, destaca-se a produção destas obras de arte como fruto de uma relação profissional e pessoal entre o patrono e o artista. Sendo esboços/desenhos/caricaturas são obras que não têm tido a merecida atenção por parte dos investigadores nas áreas da Musicologia e da História da Arte, comparativamente a outras obras de referência a produção de José Malhoa. Não obstante, o refinamento artístico, o desprendimento e a informalidade do traço, bem como a informação que nos transmitem relativamente à forma de viver a música no seio de uma família e de uma casa, tornam-nas únicas no âmbito dos estudos da Iconografia Musical e Museologia da Música em Portugal.

Referências

BARTHOLO, M. *Casa dos Patudos (Solar de José Relvas)*. Roteiro: Alpiarça, 1982.

NORAS, José Raimundo. *José Relvas (1858-1929)*. Leiria: Imagens & Letras, 2009.

QUEIROZ, J., “Casas de Portugal. A Casa dos Patudos. Terra portuguesa” in *Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*, 13/14, 7-16, 1916

ROCHA, Luzia. “O retrato de Scarlatti na Casa dos Patudos” in *Glosas*, Lisboa, Nº12, Maio 2015, 4-5

ROCHA, Luzia; PRATES, Nuno. “A iconografia musical na colecção de leques da Casa dos Patudos: análise de aspectos temáticos e organológicos”. *Cuadernos de Iconografía Musical*, México, Universidad Autónoma de México, Junho 2015, 9-38.

Nuevos horizontes en la Iconografía Musical: el impacto de la Inteligencia Artificial en el reconocimiento y catalogación de fondos

Gorka Rubiales Zabarte

Introducción

El desarrollo de una Inteligencia Artificial (IA) que coexista con los seres humanos ha sido ampliamente difundido a través de obras de ficción y el cine a lo largo de todo el siglo XX. Estas representaciones han cautivado el interés del público, generando una plétora de ideas y escenarios acerca de la posible interacción entre los seres humanos y la Inteligencia Artificial. A pesar de que estas representaciones en obras de ficción pueden adoptar un tono especulativo y, en ocasiones, exagerado, han desempeñado un papel crucial en la promoción de la reflexión y el diálogo en torno a las implicaciones de la Inteligencia Artificial en la estructura social.

Gracias a los avances experimentados por la Inteligencia Artificial en las últimas décadas, la factibilidad de organismos cibernéticos inteligentes capaces de aprender y ejecutar tareas específicas parece haber superado el ámbito de la ficción, transformándose en una

realidad concreta. Un caso ilustrativo que evidencia tanto el potencial como los riesgos inherentes a estas aplicaciones es Chat-GPT, que, en un lapso de apenas dos meses tras su creación, ya había alcanzado la notable cifra de cien millones de usuarios activos, destacando así tanto su alcance como las implicaciones que conlleva su uso¹.

El progreso en la evolución de la Inteligencia Artificial ha propiciado el desarrollo de sistemas cada vez más refinados, capacitados para emular y llevar a cabo tareas que anteriormente se consideraban exclusivas de la capacidad humana. El factor determinante en el éxito y la difusión de estos organismos cibernéticos inteligentes radica en su habilidad para aprender y adaptarse. A través de algoritmos de aprendizaje automático y modelos lingüísticos avanzados, como los implementados en Chat-GPT, estos sistemas pueden entablar interacciones con los usuarios y proporcionar respuestas contextualmente coherentes.

En el contexto de las inteligencias artificiales, dos ejemplos destacados son Chat-GPT y las redes neuronales convolucionales. Chat-GPT es una AI que utiliza modelos de procesamiento del lenguaje para la generación de respuestas de manera natural. Este sistema, centrado en la gestión del lenguaje, se basa en una arquitectura de red neuronal conocida como *Transformer*, diseñada para comprender y generar texto de manera coherente y contextual. Un modelo *Transformer* es una red neuronal que adquiere contexto y, en consecuencia, significado al rastrear las relaciones entre datos secuenciales, tal como las palabras presentes en esta oración. Su capacidad para mantener conversaciones, responder preguntas y ofrecer información ha sido fundamental en diversos campos. Por otro lado, las redes neuronales convolucionales se dedican a la identificación y clasificación de imágenes. Su impacto se ha evidenciado notablemente en áreas como la conducción autónoma, donde la capacidad de reconocer y comprender el entorno visual es crucial. Además, estas redes han revolucionado la identificación de individuos en redes sociales y en aplicaciones de seguridad, permitiendo el reconocimiento facial y la clasificación de imágenes a una escala previamente

¹ Sobre el desarrollo de Chat-GPT y su posible aplicación en el ámbito de la producción científica y la enseñanza universitaria, véase: Hill-Yardin, Elisa & Hutchinson, Mark & Laycock, Robin & Spencer, Sarah. (2023). A Chat(GPT) about the future of scientific publishing. *Brain, Behavior, and Immunity*. También Fuchs, Kevin. "Exploring the opportunities and challenges of NLP models in higher education: is Chat GPT a blessing or a curse?" *Frontiers in Education*. Vol. 8. Frontiers, 2023.

inimaginable. Ambos ejemplos ilustran el amplio espectro de aplicaciones que abarcan las inteligencias artificiales, desde el procesamiento del lenguaje hasta el análisis visual, evidenciando avances significativos en diversos campos de la tecnología y la interacción humana.

En el presente texto nos proponemos ofrecer una visión general del estado actual de la tecnología de reconocimiento de imágenes y su factible integración en los proyectos de catalogación de iconografía musical. Se llevará a cabo un análisis exhaustivo de los beneficios y desafíos inherentes al empleo de estas herramientas dentro del ámbito de la catalogación de archivos iconográficos, explorando también posibles soluciones y perspectivas de futuro. Con esta investigación, aspiramos a resaltar el valor y el impacto potencial que la Inteligencia Artificial puede tener en la optimización de los procesos de catalogación y facilitación del acceso a la información en el campo de la iconografía musical.

La experiencia de *Image of Music*

Antes de adentrarnos en la eventual aplicación de la Inteligencia Artificial a la catalogación de fondos, conviene repasar de manera sucinta el estado presente de los proyectos de catalogación en el ámbito de la iconografía musical a nivel internacional. A tal fin, es pertinente retroceder hasta los años 2002 y 2003, períodos en los cuales tomó forma el proyecto *ERC Images of Music*, liderado por el profesor Tilmann Seebass de la Universidad de Innsbruck (Austria) y financiado por el Consejo Europeo de Investigación². El proyecto, que contó con la participación de más de treinta instituciones provenientes de siete países, estableció como uno de sus objetivos primordiales la creación de una base de datos internacional dedicada a la iconografía musical. Esta base de datos fue concebida para albergar las catalogaciones generadas por los centros e investigadores privados que formaron parte de este proyecto colaborativo. Para la catalogación de fondos, se empleó el programa MusIco,

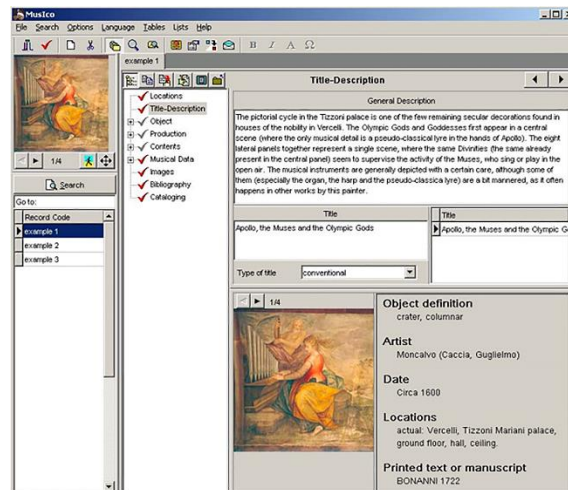
² Véase la referencia a este proyecto en Piquer Sanclemente, Ruth: “Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada”, *Síneris: revista de musicología*, ISSN-e 2254-3643, N.º. 9, 2013, pp. 9-10.

diseñado por Paul Bayer. El proyecto se estructuró en función de la catalogación de materiales destinados a la preparación de tres extensas exposiciones virtuales³. En estas exhibiciones, todos los contenidos fueron traducidos a los siete idiomas correspondientes a las instituciones participantes.

Fig. 1. Pantalla de catalogación del software Muslco, desarrollado por Paul Bayer en 2002 para la catalogación de fondos en el proyecto “Images of Music” (2002-2003)

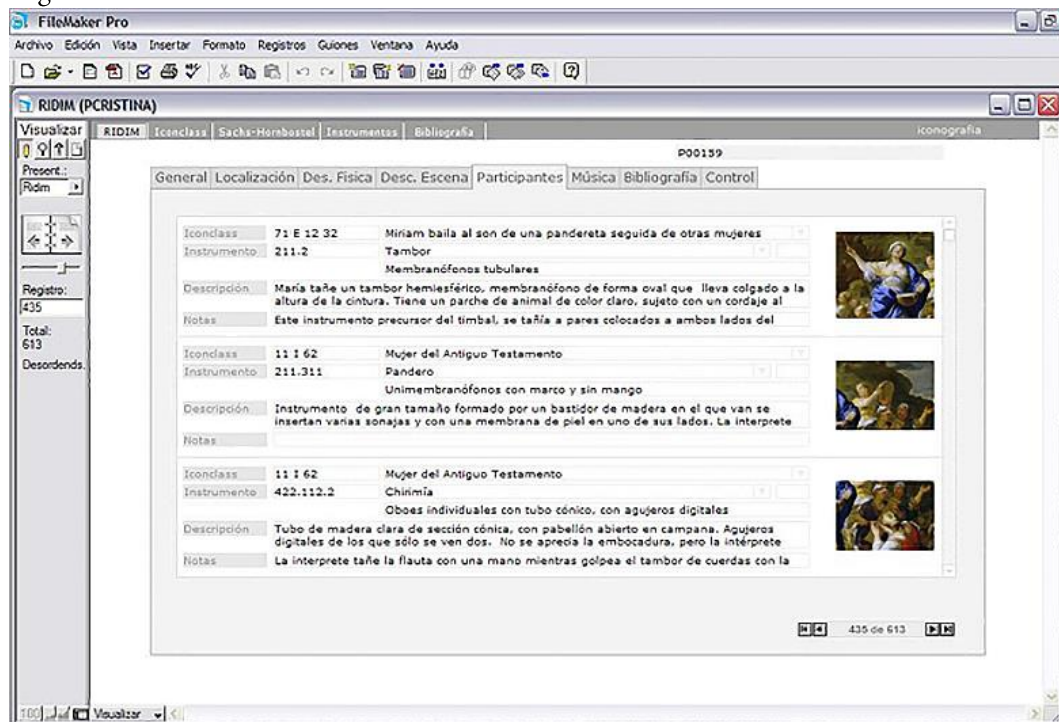


Fig. 2. Presentación de las 3 exposiciones virtuales desarrolladas por el proyecto “Images of Music” (2002-2003)



³ Cada una de las exposiciones virtuales fue recogida en un DVD editado por el proyecto: 1. I Exposición Virtual: Música Sacra – Imágenes y Realidad (Ene. 2003-Mar. 2003), coordinado por la Fond. Alessandra Bonomo, Fondazione Cini, Venecia (Italia). 2. II Exposición virtual: El Ritmo en la Música y la Danza, (Feb. 2003-Abr. 2003), coordinado por Alexandra Goulaki-Voutira, Univ. Aristóteles de Thesaloniki (Grecia). 3. Mitos Musicales – de la Antigüedad a nuestros días (Abr. 2003-Jun. 2003), coordinado por Nicoletta Guidobaldi, Università di Bologna (Italia).

Fig. 3. Base de datos desarrolladas por el Grupo Complutense de Iconografía Musical para la catalogación de las colecciones del Museo del Prado



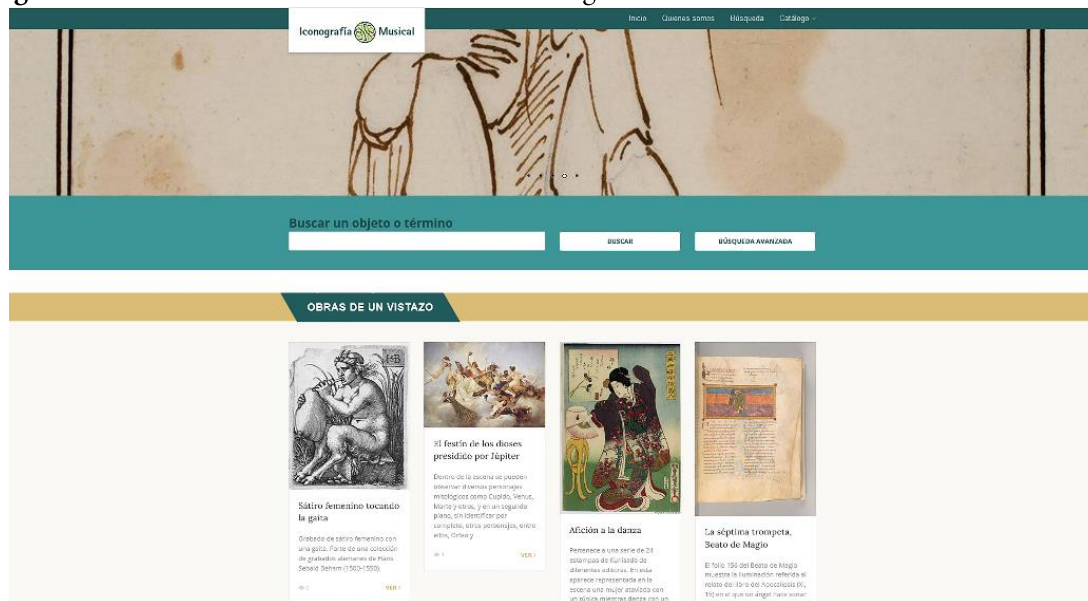
A pesar de que la concreción de la base de datos no se materializó, el proyecto fomentó la colaboración y el intercambio de conocimientos entre los centros involucrados en la catalogación de iconografía musical. Asimismo, sentó los cimientos para el desarrollo de subsiguientes iniciativas que han emergido en el contexto internacional durante las últimas dos décadas⁴. En los años que siguieron a la culminación del proyecto, múltiples centros idearon herramientas destinadas a la catalogación de archivos iconográficos. Entre ellas, destaca la base de datos concebida por el Grupo de Iconografía Musical de Madrid, bajo la dirección de Cristina Bordas. Este recurso se dedicó a la catalogación de los fondos pertenecientes al Museo del Prado⁵. Durante los últimos años, el Grupo Complutense ha

⁴ La trayectoria del Grupo Complutense de Iconografía Musical ejemplifica de manera notable las colaboraciones establecidas entre los grupos de investigación en el ámbito internacional. Un compendio detallado de las actividades desarrolladas durante los últimos años por este grupo se halla disponible en: <https://www.imagenesmusica.es/about/>

⁵ Además de llevar a cabo la catalogación exhaustiva de todas las obras que albergan contenido musical dentro de las colecciones del Museo del Prado, en el año 2012, coincidiendo con la celebración del Día Europeo de la Música, el grupo se embarcó en la reconstrucción de algunas de las piezas musicales representadas en las pinturas. Una descripción del proyecto puede consultarse en: <https://www.imagenesmusica.es/museo-del-prado/>

colaborado estrechamente con la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) en la elaboración de una base de datos especializada en Iconografía Musical dentro del contexto ibérico que finalmente ha sido publicada en el transcurso del presente año⁶.

Fig. 4. Pantalla de acceso a la base de datos de iconografía musical de AEDOM



Por limitaciones de espacio, no nos es factible abordar exhaustivamente todas las iniciativas surgidas en el ámbito internacional. Destacan entre ellas las iniciativas llevadas a cabo por los colegas de la Universidade Nova, así como las diversas bases de datos desarrolladas por RIDIM.⁷ No obstante, no puedo obviar mencionar las notables iniciativas promovidas por RIDIM-Brasil, de las cuales hemos tenido el privilegio de recibir actualizaciones en ediciones anteriores de este congreso⁸.

⁶ La base de datos de iconografía musical de AEDOM se puede consultar en: <https://iconografiamusical.es/>

⁷ La base de datos de iconografía musical desarrollada por RIDIM puede consultar en: <https://ridim.org/ridim-database/>

⁸ A modo de ejemplo, baste mencionar que el 7º Congreso Brasileiro de Iconografía Musical, celebrado en la Universidad de Alagoas en julio de 2023, incluyó un taller de catalogación de iconografía musical en la base de datos de RIDIM-Brasil impartido por el Dr. Pedro Ivo Araújo.

No obstante la diversidad en los objetivos y la configuración de los proyectos, se ha mantenido un intercambio fluido y enriquecedor de ideas y materiales entre los diversos centros. A pesar de las disparidades, ha prevalecido una voluntad compartida de colaboración y aprendizaje recíproco, elementos que han contribuido al éxito y progreso de los proyectos. Esta fluidez en el intercambio de saberes y experiencias ha posibilitado un abordaje más efectivo de los desafíos, conduciendo a la generación de soluciones innovadoras. En definitiva, la cooperación entre los diferentes centros ha sido fundamental para superar los desafíos y lograr resultados positivos en los proyectos.

Problemas con el desarrollo de estos sistemas

La evolución de estos proyectos ha transcurrido en simultáneo al surgimiento de nuevas tecnologías y el desarrollo de herramientas informáticas que han ejercido una influencia considerable en la configuración de las bases de datos, así como en los métodos de normalización, almacenamiento y recuperación de la información. A pesar de los esfuerzos dedicados al desarrollo de nuevas plataformas, todos los proyectos se han encontrado con desafíos análogos. La progresiva brecha entre los procesos de catalogación, en gran parte atribuible a la meticulosidad y especialización requerida en la estructura de campos de estas bases de datos, ha generado una relativa lentitud en varios casos, en contraposición al avance de las nuevas tecnologías. Debido a la discrepancia entre los procesos de catalogación y el avance de las nuevas tecnologías, actualmente no se dispone de una iniciativa destacada a nivel mundial que pueda considerarse como el referente definitivo en cuanto a repositorio de iconografía musical, en términos de la cantidad de catalogaciones. En vista del rápido progreso tecnológico, resulta crucial abordar estos desafíos y buscar soluciones innovadoras con el fin de agilizar y optimizar los procesos de catalogación en el ámbito de la iconografía musical.

Desarrollo de la IA

Los notables avances que ha experimentado la Inteligencia Artificial en tiempos recientes plantean un potencial significativo para la generación de nuevos corpus de catalogaciones. La perspectiva de encomendar a sistemas informáticos las labores de reconocimiento, discriminación y descripción de los contenidos iconográficos presentes en imágenes resulta altamente atractiva. Como veremos, ya se están llevando a cabo diversas iniciativas a nivel internacional que capitalizan las capacidades de estos sistemas innovadores para la catalogación de sus fondos.

¿Qué es la Inteligencia Artificial?

Antes de adentrarnos en el análisis del empleo de la Inteligencia Artificial, es pertinente revisar de forma concisa su naturaleza y los progresos que esta tecnología ha experimentado en la última década, específicamente en relación con su aplicación en la descripción de contenidos iconográficos.

La Inteligencia Artificial (IA) se refiere a la simulación de la capacidad intelectual humana por parte de un sistema o máquina. Su objetivo es desarrollar sistemas capaces de emular los procesos mentales humanos y replicar comportamientos que incluyen percepción, razonamiento, aprendizaje, planificación y predicción⁹. Se considera que un sistema es inteligente cuando cumple los siguientes requisitos¹⁰:

1. Las acciones que desarrolla son adecuadas para sus circunstancias y sus objetivos.
2. Es flexible ante entornos cambiantes y objetivos en evolución.
3. Aprende de la experiencia.
4. Toma decisiones apropiadas considerando sus limitaciones perceptuales y computacionales.

⁹ Saleh, Ziyad. (2019). Artificial Intelligence Definition, Ethics and Standards.

¹⁰ Bartneck, Christoph & Lütge, Christoph & Wagner, Alan & Welsh, Sean. (2021). What Is AI?. 10.1007/978-3-030-51110-4_2., 8.

Para lograr esto, la IA hace uso de las conocidas redes neuronales, que imitan el funcionamiento del cerebro humano para procesar grandes volúmenes de datos, reconocer patrones y tomar decisiones fundamentadas en esa información¹¹.

El desarrollo de estas redes neuronales está estrechamente ligado a los avances experimentados en el campo del aprendizaje automático, también conocido como “Machine Learning”¹². Esta tecnología, ampliamente utilizada en diversos campos como el reconocimiento facial a través de software, la detección de spam en servicios de correo electrónico o el reconocimiento de voz, entre otros, posibilita que los sistemas adquieran la habilidad de comprender la lógica inherente en determinados sistemas y aprender de manera autónoma al enfrentarse a nuevos datos y situaciones. Mediante el aprendizaje automático, las redes neuronales pueden mejorar su rendimiento y ajustarse para adaptarse a distintas tareas y contextos, brindándoles una capacidad de aprendizaje y adaptación equiparable a la de los seres humanos.

Pero, ¿a qué nos referimos al decir que el sistema “es capaz de aprender”? Se dice que un agente aprende cuando su desempeño mejora con la experiencia y mediante el uso de datos; es decir, cuando la habilidad no estaba presente en su genotipo o rasgos de nacimiento¹³.

Avances en las aplicaciones IA

La capacidad de emular los patrones de razonamiento humano y aprendizaje, junto con la destreza para procesar grandes cantidades de datos, convierte a estas herramientas en sumamente atractivas para una amplia gama de disciplinas científicas. Su adopción está en constante aumento en todos los campos científicos. Su capacidad de adaptación y mejora

¹¹ Sobre el diseño y desarrollo de estas redes neuronales, véase: Basheer, Imad & Hajmeer, M.N. (2001). Artificial Neural Networks: Fundamentals, Computing, Design, and Application. *Journal of microbiological methods*. 43. 3-31. 10.1016/S0167-7012(00)00201-3.

¹² Un trabajo monográfico destinado a la introducción al Aprendizaje Automático es Zhi-Hua Zhou. *Machine Learning*. Springer Nature, 20 ago 2021

¹³ Zhi-Hua Zhou. *Machine Learning*. Springer Nature, 2021, 2.

constante las posiciona como herramientas versátiles y poderosas para avanzar en la comprensión y el desarrollo de soluciones innovadoras en diversas áreas científicas. El potencial de estas herramientas para revolucionar la forma en que abordamos los desafíos científicos es prometedor, y su aplicación continúa expandiéndose en un amplio espectro de disciplinas, brindando nuevas oportunidades para la investigación y el descubrimiento científico.

La identificación de las imágenes

Durante las últimas décadas se ha experimentado un notable avance en el ámbito de la identificación de imágenes. Inicialmente, se utilizaban redes neuronales simples que se enfocaban en analizar el contenido de cada píxel de manera individual. No obstante, este enfoque presentaba limitaciones en la capacidad para identificar patrones o estructuras más complejas presentes en la imagen. La identificación de patrones y estructuras repetidas en las imágenes ha experimentado un avance significativo gracias al desarrollo de las redes neuronales denominadas convolucionales¹⁴. A diferencia de las redes neuronales simples, que se centran en identificar el contenido individual de cada uno de los píxeles que conforman una imagen, las redes neuronales convolucionales tienen la capacidad de analizar estos contenidos para identificar patrones y formas, independientemente de la orientación, dimensiones o ángulos de visión presentes en las imágenes. Estas redes se componen en una serie de niveles de análisis denominados "capas".

Las redes neuronales convolucionales exhiben la capacidad de discernir y categorizar una notable cantidad de rasgos o características ("features") de los objetos. Estos rasgos son almacenados y posteriormente empleados en la identificación y clasificación de imágenes subsiguientes. La red neuronal convolucional no se limita únicamente a la identificación de

¹⁴ Liu, Yun, Ming-Ming Cheng, Xiaowei Hu, Jia-Wang Bian, Le Zhang, Xiang Bai, and Jinhui Tang. "Richer Convolutional Features for Edge Detection", IEEE Trans Pattern Anal Mach Intell. 2019 Aug; 41(8):1939-1946. (doi: 10.1109/TPAMI.2018.2878849). Epub 2018 Oct 31.

límites o vértices de los objetos, el denominado "Edge Detection"¹⁵, sino que considera una amplia gama de elementos inherentes a la representación, como el color, la posición y la presencia de ciertos elementos.

El propósito de este proceso es delimitar y distinguir los distintos objetos presentes en una imagen, lo que permite una comprensión más detallada de su estructura y contenido visual. Las redes neuronales convolucionales ofrecen dos aplicaciones potenciales. Por un lado, la capacidad de clasificar imágenes en categorías predefinidas; por otro lado, la habilidad de identificar objetos dentro de las propias imágenes. De esta manera, la Inteligencia Artificial "aprende" a identificar las características que definen un objeto, lo que le capacita para "aprender" la forma de dicho objeto y sus atributos y componentes.

La implementación de redes neuronales convolucionales ha revolucionado el campo de la identificación de imágenes mediante la Inteligencia Artificial, dado que la identificación de patrones y estructuras complejas en las imágenes mejora el reconocimiento de los elementos que conforman la imagen, permitiendo su clasificación y descripción con mayor precisión. Estos avances presentan un impacto considerable en distintas áreas de aplicación, abriendo nuevas oportunidades para el desarrollo de tecnologías de reconocimiento visual más sofisticadas y exactas.

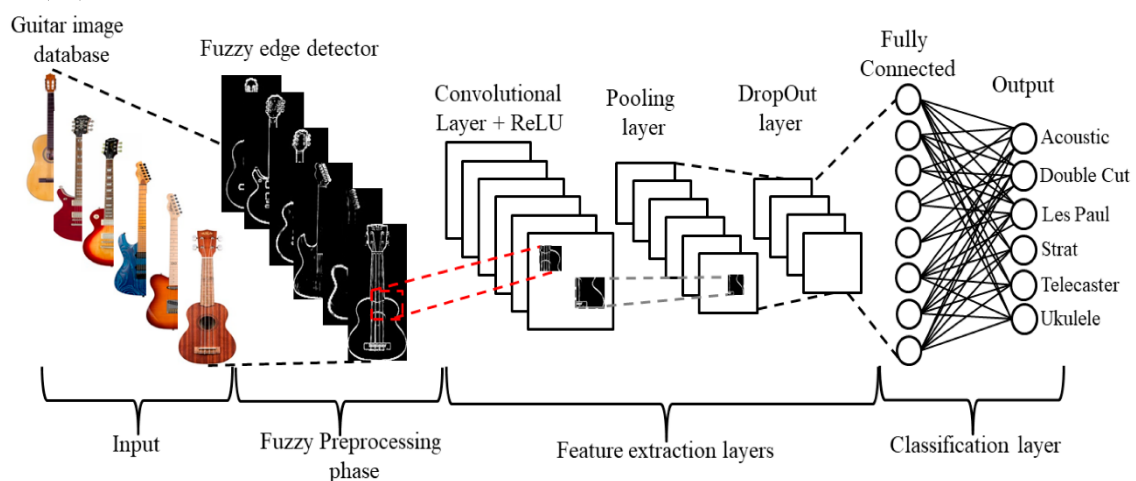
La labor de los desarrolladores del sistema

De esta manera, emerge un nuevo escenario en el ámbito de la catalogación de archivos iconográficos que implica una revisión de los procedimientos establecidos en décadas anteriores, centrados en el diseño de fichas de catalogación que recolectaban los detalles técnicos de la imagen, así como la descripción de los elementos musicales identificados y clasificados por el catalogador. Aunque no se descartan completamente estos métodos de catalogación, la capacidad de la Inteligencia Artificial para manejar los materiales a una velocidad inalcanzable para un catalogador humano resulta altamente atractiva.

¹⁵ Ziou, Djemel, and Salvatore Tabbone. "Edge detection techniques-an overview." *Pattern Recognition and Image Analysis C/C of Raspoznavaniye Obrazov I Analiz Izobrazhenii* 8 (1998): 537-559.

El papel de los desarrolladores de estos sistemas en los proyectos de catalogación es de un valor incalculable, dado que son los encargados de suministrar a la Inteligencia Artificial (IA) un conjunto de muestras que servirán como modelo para la posterior identificación de elementos dentro de las imágenes.

Fig. 5. Proceso de identificación de modelos de guitarra utilizando el procesamiento de imágenes mediante IA. Tomado de Cesar Torres, Claudia I. Gonzalez y Gabriela E. Martinez. Fuzzy Edge-Detection as a Preprocessing Layer in Deep Neural Networks for Guitar Classification. *Sensors* 2022, 22 (15).



Para lograr una identificación precisa de elementos tales como instrumentos, escenas de canto o danza, es fundamental disponer de una muestra considerable de imágenes, que, en ciertos casos, podría ascender a varios miles. Además, se requiere realizar una supervisión continua de los aciertos y errores que el sistema pueda cometer en la identificación de elementos, con el propósito de perfeccionar el aprendizaje y optimizar el proceso de descripción de los materiales. De este modo, la colaboración entre los desarrolladores y la Inteligencia Artificial resulta esencial para el logro exitoso de los proyectos de catalogación y para optimizar plenamente las capacidades de la Inteligencia Artificial en este entorno.

Al proveer a la IA de una muestra representativa de modelos, esta será capaz de detectar y almacenar las particularidades de los objetos representados. De esta manera, el sistema aprenderá a reconocer, por ejemplo, que un laúd consiste en un mástil, un cuerpo abovedado con costillas de distintos tonos, y una tapa plana con una o múltiples rosetas;

además, el característico clavijero inclinado hacia la parte posterior del instrumento¹⁶. El reconocimiento de estos rasgos capacitará a la IA para identificar el instrumento con independencia del contexto en que este esté representado y la técnica o medio empleada para ello.

Fig. 6. Valentin de Boulogne. *Tañedor de laúd* (1625-26). Óleo sobre lienzo. Metropolitan Museum of Art, Nueva York



Catalogación de fondos digitalizados y de amplias colecciones digitales

Si observamos el papel desempeñado por la Inteligencia Artificial en la administración de colecciones de archivos, es evidente que su aplicación frecuentemente se ha limitado a labores de baja complejidad, abarcando desde la administración de correos electrónicos hasta la identificación de imágenes o la transcripción de escritura manuscrita. El verdadero valor

¹⁶ Nos referimos aquí al modelo de laúd utilizado durante el Renacimiento y el Barroco, caracterizado por la inclinación del clavijero a un ángulo de 80° con respecto al mástil

de la Inteligencia Artificial no reside exclusivamente en su capacidad para realizar tareas complejas de alto nivel que exigen contextualización, teorización o creatividad, sino en su habilidad para procesar rápidamente grandes volúmenes de datos, superando así las capacidades de cualquier especialista humano. Esta destreza de la IA para analizar extensas cantidades de datos de forma eficaz y precisa, contribuye a economizar tiempo y recursos, permitiendo a los expertos del ámbito enfocarse en labores de mayor complejidad y de mayor valor agregado.

Hasta el momento, las experiencias acumuladas en el uso de la IA para la catalogación de archivos de imágenes han revelado las capacidades de estos sistemas para gestionar, debido a su rapidez y agilidad, la catalogación de archivos digitalizados, así como de materiales digitales originales, incluso potencialmente en el ámbito de la World Wide Web.

Limitaciones del sistema

No obstante, este proceso de aprendizaje conlleva potenciales limitaciones en la identificación de elementos musicales en contextos más específicos. Por ejemplo, la presencia de espectadores en una escena musical puede dificultar la identificación precisa de los elementos musicales en la imagen. De manera similar, los retratos de compositores o elementos de música implícita pueden resultar más difíciles de reconocer debido a su representación abstracta o simbólica.

Por otro lado, la identificación de objetos en ciertos contextos artísticos, como el surrealismo o el cubismo, puede plantear desafíos de difícil resolución, lo que requeriría un proceso de aprendizaje adicional por parte del sistema. Esto implica que la herramienta debe adquirir una comprensión más detallada de esos elementos dentro del contexto de creación del artista, así como del contexto histórico y artístico en el que se originó la obra.

La representación en el panel derecho del conocido tríptico "El Jardín de las Delicias" de El Bosco es un ejemplo ilustrativo de este aspecto, donde los instrumentos musicales se transforman en instrumentos de tortura. En esta obra, los cuerpos de los condenados son sometidos a tortura a través de los instrumentos musicales, estableciendo un paralelismo

evidente entre la práctica musical y el pecado. La interpretación de esta representación artística requeriría una comprensión contextual mucho más profunda que la actualmente disponible en la Inteligencia Artificial. ¿Será capaz de diferenciar entre un intérprete que toca o sostiene el instrumento y la figura de los condenados para los cuales esos instrumentos se han convertido en herramientas monstruosas de tortura?

Fig. 7. Hieronimus Bosch (El Bosco). Tríptico del Jardín de las Delicias (1490-1500). Grisalla, Óleo sobre tabla de madera de roble. Museo Nacional del Prado, Madrid (detalle)



Problemas como el mencionado requerirán un proceso continuo de desarrollo de las capacidades de la Inteligencia Artificial (IA) para permitirle adaptarse a distintos contextos artísticos y/o históricos. Por lo tanto, para superar las limitaciones en la identificación y comprensión de elementos musicales en contextos más amplios, será necesario mejorar la habilidad de la IA para interpretar la simbología y las representaciones abstractas presentes en las obras de arte. Esto implica perfeccionar los algoritmos de reconocimiento de patrones y entrenar a los sistemas con una mayor diversidad de datos contextualizados. Además, enriquecer las bases de conocimiento y el acceso a recursos históricos y artísticos serán

fundamentales para proveer a la IA con la información necesaria para comprender los contextos específicos en los que se generaron las obras de arte. Este proceso de desarrollo continuo permitirá a la IA abordar de manera más efectiva los desafíos que plantea la interpretación y clasificación de elementos musicales en distintos contextos, impulsando así la aplicación de la Inteligencia Artificial en la catalogación y comprensión de fondos con iconografía musical.

Case Study: El desarrollo del banco de imágenes de la Frick Collection de NY

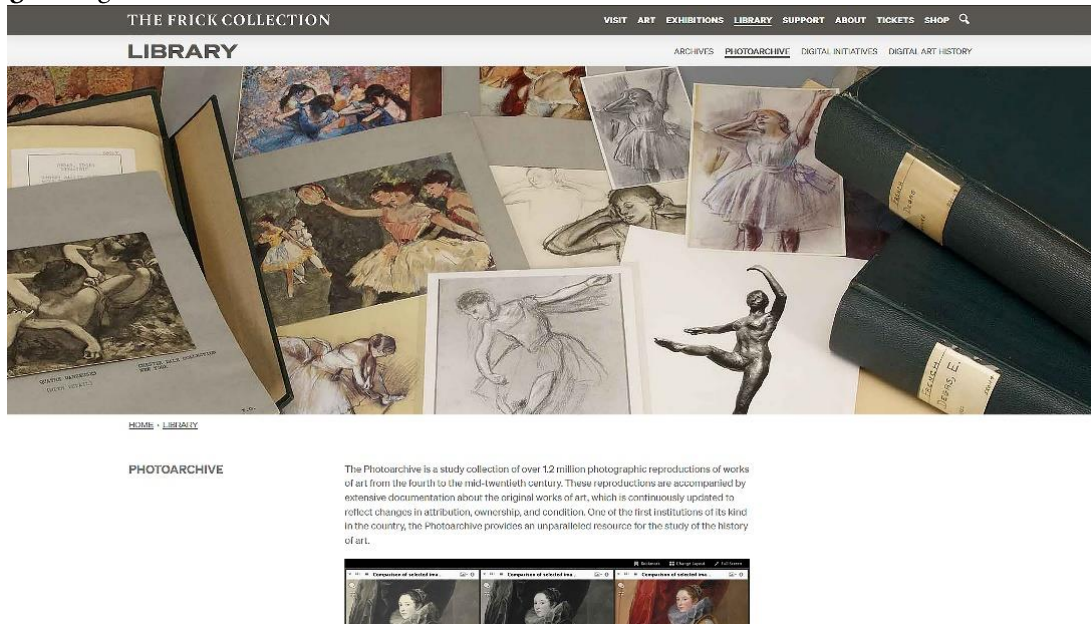
Como mencionaba al inicio de mi intervención, este no es un discurso meramente teórico; la descripción de imágenes ya se está aplicando en algunas instituciones con resultados notables.

En los últimos años, la Frick Collection de Nueva York, un museo de arte que alberga las valiosas colecciones reunidas por el industrial Henry Clay Frick (1849-1919), ha implementado una destacada iniciativa en la gestión de extensos archivos digitales y la generación de metadatos asociados a las imágenes. Durante este tiempo, ha llevado a cabo la digitalización del *Photoarchive*, un fondo fotográfico conformado a lo largo de sucesivos proyectos de investigación, el cual actualmente alberga 1,2 millones de reproducciones de obras de arte de la tradición occidental¹⁷. Según lo resaltado por Ellen Prokop, editora de un volumen sobre las colecciones del museo, el proceso de digitalización de las imágenes ha superado considerablemente al proceso de asignación de metadatos, lo que ha resultado en una parte sustancial de la colección que no ha sido puesta a disposición del público¹⁸.

¹⁷ Se puede consultar una descripción del fondo en: <https://www.frick.org/library/photoarchive>

¹⁸ Prokop, Ellen. AI and the Digitized Photoarchive: Promoting Access and Discoverability. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*. Volume 40, Number 1, 1-20. (<https://doi.org/10.1086/714604>)

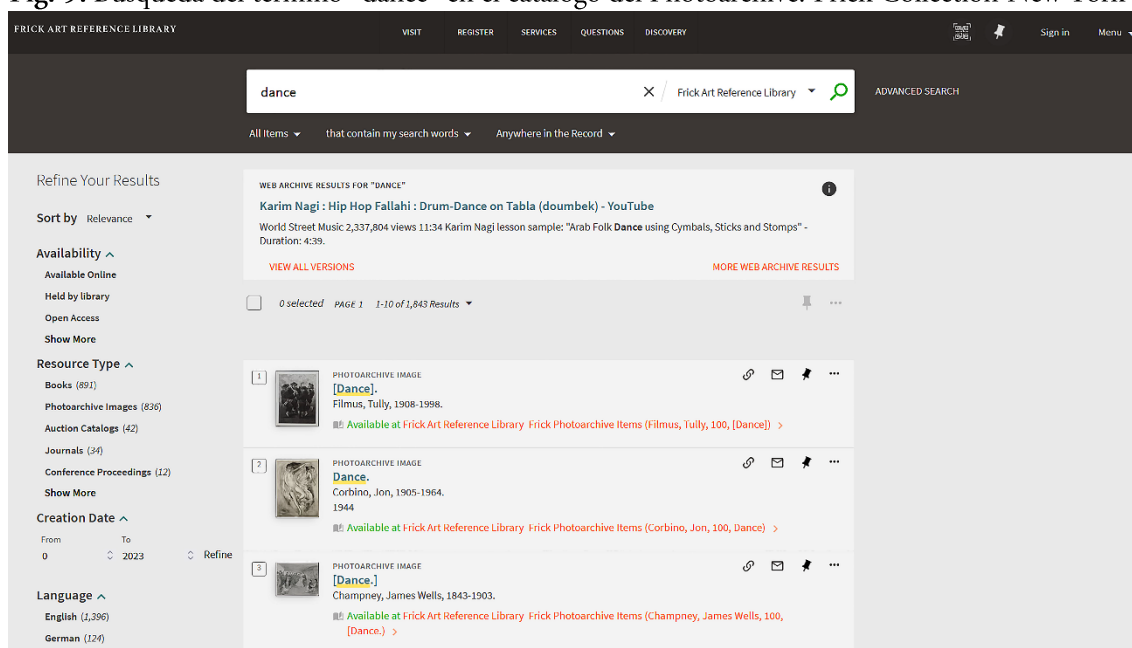
Fig. 8. Página de acceso al *Photoarchive* de la *Frick Collection*



Ante esta coyuntura, los responsables del *Photoarchive* decidieron recurrir a un especialista en computación para emplear Inteligencia Artificial en la asignación de esos metadatos. La Inteligencia Artificial ha catalogado automáticamente un corpus considerable de imágenes categorizándolas en las colecciones en base al sistema de clasificación del archivo. Aprovechando el poder de las Redes Neuronales Convolucionales (CNN) se ha desarrollado una técnica de aprendizaje profundo que ha posibilitado la identificación de los objetos contenidos en las imágenes y el reconocimiento facial. El proyecto ya se encuentra en un estado avanzado de desarrollo y ya se han puesto a disposición del público las imágenes digitales y la documentación asociada a cientos de miles de obras de arte que pueden ser consultados a través del portal del museo¹⁹. Una búsqueda simple de términos musicales en dicho portal permite el acceso a varios centenares de obras de diferentes periodos.

¹⁹ El acceso a la colección digital del Photoarchiv y al catálogo de fondos están disponibles en: <https://www.frick.org/library/photoarchive>

Fig. 9. Búsqueda del término “dance” en el catálogo del Photoarchive. Frick Collection-New York



Aunque la experiencia realizada por la Frick Collection se ha enfocado en la asignación de metadatos básicos a las imágenes, creemos firmemente que la incorporación de sistemas de inteligencia textual en estas plataformas allanará el camino hacia una descripción más detallada y precisa de los componentes que conforman la imagen. La capacidad de los sistemas de Inteligencia Artificial para comprender y analizar el contenido visual, junto con su habilidad para generar descripciones textuales coherentes y contextualmente relevantes, promete mejorar sustancialmente el proceso de catalogación y análisis de imágenes iconográficas. Esta evolución permitirá capturar de manera más exhaustiva las características y los detalles de las imágenes, enriqueciendo así la comprensión y la investigación en este ámbito.

Conclusiones

El progreso acelerado de las tecnologías basadas en la Inteligencia Artificial en las últimas décadas ha permitido a diversas instituciones beneficiarse de su capacidad para gestionar eficientemente grandes volúmenes de materiales. La evolución de las redes

neuronales convolucionales ha representado un avance crucial en la capacidad de estos sistemas para identificar y describir elementos presentes en imágenes. Esto abre un nuevo panorama en el que el empleo de herramientas basadas en la Inteligencia Artificial y el aprendizaje automático se posiciona como una solución prometedora para la descripción de imágenes. En el futuro, el rol de los catalogadores consistirá en proporcionar al sistema ejemplos representativos y corroborar la precisión de los resultados obtenidos. Idealmente, se aspira a contar con un amplio archivo de iconografía musical, compuesto por miles de imágenes, lo que permitiría un análisis y una catalogación más completos y enriquecedores. En resumen, el avance de la Inteligencia Artificial presenta un potencial significativo para transformar y mejorar los procesos de descripción y análisis de imágenes en el ámbito de la iconografía musical.

Referencias

BARTNECK, Christoph; LÜTGE, Christoph; WAGNER, Alan; WELSH, Sean. (2021). *What Is AI?* 10.1007/978-3-030-51110-4_2.

BASHEER, Imad; HAJMEER, M. N.. (2001). Artificial Neural Networks: Fundamentals, Computing, Design, and Application. *Journal of microbiological methods*. 43. 3-31. 10.1016/S0167-7012(00)00201-3.

FUCHS, Kevin. "Exploring the opportunities and challenges of NLP models in higher education: is Chat GPT a blessing or a curse?" *Frontiers in Education*. Vol. 8. Frontiers, 2023.

HILL-YARDIN, Elisa; HUTCHINSON, Mark; LAYCOCK, Robin; SPENCER, Sarah. (2023). A Chat(GPT) about the future of scientific publishing. *Brain, Behavior, and Immunity*. 110. 10.1016/j.bbi.2023.02.022.

PIQUER SANCLEMENTE, Ruth: "Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada", *Síneris: revista de musicología*, Nº. 9, 2013. ISSN-e 2254-3643.

LIU, Yun, Ming-Ming Cheng, Xiaowei Hu, Jia-Wang Bian, Le Zhang, Xiang Bai, and Jinhui Tang. "Richer Convolutional Features for Edge Detection", *IEEE Trans Pattern Anal Mach Intell*. 2019 Aug; 41(8), 1939-1946. (doi: 10.1109/TPAMI.2018.2878849). Epub 2018 Oct 31.

LIU, Yun, Ming-Ming Cheng, Xiaowei Hu1 Kai Wang1 Xiang Bai, Nankai University, HUST Richer Convolutional Features for Edge Detection

PROKOP, Ellen. AI and the Digitized Photoarchive: Promoting Access and Discoverability. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*. Volume 40, Number 1, 1-20. (<https://doi.org/10.1086/714604>)

SALEH, Ziyad. (2019). Artificial Intelligence Definition, Ethics and Standards.

TORRES, Cesar; GONZALEZ, Claudia I.; MARTINEZ, Gabriela E. Fuzzy Edge-Detection as a Preprocessing Layer in Deep Neural Networks for Guitar Classification. *Sensors* 2022, 22(15), 5892; (<https://doi.org/10.3390/s22155892>)

ZIOU, Djemel; TABBONE, Salvatore. "Edge detection techniques-an overview." *Pattern Recognition and Image Analysis C/C of Raspoznavaniye Obrazov I Analiz Izobrazhenii* 8 (1998), 537-559.

Seductoras, cantoras y lloronas: Iconografía de las sirenas en los contextos funerarios del mundo griego

María Isabel Rodríguez López

Introducción

Todo acercamiento a las sirenas supone hablar de los peligros del mar, la música y la muerte y por ello, las lecturas simbólicas asociadas a estas criaturas marinas han sido, a lo largo de los siglos, muy diversas, complejas y no exentas de ambigüedad. El episodio más celebre asociado a ellas es su encuentro con Odiseo, pero no menos importante en el mundo griego fue la relación de las sirenas con la muerte y su concepción escatológica, que incluye diversidad de aspectos, a los que atenderemos en las siguientes líneas. Las sirenas encarnan el miedo humano a lo desconocido y al mismo tiempo son la llamada del ansia de conocimiento, la personificación de la seducción y la muerte. Simbolizaban el canto lúgubre de la muerte, por lo que su triste imagen se esculpió con frecuencia en los monumentos funerarios.

Los mitógrafos griegos dieron variadas genealogías a las sirenas; la versión más extendida las consideró hijas del río Aqueloo y una de las Musas (Calíope, Melpómene o Terpsícore). En este sentido, la línea materna justificaría su faceta musical como cantoras e intérpretes de varios instrumentos y su ascendencia paterna les otorgaría su condición híbrida y su condición acuática de genios marinos.

En el encuentro de las sirenas con Odiseo (*Odisea* XII, 1-200) Homero cita sólo a dos sirenas, sin dar sus nombres, mientras la mayoría de los autores posteriores señalan que fueron tres, cuyos nombres se refieren esencialmente a su aspecto físico (su belleza) y a su inteligencia (la seducción de sus palabras y su música), y en general al hechizo que ejercían sobre los hombres. Se trata, por tanto, de seductoras cuyo hermoso canto era casi imposible de evitar, a pesar de las nefastas consecuencias que conllevaba. Como es bien sabido, la iconografía de las sirenas ha sufrido una metamorfosis a lo largo de los siglos: *grosso modo*, en el mundo griego fueron híbridos de mujer y ave; en la antigüedad tardía y por influencia de otras criaturas marinas, pasaron a tener fisonomía humano- pisciforme¹ y ya en la Edad Contemporánea, se convirtieron en encantadoras fémimas que al contacto con el elemento marino adquirirían ocasionalmente extremidades inferiores pisciformes. Es preciso señalar que ya en el arte griego, el paso de los siglos hizo que sus atributos femeninos fueran ganando terreno paulatinamente con respecto a su naturaleza animal, de tal suerte que en las primeras representaciones conocidas sólo poseían cabeza humana y mediado el siglo IV a.C., su naturaleza aviforme había quedado reducida a las extremidades inferiores y las alas, mientras que su condición humana adquiriría los atributos y características de seducción y belleza que las fuentes escritas habían señalado repetidamente.

Llegadas a Grecia desde el mundo oriental, los artistas griegos las convirtieron en las mortíferas criaturas que cantaron para seducir a Odiseo. Originalmente, dicho episodio debe entenderse, al menos de forma parcial, como una expresión -literaria y figurativa- de los peligros del mar en un tiempo en el que la navegación estaba experimentando grandes avances, que a la postre permitieron la colonización griega del Mediterráneo, un proceso que

¹ Odette Tochefeu-Meyner, “¿De quand date la sirène-poisson?”. *Bulletin de L'Association Guillaume Bude* (1962): 453 ss.; Isabel Rodríguez, “Las sirenas génesis y evolución de su iconografía medieval”, *Revista de arqueología* 211 (1998): 45-46.

generaba incertidumbres y por lo tanto, la creación de mitos asociados a los peligros del mar². Tras haber sido instruido por Circe, Odiseo tapó los oídos de los marineros con cera y dejó sus oídos libres, ordenando que le ataran al mástil de la embarcación para escuchar el canto de las sirenas sin riesgo. ¿Qué poder tenía su canto? La Odisea nos desvela el poder de su hechizo: su canto era irresistible porque ofrecía a los marinos el pleno conocimiento, la omnisciencia:

*Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises,
de tu marcha refrena el ardor ara oír nuestro canto,
porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda
a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye.
Quien escucha contento se va conociendo mil cosas:
los trabajos sabemos que allá por la Troáde y sus campos
de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos
y aún aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda.
(Odisea XII, 184-191. Trad. José Manuel Pabón).*

Esta asociación de las sirenas con el poema homérico ha sido susceptible de diversas interpretaciones a lo largo del tiempo, entre las que se incluyen la geográfica, la acústica y la simbólica, tema al que nos hemos referido detenidamente en otros trabajos³.

Exvotos e indicios arqueológicos del culto a las sirenas

Las aventuras marítimas generaron diversos mitos y cultos locales en torno a las empresas navales promovidas desde el siglo VIII a.C., que a la postre desembocarían en el proceso de la colonización griega y en este marco, las sirenas pasarían a ser objeto de un culto específico, como puede desprenderse del testimonio de Estrabón⁴ y especialmente de los

² Además del mito de las sirenas, en el canto duodécimo de la Odisea se señalan otros peligros marinos, Escila y Caribdis, concebidos también como monstruos de naturaleza femenina, con los que Odiseo tuvo que enfrentarse y ante los que perdió a toda su tripulación. Rabun Taylor. "The cult of sirens and greek colonial identity in souther Italy", en *Attitudes towards the past in Antiquity. Creating identities* Stockholm Studies in Classical Archeology, 14., ed. por Brita Alroth y Charlotte Scheffer, Stockholm: Stockholm University Press, 2014.

³ Rodríguez, Isabel, "La música de las sirenas", *Cuadernos de Arte e Iconografía* XVI, 32 (2007).

⁴ Estrabón, Geografía I (2,12,12): *En el caso de las sirenas, sin ir más lejos, unos las asientan en el Cabo Peloriade y otros en las Sirenas, que distan de allí más de dos mil estadios; y afirman que son un escollo de tres picos que separa los golfos de Cumas y de Posidonia. Pero ni dicho escollo es de tres picos, ni apunta plenamente hacia lo alto, sino que desde los territorios de Sirrento hacia el Estrecho de Capria sobresale una especie de recodo largo y estrecho, que tiene tras una parte, en la ladera, el templo de las Sirenas y, por otra, a lo largo del Golfo de Posidonia, tres islotes desiertos*

hallazgos arqueológicos, entre los que se cuentan numerosos recipientes plásticos modelados con sus efigies y monumentos funerarios de diversa índole. El culto de las sirenas se originó probablemente en Campania y desde allí, se extendería por toda la Hélade⁵.

Los vasos en forma de sirena formaron parte de ajuares funerarios y fueron concebidos como exvotos desde fechas muy tempranas (fines siglo VII a.C. y primera mitad del VI a.C.), en manufacturas que proceden de las islas (Creta⁶ y Rodas especialmente⁷) y de la ciudad de Corinto⁸, aunque también han llegado a nosotros producciones de Beocia⁹. Se trata mayoritariamente de pequeños ungüentarios (*ariballoi*) plásticos de terracota policromada, modelados en forma de sirena. De la Grecia Oriental (Jonia) procede una de las piezas más tempranas (circa 640 a.C.) y mejor conservadas que han llegado hasta nosotros; nos referimos a un pequeño contenedor de perfume transfigurado en una sirena de amplios rasgos, cuyo rostro triangular y su peinado (“de pisos”) la asemejan a las producciones de la escuela dedálica. La decoración pictórica de su pecho muestra motivos geométricos (los que habían predominado en la cerámica griega de centuria anterior), acaso para humanizar a la figura y simular una indumentaria femenina (el peplo), mientras que la pintura del resto de su cuerpo imita el plumaje del pájaro. Merece señalarse que su boca abierta sugiere claramente su actitud canora y su mirada fija la convierte en un ser inquietante, casi apocalíptico. (Figura 1)

El modelo iconográfico más difundido en el Mediterráneo de estos *ariballoi*, durante el siglo VI a.C., fue el rodio; dicho modelo muestra una cabeza femenina concebida y peinada al modo de las *Korai*, y un cuerpo aviforme en reposo de estilizada morfología y alas plegadas. Con su destreza, los artesanos consiguieron que el cuello y la boca del recipiente simulara una cabeza femenina coronada con un *polos* (corona alta, propia de las divinidades femeninas),

y pedregosos situados frente a la costa, a los que llaman Sirenas; y en el propio estrecho está el Ateneo, con cuya denominación coincide también dicho recodo. (Trad. J. L. García Ramón y J. García Blanco).

⁵ Licofrón, *Alejandro* 712 ss.; Estrabón, *Geografía* 5. 4. 7- 8 y 6. 1. 1; Virgilio, *Geórgicas*, 4. 563 y Plinio el Viejo, *Historia Natural*, 3. 61.

⁶ British Museum n.1868,0110.767

⁷ Jean Ducat Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite (Paris: Boccard, 1966).

⁸ Yale University Art Gallery n. 1913.92. En línea: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/2352>. Consultado el 04/10/2023. Entre los estudios dedicados a los vasos plásticos en forma de sirena de corinto destacamos William R. Biers, "Plastic" Sirens from Corinth: An Addendum to Amyx", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 68, 1. <https://bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.jstor.org/stable/148391>

⁹ Szépművészeti Múzeum, Budapest.

mientras que el cuerpo del ave está formado por el cuerpo del recipiente propiamente dicho. Los detalles se representaron mediante la viva policromía; se conservan hoy muchos ejemplos de esta tipología¹⁰, que se fechan en la segunda mitad del siglo VI a.C. La actitud reposada de estas figuras y su silencio, evocan el deceso y las convierte en hermosas criaturas, tranquilas, asociadas al Más Allá, guardianas del reposo eterno del finado (Figura 2).

Figura 1. Aríbalo jonio en forma de sirena. Hacia 640 a.C.



Fuente: London, British Museum, n. 1860,0404.30¹¹

¹⁰ Entre otros ejemplos mencionamos los conservados en Baltimore, The Walters Art Museum, (n. 48.2020); New York, MET (nn. 06.1021.34, 41.162.24, 26.199.54, 74.51.836), The Cleveland Museum of Art (n. 1928.193), Wurzburg, Martin von Wagner Museum (DSC 05676), London, British Museum (1847-0714-13-02), Copenhagen, NY Carlsberg Glyptothek, (n.3613). Jean Ducat, *Les Vases Plastiques Rhodiens Archaiques en Terre Cuite*, (Paris: Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 209 1966).

¹¹ Disponible en https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1860-0404-30

Figura 2. Aríbalo rodio en forma de sirena. Hacia 540 a.C.



Fuente: Baltimore, The Walters Art Museum n. 48.2020 ¹²

Dada su relación con el mundo de los muertos, las sirenas se convirtieron en las encargadas de llevar las almas al Más Allá, haciendo la función de psicopompos y también actuando como guardianas de la tumba, muchas veces colocadas como remate de esta. Adentrarse en su iconografía es observar su omnipresencia en monumentos y estelas funerarias, así como en la decoración de vasos asociados a los rituales luctuosos, especialmente lébitos y lutróforos. En tales circunstancias, las sirenas aparecen asociadas a la música, generalmente individualizadas y sólo de forma excepcional puede haber alguna referencia a su encuentro con Odiseo. No podemos olvidar que, desde Platón también fueron consideradas como cantoras celestiales, en relación con la música del Cosmos y la armonía de las esferas y que su música celeste producía una influencia benéfica sobre las almas que vagaban después de la muerte. En la parte final de su *República* (X 616c-617d), Platón explica el mito de Er y apunta que las sirenas estaban situadas sobre las órbitas planetarias y que cada una de ellas correspondía a un tono, formando una escala musical completa: *En cada uno de*

¹² Disponible en <https://art.thewalters.org/detail/15911/vase-in-the-form-of-a-siren/>

estos círculos había una sirena que giraba con él, haciendo oír una sola nota de su voz, siempre con el mismo tono, de suerte que de estas ocho notas diferentes resultaba un acorde perfecto.

Monumentos funerarios

El registro arqueológico que ha llegado hasta nosotros es muy parcial, por lo que nuestro acercamiento al mismo no puede ser más que una aproximación. Entre los monumentos más antiguos merece citarse el llamado “Monumento de las Harpías” (Xanthos, Turquía), una tumba-pilar fechada en 500-475 a.C. Los relieves de las cuatro grandes losas que decoraban la parte alta se conservan hoy en el British Museum (n. 1848,1020.1) (Figura 3). Dos de dichas losas contienen las figuras de cuatro sirenas situadas en los ángulos, imágenes fueron consideradas originalmente harpías y prestaron su nombre al monumento. Tienen cabeza, pechos y brazos de mujer y su cuerpo termina en lo que se ha definido como “forma de huevo”, con cola y garras de ave. De los hombros y debajo de los brazos salen largas alas expandidas, cuyos extremos se prolongan en la losa central. Van ataviadas con largos y arrugados chitones, su cabello está trabajado en pequeñas ondas y tocado por una diadema puntiaguda. Sus rasgos muestran una suave sonrisa, mientras vuelan llevando en sus brazos diminutas figuras (femeninas en el lado norte y masculinas (en el lado sur) sujetas contra sus pechos por ambas manos y garras. No hay alusión iconográfica alguna a la música en ellas, pero Eurípides (*Helena* 1, 167-178) se refiere a ellas con las siguientes palabras:

Sirenas, doncellas aladas, vírgenes hijas de la Tierra, ojalá pudiesen venir a acompañar mis gemidos con la flauta libia o las siringas o las fórminges, uniéndose con lágrimas a mis deplorables males, con aficciones a mis aficciones, con cantos a mis cantos, simultáneamente con lamentaciones musicales; que venga Perséfone sanguinaria para que acepte como retribución el precio de mis lágrimas, allá en su palacio nocturno el peán que es dedicado a los muertos desdichados (Trad. Marcela Ristorto)¹³

¹³ Marcela Ristorto “El himno a Perséfone y las Sirenas en Helena de Eurípides”, Comunicación presentada en *Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”* La Plata, FAHCE-UNLP, 7-9 de octubre de 2015.

Figura 3. Placa en relieve procedente del llamado “Monumento de las Harpías” (Xanthos, Turquía). Hacia 500-475 a.C.



Fuente: London, British Museum (n. 1848,1020.1)¹⁴

Siglos más tarde Plutarco también se referirá a su música, en relación con la armonía del Universo:

Y, en efecto, las Sirenas de Homero, al menos, no nos asustan con razón por el mito, sino que también aquél dio a entender correctamente con enigmas que la fuerza de su música no es ni inhumana ni funesta, sino que, infundiendo amor por lo celeste y divino y olvido de las cosas mortales a las almas que de aquí se marchaban allá, según parece, y vagaban tras la muerte, las retiene y encanta hechizándolas, y ellas con alegría siguen a las Sirenas y giran con ellas; aquí, en cambio, llegándonos como un cierto oscuro eco de aquella música mediante la palabra, evoca y recuerda a las almas lo de entonces, pero los oídos de la mayoría están recubiertos y embadurnados con atascos y pasiones carnales, no de cera; pero ella por su buen natural lo siente y recuerda y experimenta una sensación cercana a las más locas pasiones del amor (PLUTARCO, *Moralia IX*, 14, 6. Trad. Francisco Martín García)

Fue habitual que las superestructuras funerarias en forma de pilar tanto del período arcaico, como del clasicismo y el postclasicismo, estuvieran rematadas con figuras exentas, criaturas mitológicas cuya misión era velar por la inviolabilidad de la tumba, seres protectores entre los que se cuentan las esfinges, los grifos y también las sirenas. Estas últimas aparecen con instrumentos musicales y poco a poco se convirtieron en hermosas criaturas, cada vez

¹⁴ Disponible en https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-1

más humanizadas; primero representadas con semblante grave, luego melancólicas y finalmente convertidas en figuras abatidas que expresaron su lamento mesándose los cabellos y acercando una de sus manos al pecho. Entre las más antiguas conservadas, citamos la que coronaba una tumba de Asia Menor, datada hacia 550 a.C. (Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek) (Figura 4.). De estilo plenamente arcaizante, la guardiana tiene rostro femenino silente enmarcado por los bucles que caen sobre sus hombros y que la emparentan con las *korai*. Sus alas desplegadas y de pronunciada incurvación denotan su origen oriental y de sus extremidades aviformes solo conserva el arranque, pero todo indica que estuviera posada sobre el monumento funerario; tiene los brazos de mujer y con la mano derecha y el índice extendido sostiene un pequeño plectro, mientras la izquierda con los dedos extendidos silencia las cuerdas de una pequeña cítara de morfología oriental (similar a las que aparecen en la cerámica chipriota)¹⁵, atada a su muñeca derecha mediante una correa de cuero, como solía ser habitual¹⁶.

Figura 4. Estatua de sirena en mármol procedente de una tumba de Asia Menor. Hacia 550 a.C.



Fuente: Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek¹⁷

¹⁵ John Curtis Franklin, "Lyric Landscapes of Early Cyprus", Kinyras: *The Divine Lyre*. Hellenic Studies Series 70. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. 2016 http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_FranklinJ.Kinyras.2016

¹⁶ El Museo de Arte Clásico de Atenas (n. DGA2836140) conserva una sirena análoga a la del Museo danés, que fue hallada en 2003 la construcción de la estación de metro *Kerameikos*, lugar en cuyo subsuelo se halla la mayor necrópolis ateniense de la Antigüedad.

¹⁷ Disponible en <https://www.flickr.com/photos/repetti/244654620/>

Del cementerio ateniense del *Dypilon* proceden muchos de los hallazgos funerarios conocidos hoy, de los que destacamos dos sirenas de mármol pentélico, de época postclásica conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (nn. 774 y 775) (ff. 5 y 6). Son figuras muy humanizadas, de hermoso rostro clásico, melancólico y silente, en cuyo torso humano se destacan unos menudos senos femeninos, ambas. La sirena n. 774 (Figura 5) flanqueaba la estela del guerrero ateniense Dexileo, muerto en combate hacia 394-393 a.C. y se ha fechado en torno a 370 a.C.¹⁸ Tiene una lira de tortuga sujeta a su mano izquierda y en la mano derecha (hoy perdida), sostendría el plectro; el caparazón de tortuga característico (*testudo marginata*) que forma la caja de resonancia del instrumento (*echeion*) posee unos orificios, donde irían fijadas las cuerdas, probablemente de bronce.

Figura 5. Sirena en mármol de la tumba de Dexileos en el cementerio ateniense. Hacia 370 a.C.



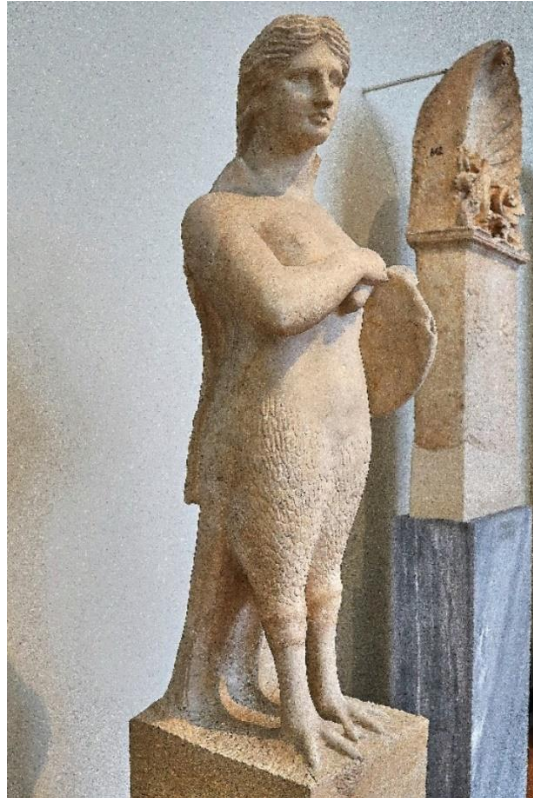
Fuente: Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 774.¹⁹

¹⁸ Nic Fields, "Dexileos of Thorikos: a brief life", *Ancient History Bulletin* 17.3-4 (2003).

¹⁹ Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Funerary_statue_of_a_Siren_at_the_National_Archaeological_Museum_of_Athens_on_7_May_2018.jpg

En el otro ejemplar que señalábamos (n.775) (Figura 6) si se ha conservado el gran plectro. Esta figura, de cabello recogido y rostro grave ha perdido las alas y el escultor ha subrayado los atributos femeninos: además de sus senos, su vientre muestra un modelado mórbido en el que se aprecia el ombligo, e incluso el pubis, bajo las escamas de sus dos patas aviformes, cuya forma es semejante a los muslos femeninos. Al estar completamente erguida, sus alas cerradas caen verticales por su dorso, ofreciendo al espectador la impresión de que lleva un manto que le cae hasta el suelo y enfatizando así su naturaleza humana. También en este caso, el instrumento tiene orificios para inserción de las cuerdas, que como hemos señalado, originalmente serían de bronce. En ambos ejemplares la hermosa melancolía que expresa su rostro alude al treno fúnebre y remite estilísticamente al arte del período postclásico.

Figura 6. Sirena en mármol. Procedente de cementerio ateniense. Hacia 320 a.C.

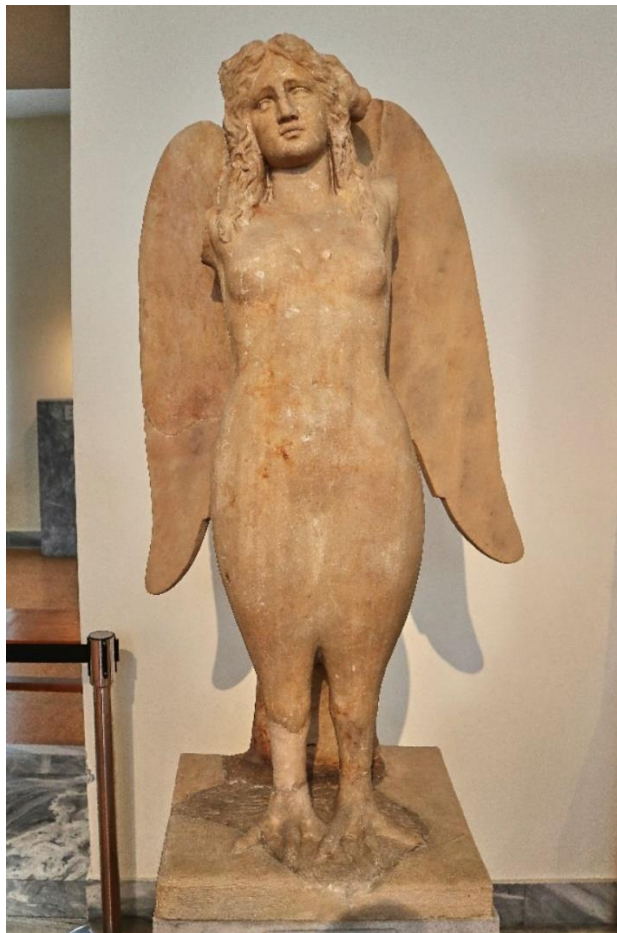


Fuente: Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 775.²⁰

²⁰ Disponible en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Funerary_statue_of_a_Siren_from_the_ancient_cemetery_of_Kerameikos_330-320_B.C.jpg

También del antiguo cementerio de Atenas procede una sirena fechada hacia 330 a.C. (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 2583) (Figura 7), una cantora estante, enmudecida, impregnada de *pathos*, que muestra el consabido gesto de lamento habitual en la iconografía griega; está mutilada y no conservamos los brazos, pero la posición de sus hombros y la palma de la mano izquierda, sobre la cabeza, indican que con su mano izquierda tiraba de sus rizados, sueltos y desaliñados cabellos, mientras llevaría la derecha al pecho. El dramatismo de su lamento también se advierte en su torso y en la inclinación lateral de su cabeza, así como en los rasgos faciales, especialmente en los ojos, bien hundidos en las cuencas.

Figura 7. Sirena en mármol. Procedente del cementerio ateniense. Hacia 330 a.C.

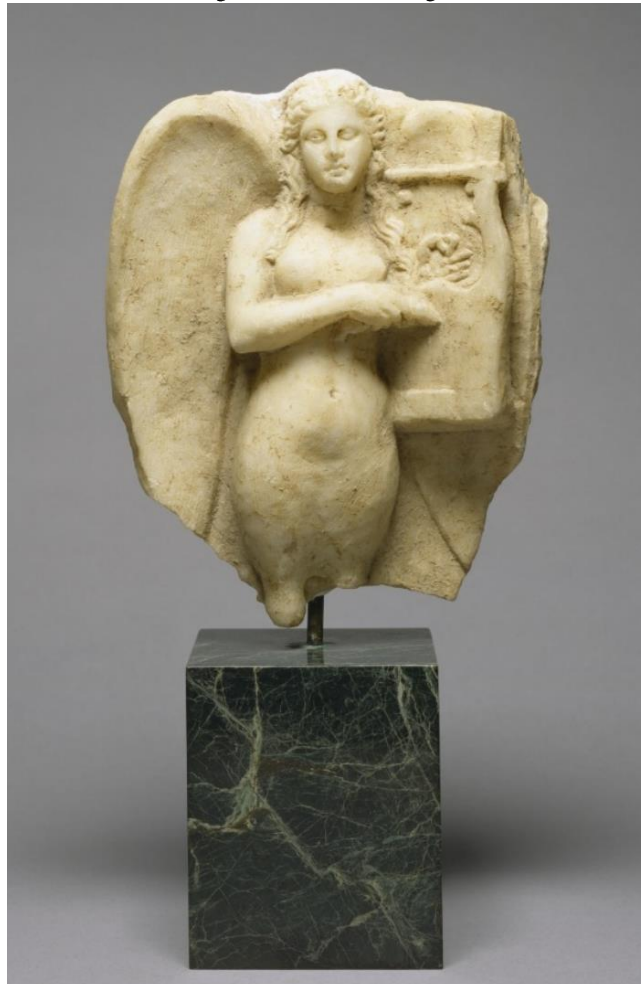


Fuente: Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 2583.²¹

²¹ Disponible en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Statue_of_a_Siren_from_the_ancient_cemetery_of_Kerameikos._About_330_B.C.jpg

La bella citarista conservada en el Walters Art Museum de Baltimore (n. 23.3) (Figura 8), tallada en mármol pentélico, también serviría como remate de un monumento funerario fechable en los años centrales o segunda mitad del siglo IV a.C. Es una figura muy femenina, de tristes y hermosas facciones y largos y ondulados cabellos, sueltos en señal de duelo; su cuerpo juvenil está muy humanizado y sus alas desplegadas. Tañe una cítara de morfología clásica, cuya estilización es característica de los instrumentos de la cuarta centuria. En plena performance, la sirena sostiene el plectro en la diestra, mientras con la mano izquierda, pellizca las cuerdas con los dedos índice y pulgar.

Figura 8. Sirena citarista en mármol. Segunda mitad del siglo IV a.C.



Fuente: Baltimore, The Walters Art Museum, n. 23.3.²²

²² Disponible en <https://art.thewalters.org/detail/31125/siren-with-a-kithara-from-a-grave-monument>

Merece mención otro ejemplar en mármol hallado en Atenas y conservado en Boston (Boston, Museum of fine Arts, n. 03.757) (Figura 9) La seductora está de pie con las alas desplegadas (casi perdidas) y la pierna izquierda ligeramente adelantada. Para expresar el dolor tiene la mano derecha levantada, agarrándose el largo y desordenado pelo, cuyas puntas caen sueltas sobre los hombros y la izquierda está oprimiendo su pecho, un sentimiento que se trasluce también en su rostro, con las cejas crispadas y los ojos muy hundidos en las cuencas. La superficie del cuerpo está modelada con gran delicadeza y únicamente ligeras marcas de cincel en los muslos sugieren plumas y forman una transición hacia las patas del ave, que comienzan en las rodillas. Aunque le faltan: la mayor parte de los brazos, las alas y la cola, y las patas por debajo de las rodillas, no ha perdido un un ápice de su emoción.

Figura 9. Sirena doliente en mármol. Manufactura ática. Hacia 350-325 a.C.



Fuente: Boston, Museum of Fine Arts, n. 03.757.²³

²³ Disponible en <https://www.apollo-magazine.com/art-diary/underworld-imagining-the-afterlife/>

La disparidad en la demanda de artefactos funerarios -para tumbas o para ajuares- originada por las desigualdades de la sociedad, implicó que al mismo tiempo que se erigían suntuosos monumentos funerarios en mármol, se fabricaran también obras en otros materiales de menor coste, bien para adornar las tumbas más modestas o bien, en muchos casos, como parte del ajuar funerario. Las terracotas policromadas con vivos colores fueron materiales muy apropiados para tal fin, y en su elenco figurativo destacan numerosas imágenes de sirenas funerarias, de iconografía análoga a la que hemos señalado. Una de las más hermosas y mejor conservadas es la procedente de Canosa di Puglia y fechable en la segunda mitad del siglo IV a.C. (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. n. 2004/95/1) (Figura 10). No podemos asegurar si formara parte de un ajuar funerario, o si fuera un exvoto; en cualquier caso, sus grandes dimensiones²⁴ y su excelente estado de conservación la hacen única. Concebida como “intérprete profesional del lamento fúnebre al servicio de los dioses infernales. Sus palabras son al mismo tiempo sinónimo de muerte y de vida, pues son planto fúnebre y memoria trascendente de la gloria del difunto”²⁵.

Han llegado hasta nosotros numerosas figuritas de terracota policromadas modeladas con forma de sirenas, la mayoría de ellas mostrando su dolor a través del convencional gesto de lamento que ya se ha señalado y en otros casos, con instrumentos de cuerda. Se trata de producciones modestas asociadas a diversos contextos, cuya cronología oscila entre los siglos IV y I a.C., siendo Alejandría y Mirina los grandes centros productores. Como ejemplos notables de ello, citamos la terracotta helenística de Mirina, del siglo I a.C. (Musée du Louvre, Myr 148), o las del Museo de Bellas Artes de Budapest (n. T.469), el Art Institute of Chicago (n. 1889.273), Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (Inv. NI 5417) o la conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston (n. 96.680)²⁶.

²⁴ Altura = 39,80 cm; Profundidad = 15,70 cm; Anchura máxima = 17 cm

²⁵ Disponible en <https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Ninv=2004/95/1>

²⁶ Disponible en <https://collections.mfa.org/objects/152109>

Figura 10. Sirena procedente de Canosa. Terracota policromada. Siglo IV a.C.



Fuente: Madrid, Museo Arqueológico Nacional n. + 2004/95/1²⁷

²⁷ Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Sirena_de_Canosa#/media/Archivo:Sirena_de_Canosa_s._IV_adC_\(M.A.N._Madrid\)_01.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Sirena_de_Canosa#/media/Archivo:Sirena_de_Canosa_s._IV_adC_(M.A.N._Madrid)_01.jpg)

Estelas funerarias del mundo postclásico y helenístico

Convertidas en seres asociados a la escatología, las sirenas fueron también el motivo más habitual para rematar las estelas funerarias de la época postclásica, en ocasiones acompañadas por esfinges, grifos, aves y motivos vegetales, asociadas al Renacimiento. Son figuras bellas y vulnerables, patéticas, angustiadas, y algo arcaizantes desde el punto de vista estilístico. La imagen de la sirena en las estelas crea también una presencia sonora, con su apenado treno. Los epigramas que las acompañan prestan memoria y voz a estos monumentos, cuando eran leídas y aún así hoy lo son para los viandantes, de tal suerte que evocan el *Mnema*, la memoria colectiva y en definitiva, la inmortalidad. Al igual que las sirenas que menciona Eurípides en su *Helena*, la sirena de piedra constituye una figura cuyo lamento puede relacionarse con el lamento de los allegados al difunto. La respuesta coral (179-90) que sigue a la oda de Helena nos ayuda a imaginar cómo, ante la estela, el lamento de la sirena se convierte en nuestro propio lamento.

Seleccionamos a continuación algunas estelas cuyos remates ofrecen ejemplos de lo que decimos, de acuerdo con los diferentes prototipos iconográficos que hemos podido advertir en sus representaciones:

1. Pareja de sirenas músicas

En una hermosa estela funeraria sin epígrafe (Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, n. Sk 755) (Figura 11) la difunta sedente aparece despidiéndose de su sirvienta y en el ático, dos sirenas enfrentadas tañen una *forminge* y un *aulós* respectivamente. Las criaturas, convertidas en divinidades, están coronadas con un *polos* y son iconográficamente análogas a las representadas en los *ariballoi* y en la pintura vascular.

Figura 11. Estela funeraria ática rematada con una pareja de sirenas. Siglo IV a.C.



Fuente: Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, n. Sk 755²⁸

2. Sirena citarista acompañada por dos plañideras

De la estela de Aristokike, Proxenides y Menippe (Atenas, Museo del Pireo, n. 22 8) (Figura 12) sólo se conservan dos de las cabezas de los difuntos y el remate, donde una sirena toca la cítara y a ambos lados, dos figuras femeninas arrodilladas en el suelo, se mesan los cabellos y se llevan una mano al pecho, como signos visibles de dolor. La sirena está de pie, con la cabeza levemente inclinada y apoyada sobre el instrumento, como si también ella quisiera expresar el doloroso sonido con su cuerpo. El instrumento que tañe con un plectro

²⁸ Disponible en <https://recherche.smb.museum/detail/699219/attisches-grabrelief-einer-frau-mit-dienerin-sog--sirenenrelief?language=de&question=siren+stele&limit=15&sort=relevance&controls=none&objIdx=0>

es una cítara de caja redondeada y gran formato, una cítara cuna (Wiegenkythara), similar al que tocan las Musas en las representaciones pictóricas. La citarista tiene, como es habitual, las alas desplegadas y el cabello suelto, y su cuerpo femenino se ha prolongado hasta el pubis, bien señalado, al igual que sus senos.

Figura 12. Estela de Aristokike, Proxenides y Menippe. Atenas. Medios del siglo IV a.C.



Fuente: Museo Arqueológico del Pireo, n. 228²⁹

3. Sirena doliente

Este fue el prototipo más habitual en los remates³⁰. Son sirenas erguidas con alas desplegadas y gesto de dolor, casi idénticas a las esculturas exentas que coronaban las tumbas-pilar. En los laterales, su simbolismo funerario puede reforzarse iconográficamente con la

²⁹ Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Upper_part_of_the_stele_of_Proxenides,_4th_cent._B.C.jpg

³⁰ New York, Metropolitan Museum (n. 08.258.41); Atenas, Canellopoulos Museum (n. 1548); Oxford, Ashmolean Museum (n. 13 ca); Munich, Glyptoteca (n. 493); Shefton Museum (n. 641); Boston, Museum of Fine Arts (n. 66.971); Atenas, Museo Arqueológico Nacional (n. 2545), Berlín, Staatliche Museen (SK 741), Baltimore, Walters Art Museum (n.23.174); Paris, Musée du Louvre (MND 1549; Ma 3489) y otros muchos.

presencia de esfinges, de aves, de lutróforos o de elementos vegetales. La estela de Euarate (New York, Metropolitan Museum, n. 65.11.11) (Figura 13) es buen ejemplo de lo que decimos, con una sirena estante situada en el copete central, dispuesta hacia la izquierda, flanqueada en las acróteras angulares por dos esfinges guardianas.

Figura 13. Estela de Euarate. 375-350 a.C.



Fuente: New York, Metropolitan Museum of Art, n. 65.11.11 ³¹

³¹ Disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255192>

4. Pareja de sirenas dolientes

Tipo menos frecuente, puede verse en la estela de la tumba de la tumba de Parmeniskos, hallada en Apolonia (Iliria) (Kunsthistorisches Museum Wien, n. I 1024) (Figura 14), un monumento de época helenística. Es una estela singular para su época ya que tiene formato muy alargado, simulando un alto pilar. De las acróteras laterales del tejado a dos aguas sólo se conservan las patas de criaturas mixtas semejantes a felinos (:grifos, esfinges). El interior de su *naiskos* también se ha perdido, pero se conserva muy bien el extremo superior de la estela, ricamente decorado con motivos alusivos a la muerte y la vida del Más Allá. Consta de un frontón con la cabeza de la Gorgona apotropaica y de abajo arriba podemos ver un friso con representación de la Amazonomaquia, una corona de roble y a continuación, erguidas sobre grandes rosetas, se han representado un par de sirenas que apoyan la cabeza en las manos en gesto de duelo, compañeras de eternidad del difunto. El extremo inferior muestra a dos grifos afrontados que flanquean un *kantharos*: guardianes, protectores de la tumba y símbolos de la esperanza en una vida después de la muerte. La inscripción de la tumba está escrita dos veces, probablemente se refiera a un abuelo y un nieto con el mismo nombre. Dice así: ["Parmeniskos, hijo de Damen"].

Vasos funerarios

A través del análisis iconográfico de numerosas pinturas de vasos funerarios producidos entre los siglos VI y IV a.C. distinguimos a continuación varios prototipos iconográficos, que desvelan las características de las tumbas hoy perdidas y nos ayudan a completar un paisaje funerario -hoy velado- en el que parece que fuera habitual que, como ya se ha señalado, las tumbas-pilar estuvieran rematadas por sirenas músicas tañendo instrumentos musicales: dolientes compañeras del difunto en el Más Allá y guardianas de la tumba. Con sus lógicas variantes, los prototipos que ofrecen dichos vasos son los siguientes:

Figura 14. Estela de Parmeniskos. De Apolonia, Albania 300-200 a.C.



Fuente: © Kunsthistorisches Museum Wien Inventory I 1024³²

³² Disponible en <https://weblimc.org/page/monument/2077966>

1. Sirenas cantoras o instrumentistas que se yerguen sobre un pedestal en forma de roca

Son imágenes (generalmente individualizadas), erguidas sobre un pequeño montículo que tradicionalmente ha sido interpretado como una roca (el promontorio rocoso de las islas que habitan). Son figuras activas, generalmente con la boca entreabierta para indicar su función canora y las alas desplegadas, y en algunos casos tocan el aulós, dejando ver sus mejillas infladas, como en el vaso atribuido al Pintor de Pan que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (n. 1602) (Figura 15)

Figura 15. Lécito ático de figuras rojas. Atribuido al Pintor de Pan.



Fuente: Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 1602.³³

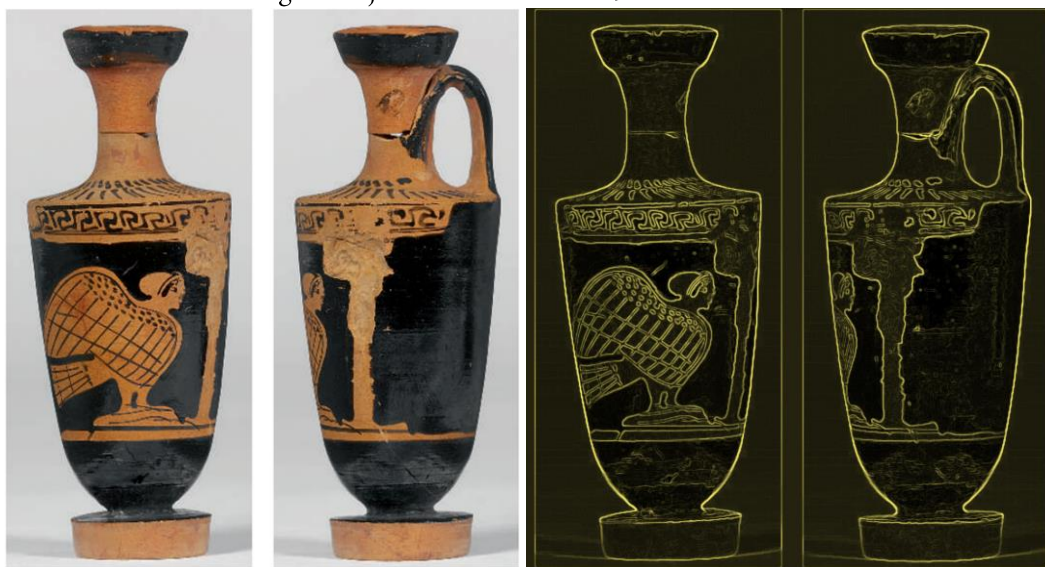
2. Sirena cantora erguida delante de una columna

Tipología muy similar a la anterior en su morfología y actitud. Iconográficamente, nos parece pertinente sugerir que la presencia de la columna indica, tal vez, la entrada del Hades, y por tanto, el énfasis en su carácter de psicopompo y el culto funerario a ellas debido.

³³ Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pan_Painter_-_ARV_557_120_-_siren_-_Athens_NAM_1602.jpg

A modo de ejemplo, citamos un lécito de figuras rojas procedente de Nola, fechado en torno a 450 a.C. (Berlín, Antikensammlung F2229) (Figura 16). Merece señalarse que en las representaciones citadas, las sirenas cantoras sólo tienen la cabeza humana, mientras que en las que tañen instrumentos, por razones obvias, también poseen brazos de mujer. En un nutrido grupo de vasos funerarios las cantoras celestes aparecen erguidas sobre un pedestal, cuya morfología no está detallada, hecho que invita a pensar que la comprensión de sus imágenes era sobradamente conocida en aquel tiempo, aún sin que fuera necesario precisar su ubicación concreta.

Figura 16. Lécito ático de figuras rojas. De Nola. Hacia 450 a.C.



Fuente: Berlín, Antikensammlung F 2229.³⁴ Dibujo de la autora.

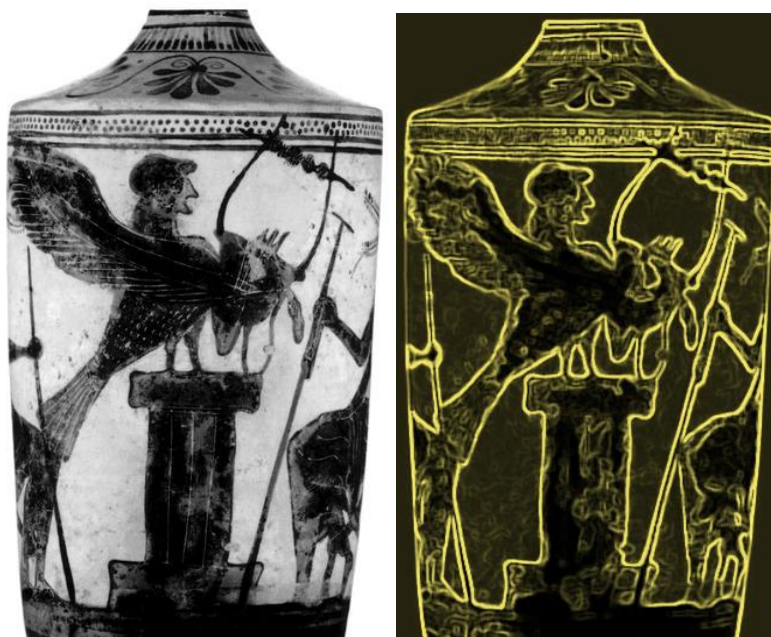
3. Sirena música erguida sobre tumba-pilar (ocasionalmente escalonado)

Pueden ser cantoras o liristas y todo parece indicar que este fue un modelo muy difundido. Su interés reside, por un lado, en el hecho de que su iconografía nos muestra a la sirena coronando el monumento y, como apuntábamos, nos permite suponer que fue un tipo de remate muy común para las superestructuras funerarias durante los siglos VI y V a.C. Por otra parte, este prototipo ofrece algunas composiciones de difícil lectura e interpretación, ya que junto a la tumba suelen aparecer diversos personajes y animales, cuya ambigüedad no nos

³⁴ Corpus Vasorum Antiquorum. Band 13. Tafel 26. Disponible en https://www.zobodat.at/pdf/Akad-Bayern-Diverse_13_0001-0083.pdf

permite asegurar si se trata de personas vivas que visitan a sus allegados en su última morada, o si algunos de estas figuras representan a los mismos finados. Como ejemplo de ello, citamos un lécito de fondo blanco conservado hoy en el British Museum (n. 1842,0728.802) en el que una sirena de largos cabellos tañe una gran cítara, mientras dos varones apoyados en bastones (¿el difunto y un visitante? ¿visitantes?) flanquean la tumba y a sus pies aparecen dos canes, animales asociados al mundo de la muerte. Este modelo se repite de forma casi idéntica en otros recipientes y también con algunas variantes en las que los difuntos o sus familiares están sentados sobre taburetes a ambos lados del monumento. En algunas ocasiones, como sucede en un lécito conservado en el Musée Archeologique Municipal de Laon (n. 37.898) (Figura 17), tras los personajes se aprecian abundantes motivos vegetales, que en nuestra opinión pudieran ser una evocación del Más Allá Feliz, un paraíso donde los difuntos disfrutaran de la música del Cosmos.

Figura 17. Lécito ático de figuras negras. Siglo V a.C.



Fuente: Amsterdam, Allard Pierson Museum 8977. Beazley Archive 19847.³⁵ Dibujo de la autora.

³⁵ Disponible en <https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={128AD019-21B4-4813-9C31-03BC6668EEEE}&fileName=IMAGES200%2FNL09%2FCVA%2ENL09%2E477%2E2%2F&returnPage=&start=0>

4. Sirenas músicas en un paisaje idílico

En solitario y con más frecuencia en grupos de tres, las mujeres-ave deleitan a los muertos con sus sonos, ubicadas en un paisaje idílico en el que abunda la vegetación, acaso para evocar el Paraíso, su dimensión celestial. Como ejemplo, citamos un lécito de fondo blanco conservado en el Museo Archeologico Provinciale de Bari (n. 2732) (Figura 17) cuyo cuerpo está decorado con la imagen de tres sirenas músicas: la central toca una gran lira de seis cuerdas (el tipo de instrumento más habitual en estas escenas) y a sus lados forman el trío instrumental dos auletrias. Las tres figuras están situadas sobre una rama ondulante y entre ellas, abunda la vegetación, que cubre parcialmente el fondo del vaso, insinuando la vida y la fecundidad del Más Allá. Bajo ellas, la lucha de dos cuadrúpedos (un motivo habitual en monumentos fúnebres del ámbito mediterráneo) también sugiere la muerte.

Figura 18. Lécito ático de figuras negras.



Fuente: Bari, Museo Archeologico Provinciale 2732. Archivo Beazley n. 6419.³⁶ Dibujo de la autora.

³⁶ Disponible en <https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={9C124CC7-3A53-4350-9779-58F86DB73AA6}&fileName=IMAGES200%2FABV175TO209%2F6419%2EBD3%2F&returnPage=&start=0>

Cada vez más humanizadas, ya en el siglo IV a.C. las sirenas músicas aparecen rodeadas por hermosos roleos vegetales de apariencia naturalista, similares a los que coronan las estelas funerarias; así sucede, por citar un ejemplo, en la gran cratera apula de volutas atribuida al Pintor de Baltimore (hacia 340-320 a.C.) que hoy guarda el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (inv. 1998/92/1). La sirena, situada sobre un gran caliz floral, preside la decoración de la cara B de la pieza, tañendo una gran cítara de caja cuadrada, mientras a su alrededor Eros y un cisne pueblan el paradisíaco jardín, plagado de diversas especies vegetales. En la misma línea pueden interpretarse los lébitos plásticos de la cuarta centuria, donde hermosas y seductoras sirenas de anatomía casi humana, cantan o tocan instrumentos musicales rodeadas de elementos vegetales muy profusos, como en el lébito procedente de la necrópolis de Phanagoria, hoy en San Petersburgo (Museo del Ermitage, n. Φa.1869-8).

Conclusiones

La imagen de la sirena música fue un tema recurrente en la decoración de artefactos y monumentos asociados al mundo funerario de la antigua Grecia. Primero fueron representadas como exvotos (generalmente en vasos de forma plástica), como parte de los ajuares funerarios; desde los últimos años del siglo VI a.C. y principios de la centuria siguiente, fueron imaginadas como seres psicopompos, llevando en su regazo a las almas al Allende. Y haciendo música o silentes, la imagen de estas criaturas sirvió como coronamiento de las tumbas, como guardianas celosas de las mismas. También con su *threnos*, lloraron eternamente la muerte del difunto en las estelas funerarias, convertidas en seductoras doncellas de expresión doliente, ya en el siglo IV a.C.

Por otra parte, en las pinturas de los vasos griegos aparecen variantes iconográficas que las muestran como remate de tumbas, ante la puerta del Hades, o asociadas a paisajes idílicos que evocan el Paraíso. En la mayoría de las ocasiones, cantando o tañendo instrumentos musicales (liras, cítaras y *auloi*); en estos contextos, su iconografía nos permite imaginar un paisaje funerario que, sin duda, completa la parcialidad que ofrece hoy el registro arqueológico, porque presenta el monumento funerario completo y no sólo el remate de este,

además de ofrecer importantes referencias explícitas y de gran interés para comprender el ritual funerario.

Hemos podido evidenciar que, independientemente del soporte o medio artístico en el que estén representadas las sirenas, sus funciones como psicopompos, guardianas o plañideras, es análoga. Fueron imágenes bien conocidas y prodigadas en el arte funerario de los griegos, desde el mundo arcaico hasta el final del período helenístico. Su concepción escatológica y apotropaica pervivió a lo largo de tan dilatada andadura cronológica. El mundo romano las concebiría, sin embargo, de forma negativa, como seres destructores y mortíferos; más tarde, temidas y veneradas por su seducción física e intelectual, la exégesis cristiana las convirtió en símbolos de los pecados de la carne, porque como se expresaba la *Antología Latina*: *Mortem dabit, ipsa voluptas* (“Causaban la muerte por su propio placer”) (*Antología Latina*, 19), una idea muy alejada de la concepción benéfica y apotropaica que, como hemos señalado, tuvieron en los contextos funerarios del mundo griego.

Referencias

BIERS, William R. "Plastic" Sirens from Corinth: An Addendum to Amyx. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 68, No. 1 (Jan. - Mar., 1999): 135-146.

<https://doi.org/10.2307/148391>

DRAYCOTT, Catherine M. "Bird-women on the Harpy Monument from Xanthos, Lycia: sirens or harpies?". En *Essays in classical archaeology for Eleni Vassiliou 1977-2007*. Editado por D. Kurtz, C. Meyer, D. Saunders, A. Tsingarida, & N. Harris, 145-153. Oxford: Archaeopress, BAR international series, 2008. <https://dro.dur.ac.uk/15200/>

Ducat, Jean. *Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite*. Paris: Boccard, 1966.

ESTRIN, S. "Sirens on the Edge of the Classical Attic Funerary Monument". En *Music and Memory in the ancient Greek and Roman Worlds*. Editado por Lauren Curtis y Naomi Weiss, 261-286. Harvard, Massachusetts: Cambridge University Press, 2021.

FRANKLIN, John Curtis. *Kinyras: The Divine Lyre*. Hellenic Studies Series 70. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2016

http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_FranklinJ.Kinyras.2016

FIELDS, Nic "Dexileos of Thorikos: a brief life" *Ancient History Bulletin* 17.3-4 (2003):108-126.

FRIIS Johansen, K. *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period. An Essay in Interpretation*. Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1951.

MAINOLDI, Carla. "Cani mitici e rituali tra il regno dei morti e il mondo dei viventi". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Vol. 8 (1981): 7-41.

<https://doi.org/10.2307/20538676>

OLFIELD, Alex. "The Sound of Sirens Siren Stelae in Classical Attic Cemeteries". Doctoral Theses. Victoria University of Wellington 2014.

RISTORTO, Marcela. "El himno a Perséfone y las Sirenas en Helena de Eurípides". Comunicación presentada en *Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales "Diálogos Culturales"* La Plata, FAHCE-UNLP, 7-9 de octubre, 2015.

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/55382/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

RODRÍGUEZ López, Isabel. "Las sirenas, Génesis y significación de su iconografía medieval". *Revista de Arqueología*, n.211 (1998): 42-51.

_____. *Mar y Mitología en las Culturas Mediterráneas*. Madrid: Alderabán, 1999.

_____. "La música de las sirenas", *Cuadernos de Arte e Iconografía* XVI, 32, (2007): 333-356.

TOCHEFEU-MEYNER, Odette. "¿De quand date la sirène-poisson?". *Bulletin de L'Association Guillaume Bude* (1962): 452-459.

TAYLOR, Rabun. "The cult of sirens and greek colonial identity in souther Italy". En *Attitudes towards the past in Antiquity. Creating identities...* Stockholm Studies in Classical Archeology, 14, editado por Brita Alroth y Charlotte Scheffer, 183-189. Stockholm: Stockholm University Press: 2014.

WOYSCH-MÉAUTIS, Daphne. *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs de l'époque archaïque à el fin du IVe. siècle av JC*. Lausanne : Bibliothèque historique vaudoise, 1982

Fuentes Clásicas utilizadas

HOMERO. *Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 1995.

ESTRABÓN. *Geografía*. Traducción de J. L. García Ramón y J. García Blanco. Madrid: Gredos, 1991.

PLUTARCO, *Moralia*. Traducción de Francisco Martín García. Madrid: Gredos, 1987.

Recursos web

Beazley Archive, Pottery Database

<https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/searchOpen.asp#aHeader>

Corpus Vasorum Antiquorum 13. 2013

https://www.zobodat.at/pdf/Akad-Bayern-Diverse_13_0001-0083.pdf

Theoi greek mythology

<https://www.theoi.com/Pontios/Seirenes.html>

Lasar Segall: representação musical e *Zwischenweltschreibens* numa escritura entre mundos

Beatriz Magalhães Castro

Introducción

Este trabalho discute a contribuição dos processos criativos do pintor, gravador, escultor e desenhista lituano Lasar Segall (Vilna, 1891 - São Paulo, 1957), especialmente no seu impacto sobre o modernismo brasileiro, focado na sua produção imagética com temática musical. Nascido em Vilna (ou Vilnius), capital da Lituânia, posicionada em espaço geopolítico estratégico de disputa (Figura 1) entre o Reino da Polônia (1025-1772) e suas configurações até constituir-se em estado Polonês (1945); o Império Alemão (1871-1918) e logo República de Weimar (1919-1939) e Terceiro Reich (1939-1945); e o Império Russo e logo a União Soviética. A emigração lituana para o Brasil insere-se no contexto Europeu do pré 1ª Guerra Mundial e da consolidação do nazismo na Europa nos anos 20-30, que catalisa uma imigração lituana para o Brasil, iniciada ca. 1890, quando um grupo de 25 imigrantes lituanos com suas famílias se estabelece na cidade de Ijuí, no Rio Grande do Sul.

Figura 1 - Mapa da região báltica e relação de forças entre Polônia, União Soviética e Alemanha



Fonte: Google com adaptação da autora

Lituânia: espaço em disputa

Desde seu reconhecimento histórico em 1253,¹ a criação em 1579 de uma universidade em Vilna (pelo Rei Stefan Batory) a constitui como um dos mais importantes centros da região e da Comunidade Polaco-Lituana. Em 1759 Vilna é anexada à Rússia e em 1812 é sitiada por Napoleão Bonaparte durante a Campanha da Rússia. Atinge os 200 mil habitantes no início do século XIX, tornando-a a maior do norte da Europa. Os levantes de 1831 e, especialmente, em 1863, foram duramente reprimidos pela Rússia, mas entre 1915-1918 foi ocupada por tropas alemãs durante a Primeira Guerra Mundial. Como resultado da Conferência de Vilna (1917), permitida pelos alemães com a intenção de que esta declararia seu desejo de separar-se da Rússia e estabelecer uma “relação mais estreita” com a Alemanha, foi proclamado o “Ato de Restauração da Independência da Lituânia” (ou *Lietuvos*

¹ *Mindaugas* (ca.1203–12 de setembro de 1263) foi o primeiro Grão-Duque conhecido da Lituânia (título recebido ca. 1235) e foi coroado como Rei da Lituânia em 1253.

Nepriklausomybės Aktas), em 16 de fevereiro de 1918, declarando o “término de todos os laços de estado que anteriormente ligavam este Estado com outras nações.”

Somente após firmado em 3 de março de 1918 o Tratado de Brest-Litovsk, entre a Alemanha e a Rússia bolchevique, no qual a Rússia declarava não mais reivindicar a posse das nações bálticas em zona de interesse alemã, a Alemanha reconheceu formalmente a independência da Lituânia em 23 de março daquele ano. Contudo, permanecia a presença das tropas alemãs e o Conselho Lituano, eleito na Conferência de Vilna, não tinha poder real e era tratado como um conselho consultivo pelos alemães. Uma independência plena viria a se consolidar somente após as três guerras tradicionalmente conhecidas como as Batalhas da Liberdade (ou *Laisvės kovos*): contra bolcheviques (dezembro de 1918 - agosto de 1919); contra o Exército de Voluntários da Rússia ou Bermontianos² - financiados e organizados pelo Império Alemão (junho de 1919 - dezembro de 1919); e, contra forças polonesas (agosto de 1920 - novembro de 1920).

Por meio do Tratado de Paz Soviético-Lituano de 12 de julho de 1920, algumas partes das áreas do antigo Grão-Ducado da Lituânia foram transferidas para a autoridade lituana, já que com o ritmo acelerado da ofensiva polonesa, territórios adicionais não foram entregues pelo Exército Vermelho. A área disputada foi dividida em partes controladas pela Lituânia e pela Polônia, criando uma divisão territorial instável. O enfraquecimento da presença soviética na região, acirrou o embate lituano-polonês, culminando na tomada de Vilna pela 1ª Divisão Lituano-Bielorrussa, num motim montado pela Polônia, sob o

² Exército de Voluntários da Rússia ou *Bermontianos*, são corpos paramilitares anticomunistas organizados e financiados pelo Império Alemão denominados *freikorps*, formados na cidade de Pskov durante o verão de 1918, para atuar na Latvia e Lituânia durante a Guerra Civil Russa entre 1918-20. Apesar de uma parcela menor dos *freikorps* no Báltico terem se aposentado, o restante permaneceu sob a liderança do General Rüdiger von der Goltz, que para evitar que a Alemanha fosse tachada enfurecendo os aliados, ele se retirou para um segundo plano e fundiu suas tropas com o "Corpo Especial Russo", liderado pelo general cossaco Pavel Bermond-Avalov. Os dois generais recrutaram cerca de 50.000 homens: a maioria Freikorps, alemães bálticos, bem como alguns prisioneiros de guerra russos capturados pela Alemanha na Primeira Guerra Mundial e depois libertados com a promessa de que ajudariam a lutar contra os bolcheviques na Guerra Civil Russa. O Exército declarou que se juntou às forças de Aleksandr Kolchak e marchou para atacar os bolcheviques, mas seu verdadeiro objetivo era sustentar o poder alemão na região do Báltico.

comando do General Lucjan Żeligowski, em 9 de outubro de 1920, declarando-a capital da República da Lituânia Central, com Żeligowski como seu chefe de Estado³ (Figuras 2 e 3).

Figura 2 - Lituano tentando impedir o general Żeligowski de tomar Vilna. Charge polonês (1920)



Fonte: Wikipedia⁴

Figura 3 - Lucjan Żeligowski em frente à Catedral de Vilna diante de uma massa de pessoas após a anexação militar de Vilna das mãos lituanas, 1920



Fonte: Wikipedia⁵

³ O motim de Żeligowski foi uma operação polonesa de falsa bandeira liderada pelo general Lucjan Żeligowski em outubro de 1920, que resultou na criação da República da Lituânia Central. Józef Piłsudski, na qual o Chefe de Estado da Polônia, ordenou subrepticamente que Żeligowski realizasse a operação, revelando a verdade apenas alguns anos depois. A Segunda República Polonesa anexou formalmente Vilna e sua região em 4 de março de 1922 e foi reconhecida pela Conferência de Embaixadores como território polonês em 15 de março de 1923, o que não foi reconhecido pela Lituânia, que reivindicou Vilna e sua região, e pela União Soviética. A Corte Internacional de Justiça em Haia arbitrou em 1931 que a Polônia violou o direito internacional ao ocupar Vilna.

⁴ Disponível em https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Zeligowski_1920_karykatura.JPG

⁵ Disponível em https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Lucjan_%C5%BBeligowski_in_front_of_the_Vilnius_Cathedral_following_the_military_annexation_of_Vilnius_from_the_Lithuanians,_1920.jpg

Nas eleições parlamentares gerais realizadas na Lituânia Central em 8 de janeiro de 1922, apesar do boicote à votação mobilizado pelas organizações lituanas, judaicas e bielorrussas, os polacos, que nela participaram (64,4% de toda a população participou da votação, e 80,8% dos poloneses), apoiaram a incorporação da área à Polônia, mas com diferentes níveis de autonomia. Contudo, a Lituânia não reconheceu este resultado, apontando a participação reduzida dos diferentes grupos étnicos (41% dos bielorrussos, 15,3% dos judeus, 8,2% dos lituanos e 66,2% dos tártaros e karams), as fraudes registradas no relatório enviado à, então, Liga das Nações, a pedido do Coronel Chardigny,⁶ e a cobertura da área eleitoral reduzida ao território da Lituânia Central, enquanto também deveria cobrir as áreas prometidas à Lituânia no Tratado Soviético-Lituano de 1920, conhecida como a região de Vilna.

Neste contexto, em 20 fevereiro de 1922, o Conselho da Lituânia Central⁷ tomou a decisão de anexar toda a área à Polônia, com Vilna se tornando a capital da voivodia⁸ de *Wilno* (o termo polonês para Vilna). Apesar do reconhecimento internacional, inclusive o da Conferência dos Embaixadores das Principais Potências Aliadas e Associadas⁹ da Liga das

⁶ Os arquivos do período em que trabalhou na Liga das Nações está disponível no site da Nações Unidas, em: <https://archives.ungeneva.org/chardigny-colonel/download>

⁷ Formado após as eleições de 8 de janeiro de 1922, este Conselho (*Sejm Litwy Środkowej*, em polonês), também conhecido como *Vilnius Sejm*, ou *Wilno Sejm* (polonês: Sejm Wileński; Lituano: *Vilniaus seimas*) ou Sejm Adjudicante (polonês: *Sejm Orzekający*), foi o parlamento do breve estado da Lituânia Central, atuando entre 1º de fevereiro a 1º de março daquele ano. Tinha 106 deputados, dominado por representantes poloneses, solicitou a anexação da Lituânia Central pela Polônia e se dissolveu pouco depois.

⁸ Uma *voivodia* (/ˈvɔjvɔdʃɨp/ VOY-vohd-ship) ou voivodato é a área administrada por um voivoda (governador) em vários países da Europa Central e Oriental. Voivodias existem desde os tempos medievais e a área de extensão da voivodia se assemelha à de um ducado nos estados medievais ocidentais, assim como o título de voivoda era equivalente ao de um duque. Outros títulos e áreas aproximadamente equivalentes na Europa Oriental medieval incluíam *bans* (*bojan*, *vojin* ou *bayan*) e banatos. Em um contexto moderno, a palavra normalmente se refere a uma das províncias (*województwa*) da Polônia. Em 2022, a Polónia tinha 16 voivodias.

⁹ Ou *Conference of Ambassadors of the Principal Allied and Associated Powers*, uma organização interaliada da Entente no pós Primeira Guerra Mundial, formada em Paris em janeiro de 1920, tornou-se sucessora do Conselho Supremo de Guerra e mais tarde foi incorporada à Liga das Nações como um de seus órgãos de governo. Tornou-se menos ativa após os Tratados de Locarno de 1925 e formalmente deixou de existir em 1931 ou 1935. Formada pelos embaixadores do Reino Unido, Itália e Japão em Paris e o Ministro das Relações Exteriores da França. O diplomata francês René Massigli foi seu secretário-geral durante toda a sua existência, e foi presidido pelos ministros das Relações Exteriores franceses, entre eles Georges Clemenceau, Raymond Poincaré e Aristide Briand. Foi formado para fazer cumprir tratados de paz e para mediar várias disputas territoriais entre os Estados europeus como: a Silésia Cieszyn (entre a Polónia e a Tchécoslováquia), a região de Vilna (entre a Polónia e a Lituânia), a região de Klaipėda (entre a Alemanha e a Lituânia) e o Incidente de Corfu (entre a Itália e a Grécia). Uma de suas principais decisões territoriais foi tomada em 15 de março de 1923, ao

Nações, de Vilna como parte da Polônia em 1923, as autoridades lituanas nunca aceitaram o status quo e continuaram a reivindicar soberania sobre a Região de Vilna. Além disso, Vilna foi declarada a capital constitucional do estado lituano, enquanto Kaunas era apenas uma capital temporária da Lituânia. A Lituânia fechou a fronteira e rompeu todas as relações diplomáticas com a Polônia (Figura 4). Os dois países permaneceram em estado de guerra *de facto* até o ultimato polonês à Lituânia em 1938 para o restabelecimento de relações diplomáticas, o que implicava no renúncia *de facto* das reivindicações lituanas à região na qual se encontra a sua capital histórica, Vilna. Embora a Lituânia cedera à pressão do ultimato reestabelecendo relações diplomáticas, a Lituânia não reconheceu a perda de Vilna *de jure*.

Figura 4 - c. 1925 Poster lituano, que clama pela recaptura da região de Vilna



Fonte: Europeana¹⁰

reconhecer as fronteiras orientais da Polônia criadas após a Guerra polaco-soviética de 1920. A Conferência também reconheceu a soberania polonesa sobre a região de Vilna e a Galícia Oriental.

¹⁰ Disponível em https://www.europeana.eu/lt/item/2021802/LIMIS_198129826

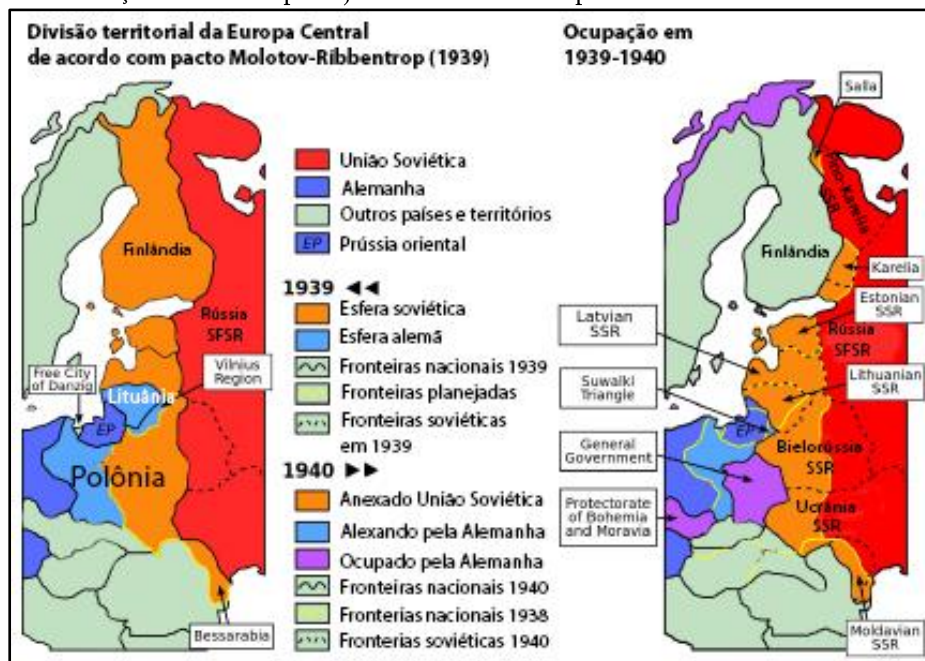
Figura 5 - Ribbentrop e Stalin na assinatura do Pacto



Fonte: Wikipedia¹¹

Esta conjuntura se prolonga de forma contínua, colocando a região no centro das disputas durante a 2ª Guerra Mundial por situar-se no desenho estratégico do contexto do célebre *Pacto Molotov–Ribbentrop* (Figura 5), oficialmente o *Tratado de não-agressão entre Alemanha e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas*, também conhecido como o *Pacto Hitler-Stalin* e *Pacto Nazi-Soviético*, que continha um Protocolo Secreto limitando as “esferas de influência” alemãs e soviéticas no norte e leste da Europa (Figura 6).

Figura 6 - Mudanças territoriais planejadas e reais na Europa Central entre 1939-1940.



Fonte: Wikipedia.¹² Tradução da autora.

¹¹ Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Pacto_Molotov-Ribbentrop#/media/Ficheiro:Bundesarchiv_Bild_183-H27337_Moskau_Stalin_und_Ribbentrop_im_Kreml.jpg

¹² Disponível em <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ribbentrop-Molotov.svg>

Celebrado em Moscou, em 23 de agosto de 1939 entre a Alemanha nazista e a União Soviética, o pacto abordava questões comerciais para suprimento de produtos primários (óleo, borracha, manganésio, grãos, óleos e platina) para a Alemanha em troca de produtos industrializados (material bélico, armamento) para a então União Soviética. Contudo, continha um acordo político e militar adicional para num rearranjo territorial da Europa Central e Oriental, situado próximo à região de Vilna e tendo como alvo comum a partição da Polônia.

Como resultado, a Polônia é invadida pela Alemanha (01/09/1939), dando início à 2ª Guerra, e logo pela União Soviética (17/09/1939), trazendo uma nova perspectiva geopolítica para a causa lituana principalmente relativa ao histórico domínio polonês, já que o pacto reconheceu o interesse da Lituânia sobre a região de Vilna. Apesar disso, a URSS anexa em março de 1940 partes das regiões da Carélia e Salla na Finlândia, seguida da anexação da Lituânia (15/06/1940), Estônia, Látvia e partes da Romênia (Bessarábia, Bucovina do Norte e região de Hertsa), sob o pretexto de uma preocupação com ucranianos étnicos e bielorrussos para a invasão da Polônia. Já a invasão de Bukovina por Stalin em 1940 extrapolou a esfera de influência soviética, numa das inúmeras desobediências mútuas ao pacto que se sucederam. O pacto foi encerrado em 22 de junho de 1941, quando a Alemanha lançou a Operação Barbarossa e invadiu a União Soviética (22/6/1941), em busca do objetivo ideológico do *Lebensraum*. O Acordo Anglo-Soviético sucedeu-lhe. Após a guerra, Ribbentrop foi condenado por crimes de guerra nos julgamentos de Nuremberg e executado. Molotov morreu em 1986.

Se historicamente dominada em períodos alternados pela Polônia e Alemanha, apesar de signatária do Tratado de Paz Soviético-Lituano (12/07/1920), a Lituânia enfrentará, como também utilizará para a sua preservação, o vetor dos interesses geopolíticos soviéticos, seja como medida de difração (durante o Estado de Guerra *de facto* conta a Polônia entre 1923-1938, p.4), ora como medida de refração, impactando diretamente a Polônia (como resultado do Pacto Hitler-Stalin). Não obstante, a persistente presença soviética se consolida na tomada de Vilna pelos soviéticos em 18 e 19 de setembro de 1939, e permanece até o colapso da URSS em 1991. Assim, o sistema socialista soviético foi extinto e iniciou reformas

econômicas e políticas, mudando seu nome para Federação Russa e criando a Comunidade de Estados Independentes (CEI), que agrupava as ex-repúblicas soviéticas, com exceção da Estônia, Letônia e Lituânia. As tropas russas se retiraram completamente da Lituânia em 31 de agosto de 1993.

Lasar Segall: um lituano

O contexto histórico acima descrito torna-se um convite para refletirmos sobre a conjuntura geopolítica e sócio-histórica na qual a Lituânia se encontrava, que está na raiz dos fluxos migratórios, inclusive aquele para o Brasil identificado a partir da segunda metade do século XIX. Em 1890 um grupo de 25 imigrantes estabeleceu-se no sul do país, na cidade de Ijuí, no Rio Grande do Sul. Considerados então “russos” pelo fato da Lituânia estar sob ocupação soviética, identifica-se ainda um grupo de judeus lituanos, denominados *Litvaks*, que constituíram grupos industriais proeminentes como é o caso dos Lafer-Klabin, hoje conhecidos pela indústria de celulose, além de políticos e intelectuais.

Nessa conjuntura insere-se Lasar Segall ao casar-se com [Eugênia ou] Jenny Klabin (logo Segall) (1899-1967), uma escritora, tradutora e pianista, nascida em São Paulo de pais imigrantes lituanos. Com Jenny teve dois filhos, Oscar e Maurício, este último vindo a casar-se com a conhecida atriz Beatriz Segall. Jenny foi a idealizadora do atual Museu Lasar Segall, reunindo as obras do marido após a sua morte em 1957 e atuando como sua curadora. A casa do casal foi transformada no atual Museu Lasar Segall em setembro de 1967, logo após a sua morte, ocorrida em agosto do mesmo ano.

Essa estabilidade financeira e familiar contrasta com o impacto sofrido pelos migrantes, e os laços perdidos com a terra natal, constituída somente por memórias e lembranças e, por vezes, retratada ou canalizada por diversas formas de expressão. No caso de Lasar Segall, tal angústia pode ser aproximada na sua magistral tela intitulada “Navio de emigrantes” (1939-1941) (Figura 7), constituindo uma temática omnipresente ao longo da sua produção, marcando de forma direta a sua primeira fase como também nas temáticas que desenvolveria no Brasil.

Figura 7 - Lasar Segall, *Navio de emigrantes*, 1939. Óleo com areia. 230 x 275 cm



Fonte: Museu Lasar Segall. Inv. mls0019

Elaborada no final da década de 1930, esta imponente tela de 230 x 275 cm, retrata o trânsito de Segall entre dois mundos, e os diversos tipos humanos e suas vivências frágeis. As fotografias encontradas em cartões-postais dos anos 30 (Figura 8), retratam estas travessias, em condições precárias e angustiantes, emprestando uma clara analogia para a composição realista de *Navio de Emigrantes*, com suas diagonais convergindo para um destino desconhecido e incerto.

Figura 8 - *Emigrantes*, 1930. Cartão postal



Fonte: Acervo da autora.

Esta temática o ocupa de forma direta desde o final dos anos 1920, quando Segall produz a série de gravuras *Emigrantes* (Figura 9), que pelos traços, denotam uma experimentação gráfica sobre diversos personagens, ocupando-se destas vinhetas de vidas em trânsito. Esta se torna relevante para a compreensão da conexão sociocultural e geopolítica de Segall com Vilna, a qual encontra destruída quando aí regressa pela última vez em 1916, e da sua posterior migração em definitivo para o Brasil. Segundo Murilo Mendes (1982, 59),

nas origens israelitas do pintor se encontra a chave do seu drama espiritual transposto em arte: drama que logicamente deveria explodir nessas grandiosas telas que se chamam Guerra, Progrom, Campo de concentração, Navio de emigrantes, quadro que de certa maneira corresponde na nossa pintura atual ao Navio negroiro de Castro Alves.

Figura 9 - Lasar Segall, *Emigrantes com lua*, 1926. Xilogravura



Fonte: Museu Lasar Segall. Inv mls0252

Este aspecto transicional se torna ainda mais relevante ao percebermos que Vilna, cidade natal de Segall, encontrava-se fora do território etnolinguístico lituano no final do século XIX e início do XX, e era a menos lituana das cidades lituanas em termos demográficos, dividida entre poloneses e judeus, os lituanos étnicos constituindo 2-2,6% da população da cidade, nos censos russo (1897), alemão (1916) e polonês (1919). Apesar desta baixa representação, o lado lituano durante o período entre guerras (1919-1938), reivindica Vilna

por motivos históricos, como a antiga capital do Grão-Ducado da Lituânia, denotando o aspecto identitário e convergente do grupo.

Assim, mesmo que concedida à Polônia em março de 1923, Vilna constituirá um epicentro do estado de “nenhuma guerra, nenhuma paz,” a Lituânia não reconhecendo quaisquer reivindicações polonesas e permanecendo inerte quanto a ações que visassem reconhecer o controle polonês sobre Vilna. O grupo lituano permanece então defendendo Vilna como sua capital permanente, Kaunas operando apenas como capital temporária. Neste contexto, a Polônia ao não reconhecer este litígio, veda a passagem entre fronteiras do tráfego ferroviário e das linhas telegráficas, complicando ainda o serviço dos correios, i.e., uma carta oriunda da Polônia para a Lituânia era enviada para um país neutro, reembalada para remover quaisquer indícios polacos, para poder ser entregue. Essa era, portanto, a realidade vivenciada por Segall antes de emigrar para o Brasil. Nascido em Vilna, em uma família judaica de escribas da Torá, seu pai era negociante e *sofer* (escriba), onde em 1905 (aos 14 anos) cursou a Academia de Desenho do Mestre Antokolski. Contudo, se instala em centros alemães para a sua formação: em 1906 na Escola de Artes Aplicadas e na Academia Imperial de Belas Artes em Berlim, e em 1910 na Academia de Belas Artes em Dresden (Figura 10). Em Dresden realiza no mesmo ano a sua primeira mostra individual na Galeria Gurlitt.

Figura 10 - Lasar Segall e seus colegas da Academia de Dresden em uma excursão ao ar-livre, 1911.



Fonte: Museu Lasar Segall. Inv. F.00130.00. Hildegard Rosenthal.

Após a sua primeira visita ao Brasil em 1912, de retorno a Dresden, Segall cria com artistas e intelectuais o grupo *Neue Kreis* de curta duração, e logo participa da fundação do *Dresdner Sezession Gruppe 1919*, também chamado de *Secessão de Dresden* ou *Grupo 1919*: um grupo de artistas que representava a arte expressionista e socialmente crítica ao final da I Guerra Mundial, e em seus estatutos se definia como “formado por um conjunto de artistas que planejam empreendimentos conceptuais no espírito da sua arte, o que necessariamente os separa, bem como a sua arte, dos artistas anteriores. Os princípios fundamentais são: Verdade – Fraternidade – Arte.” Oriundos do *Brücke*, movimento fundado em 1905 em Dresden, e, por este motivo, são por vezes também referidos como “expressionistas de segunda geração.” As atividades do Grupo 1919 evidenciavam as correntes progressistas da vanguarda alemã, formada principalmente por artistas judeus, participando em 1922 no *1. Kongress internationaler fortschrittlicher Künstler* em Düsseldorf, organizado pelo grupo *Das Junge Rheinland*, que incluía os grupos Novembro de Berlim, Secessão de Darmstadt, *Hallische Künstlergruppe*, *Werkbund* alemã (DWB), e o galerista e artista Herwarth Walden - da revista *Der Sturm* (1910-1932) e da Galeria Sturm (1912), - bem como representantes dos futuristas italianos e dos construtivistas russos. Dissolve-se oficialmente em 1925 devido a dificuldades financeiras, mas seus membros continuam a trabalhar de forma isolada nos anos 1930-40, considerados como *Entartete Kunst* [Arte degenerada] pelo recém-formado Terceiro Reich, e declarados inimigos de estado.

Será neste contexto de entre guerras, de um lado, artisticamente efervescente e, de outro, politicamente extremamente instável, explosivo, alarmante e surreal, que sustentará a sua decisão de sua emigração definitiva ao Brasil.

Lasar Segall: um lituano no Brasil

Lasar Segall faz duas viagens ao Brasil, ambas marcadas por exposições de sua obra: a primeira em 1912, no contexto de uma viagem mais ampla para a Holanda seguindo para o Brasil, em visita a três dos seus oito irmãos, que aqui já residiam (Oscar, Jacob e Luba), quando expõe em São Paulo em Março de 1913 em um salão alugado na rua São Bento, nº

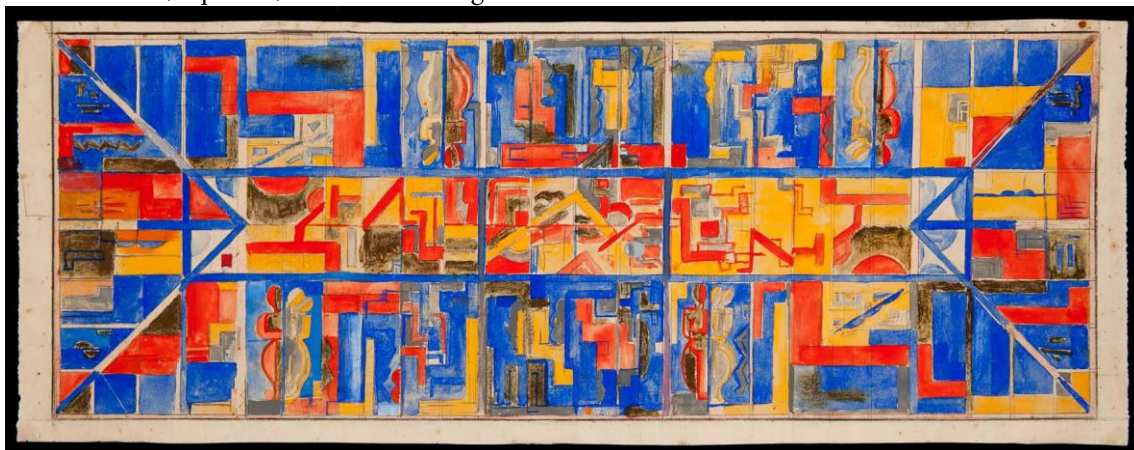
85¹³ (Figura 11), e em Campinas, retornando a Dresden no mesmo ano; e, a segunda, já de forma definitiva em 1923, quando se instala em São Paulo e executa em 1924 a decoração para o Baile Futurista do Automóvel Clube e, em 1925, para o Pavilhão Modernista de Olívia Guedes Penteadó (1872-1934) (Figura 12).

Figura 11 - Reprodução da capa do catálogo da exposição de Segall em 1913.



Fonte: Museu Lasar Segall. Inv. F.00471.01 não identificado, Pessoa física: Zanella E. Moscardi

Figura 12 - Lasar Segall, *Estudo de cor para teto do Pavilhão de Arte Moderna de Olívia Guedes Penteadó, 1925*. Guache, aquarela, tinta metálica e grafite.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall

¹³ Acolhido pelo senador José de Freitas Valle, grande mecenas das artes daquele período, e conhece pela primeira vez a jovem Jenny Klabin, a quem ministra aulas de desenho. http://52.200.96.117/mls-dev/mls2017/?page_id=14

A importância da presença da obra de Segall no Brasil é identificada, por muitos, como marcos históricos no desenvolvimento do modernismo no país, sendo a sua mostra em São Paulo em 1913 considerada como a primeira exposição de arte moderna no país, tendo vendido ainda 21 telas, i.e., aproximadamente a metade dos trabalhos apresentados em Campinas.

Mesmo que, inicialmente, realize uma pintura de derivação impressionista, inspirado em Jozef Israëls (1824-1911), - representante da dita escola holandesa de Haia e oriundo de uma família judaica de ascendência portuguesa, - e Paul Cézanne (1839-1906), o seu interesse pelo expressionismo, o grupo *Brücke* e logo como membro fundador do *Dresdner Sezession Gruppe 1919*, Segall insere-se na estética da vanguarda alemã, dialogando com as correntes futuristas italianas e construtivistas russas. Tal trajetória o torna um portador de reflexões e experimentações ainda incipientes no trabalho dos jovens modernistas brasileiros.

Assim, a partir da sua vinda definitiva em 1923, no ano seguinte ao da realização da Semana de Arte Moderna, quando se estabelece em São Paulo, o torna destaque como representante das vanguardas européias no cenário da arte moderna brasileira. Neste escopo, seguindo Mário de Andrade, funda com artistas brasileiros e membros influentes da alta sociedade paulistana, tais como Anita Malfatti, Paulo Prado, Camargo Guarnieri, Tarsila do Amaral, Hugo Adami, Rossi Osir, John Graz, Vittorio Gobbis, Wash Rodrigues, Olívia Guedes Penteadó, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia e Paulo Mendes de Almeida, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) em 1932. Tal fato insere-o como protagonista da vanguarda brasileira, exercendo papel consolidador e integrador dos modernistas brasileiros.

O SPAM compõe uma série de outros movimentos fundados em São Paulo, que buscavam consolidar o caminho apontado pela Semana de 22, como o Salão de Maio (1937-1939), de tendência vanguardista, ao qual se opunha a Família Artística Paulista (1937-1940), mais tradicionalista, caracterizado por Geraldo Ferraz (crítico, secretário da Revista de Antropofagia e um dos organizadores dos Salões de Maio) como “tradicionalistas, defensores do carcamanismo artístico da paulicéia.” O SPAM também conheceu a oposição do Clube de Artistas Modernos (CAM), criada em fins de 1932, uma das primeiras associações culturais paulistas, constituída de forma autônoma, sem mecenas, mensalidades ou cobrança de

ingressos para os seus eventos, que incluíam, temas contemporâneos sobre o “povo brasileiro,” a primeira oficina cubista no Brasil, o estudo da relação arte e psiquiatria, a cultura russa e dramaturgia moderna encenando criações como *Bailado do Deus Morto*, *O Homem e o Cavalo de Oswald de Andrade*, e *Esperança*.

Entende-se então, em linhas gerais, que Segall consigna um arcabouço estético e filosófico que o acompanha ao Brasil. Em suas experimentações e vivências, Segall defende a superação do impressionismo por meio do geometrismo cubista, do futurismo e do abstracionismo, encontrando-os nos princípios fundamentais e desdobramentos do Grupo 1919, de “Verdade – Fraternidade – Arte,” consolidando uma produção que “reflete a preocupação com as injustiças sociais e o sofrimento humano” (MATTOS 2000).

Lasar Segall: um Brasil num lituano

Como temáticas, de forma geral, Lasar Segall privilegia temas judaicos, as ruas e habitantes da sua cidade natal, a figura humana em ambientes interiores, o drama dos marginalizados pela sociedade, temas relacionados à guerra, naturezas-mortas, cenas de família, que o acompanham após a sua instalação no Brasil, quando agrega os negros, mães negras, paisagens, bananeiras e favelas.

Como paleta, se adota principalmente o monocromatismo com tons escuros e sépia, além do contraste preto e branco nas litogravuras, em 1910 começa a adotar tons mais claros, apesar de retornar para os tons mais sombrios e contrastantes ao ingressar no Grupo 1919. Contudo, no Brasil, sua paleta modifica-se, incorporando a luminosidade tropical e utilizando a cor para aprofundar o estado psicológico das suas personagens, retratando-as também em espaços abertos integrados a paisagens urbanas ou rurais.

No emblemático autorretrato “Encontro” de 1924 (Figura 13), temos o que é considerado como “o primeiro e mais forte símbolo da integração de Segall à vida brasileira” (Museu Lasar Segall). Este encontro produz alguns níveis de significação: a figura feminina se refere a Margarete Quack, sua primeira esposa, que o acompanhou ao

Brasil em 1923¹⁴ e, segundo Vera d’Horta (1979), será “a marginalidade social e racial do negro brasileiro [que] o comove a ponto de estabelecer com ele uma forte identificação.” Esta identificação ocorre ao acrescentar traços fenotípicos das pessoas afro-brasileiras, o que se repetirá em obras posteriores (ver Figura 16 abaixo).

Figura 13 - *Encontro*, Lasar Segall, 1919-1924. Óleo sobre tela sobre papel, 66 x 54 cm.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall

Esta tela teria como base uma fotografia do casal Lasar Segall - Margarete Quack, tirada no dia do seu casamento, na Alemanha (Figura 14). Por este motivo é provável que Segall tenha iniciado o quadro na Alemanha, antes de sua vinda para o Brasil. Por vezes também é citada a fotografia (Figura 15) que tem o mesmo ângulo e o insigne chapéu *fedora*, identificável nas inúmeras fotografias do Arquivo Fotográfico do Museu Segall, chapéu este que será abandonado em terras brasileiras.

¹⁴ Margarete Quack, era uma atriz alemã que Lasar Segall conheceu em Dresden em 1913, casando-se com ela em 1918, logo após a I Guerra Mundial. Ela o acompanhou ao Brasil em 1923 para aqui fixar residência, hospedando-se nas adjacências da Vila Mariana, na capital paulista, numa casa de esquina na Rua Abílio Soares, e logo em seguida num imóvel alugado na Rua Oscar Porto. Margarete não se adaptou e separou-se de Segall em 1924, retornando à Alemanha. Fixou-se em Berlim, onde começou a trabalhar como atriz de teatro.

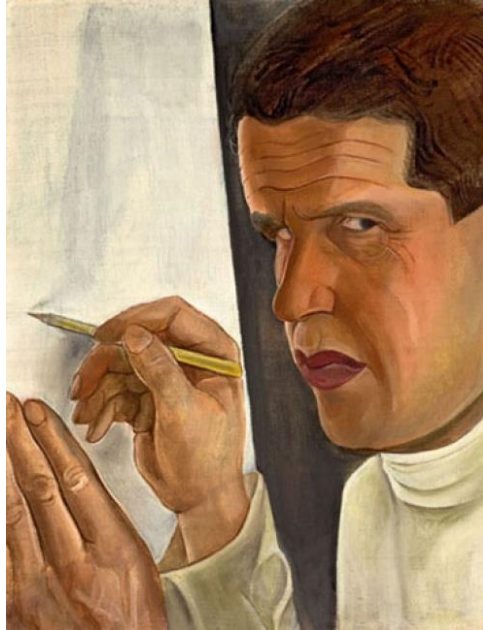
Figura 14 e 15 - Lasar Segall e Margarete, 1919. (esq.); Lasar Segall, sem data (dir.).



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. F.00471.01 (esq.) e s.n. (dir.). autor não identificado

Segall assumirá novamente o fenótipo afro-brasileiro em “Autorretrato III” (sem data) (Figura 16). A notar, a ausência do já conhecido chapéu. Contudo, tal identificação fenotípica não ocorre na representação de outras personagens, ao contrário, se identifica contraste deliberado na representação de Margarete: alva, com mãos delgadas e boca de lábios vermelhos e finos, se opõem aos traços de Segall, cujos lábios assumem uma coloração púrpura, presente, por exemplo, no “Retrato de Mário de Andrade” (1927) (Figura 17). A notar, também, a alvejada pele de Mário, criando uma ambiguidade já que Mário possuía fenotipagem afro-brasileira. Segall naturaliza-se brasileiro em 1927, e sua aderência às temáticas nacionais permanecem durante a sua residência em Paris (1928-1932), quando produz obras com motivos brasileiros ao lado de temas recorrentes como a emigração e a questão social dos menos favorecidos.

Figura 16 - Lasar Segall, *Autorretrato III*, óleo.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0010.

Figura 17 - Lasar Segall. *Retrato de Mário de Andrade*, 1927. Óleo sobre tela, c.i.e. 72 x 60 cm



Fonte: Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP (São Paulo, SP)

Segundo Fonseca (2008), que em sua “breve análise do discurso historiográfico de Mário”, deteve-se sobre três momentos específicos, afirma que identifica: “um [momento] inicial, advindo do contato com a jovem Anita Malfatti; em seguida, já sendo ele um crítico conhecido, **quando opta por institucionalizar Lasar Segall** [grifo nosso]; por fim, já próximo à sua morte, algumas considerações sobre os textos relativos à Cândido Portinari, o

último de seus coroados.” Ponto necessário para uma melhor compreensão sobre a relação de Segall com o Brasil, a sua legitimação como pintor “brasileiro,” sua produção posterior a 1923, e a forma pela qual aborda a iconografia musical, objeto do nosso trabalho.

Lasar Segall: representação musical multimodal

As representações da música na obra de Lasar Segall aqui evidenciadas, recaem sobre tipologias estabelecidas a partir de um conjunto inicial, enviado pela curadoria do Museu Lasar Segall, por nós solicitado, na identificação de imagens que contivessem instrumentos musicais ou relativas à música. Num primeiro momento recebemos uma listagem e imagens de cerca de 55 itens, incluindo fotografias, óleos, xilogravuras, litogravuras, guaches, aquarelas, estudos em grafite, guache, pena e carvão, entre outros. Num segundo momento, após uma visitação presencial ao Museu Lasar Segall, em abril de 2023, esse número duplicou, e agora foi ainda ampliado por uma varredura na base de dados do Museu, disponível em: museusegall.org.br, que possui hoje 3150 obras de Lasar Segall, 1622 registros no Arquivo Fotográfico Lasar Segall e 9573 registros no Arquivo Lasar Segall.

Algumas ressalvas devem ser feitas quanto a busca nesta base do Museu Lasar Segall a qual, como pudemos verificar, não possui digitalizados todos os itens identificados em outras fontes, inclusive os itens enviados pela curadoria do museu. Por este motivo, ao examinarmos **integralmente** a base, só foi possível identificar os números de catalogação (cota) para as obras já digitalizadas, não sendo possível identificar a cota de todas as obras, mesmo aquelas enviadas pela própria curadoria do museu, como dito. Por este motivo, somente as cotas encontradas foram referidas e foram inseridas nas legendas das imagens aqui apresentadas, as demais, não. A base, contudo, permitiu a identificação de obras relativas à música a partir dos seguintes termos (por ordem alfabética) e variações de grafias, gerados a partir das tipologias estabelecidas na análise do conjunto documental reunido:

- Acordeão / acordeon [sic]
- Músico / tocador
- Piano
- Violino / violinista

- Violoncelo / Violoncello [sic]
- Violão
- Tambor

Apesar destes esforços, não se pode ainda determinar o *totum* desta parcela do seu trabalho, a pesquisa restando em andamento com o objetivo de concretizar um mapeamento e estudo para consolidação de um Catálogo Raisonné da sua iconografia musical, com respectivo registro dos dados na base do Repertório de Iconografia Musical no Brasil (RIIM-Brasil). O interesse de Lasar Segall pela representação da música não nos parece, após este exame, que seja questão ou preocupação específica, uma vez que estas se encontram inseridas nas várias fases da sua obra, como também tangem técnicas diversas, sem que se possa destacar um tratamento ou oportunidade diferenciados.

Somos tentados a lembrar que se atribui a pessoas de origem judaica um interesse pelas artes e pela música, um interesse que na realidade transcende o judaísmo por ter raízes nos povos árabes.¹⁵ Segundo o mapa *Die Verbreitung der Juden in Mitteleuropa* (1881), ou Distribuição dos Judeus na Europa Central, produzido pelo geógrafo e cartógrafo alemão Richard Andree (1835-1912),¹⁶ as comunidades judaicas que se estabeleceram na Europa estavam disseminadas no que hoje denominamos Europa Ocidental (França, Alemanha, parte oriental da Áustria, Países Baixos, Chéquia, Hungria, Suíça), Europa Oriental (Polônia, Eslováquia, Romênia, Bulgária, Moldávia, Ucrânia, Bielorrússia, Letônia, Lituânia, Estônia, Rússia), e Europa Meridional (Espanha e Portugal, Eslovênia, Croácia, Bósnia, Sérvia), e estavam concentradas especialmente na Polônia, Bielorrússia, Ucrânia, Lituânia, Letônia, Moldávia, Romênia e Hungria, além de regiões centrais da Alemanha (Rhein-hessen, Pfalz, Wiesbaden, Ober-Hessen, Kassel). Contudo, o grupo étnico correspondente, ao qual Lasar Segall pertencia, é formado pelos judeus europeus denominados *ashkenazes*, os quais juntamente, com as duas outras etnias judaicas, a saber, os *sefarditas* (estabelecidos na Espanha e Portugal) e os *mizrahim* (ditos também judeus do oriente médio e norte da

¹⁵ Ver KLEIN 2009.

¹⁶ A obra original de Andree está disponível em: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/titleinfo/893757> E o mapa está disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Juden_1881.JPG

África),¹⁷ são vulgarmente agrupados como “judeus,” mesmo possuindo vivências e experiências distintas. Hoje exames genéticos inclusive estabelecem que o contingente de *ashkenazes* já não possuem carga genética similar aos judeus do mundo árabe, não se podendo reconhecer este interesse pelas artes de forma reducionista.

À parte de tais considerações generalistas, fato é que uma prática musical está presente na família Segall, seja como prática familiar associada a Jenny (Figura 18), seja ao nível profissional como no caso do pianista e compositor Bernardo Segall (Campinas 1911 - Los Angeles, 1993) (Figura 19), seu sobrinho. Pouco conhecido no Brasil, Bernardo permaneceu com êxito nos Estados Unidos onde compôs para teatro, balé, cinema e televisão em produções como *The Great St. Louis Bank Robbery* (1959, estrelado por Steve McQueen), *Custer of the West* (Os bravos não se rendem, 1967), *Homebodies* (1974), *Columbo*, *Airwolf*, entre vários outros.

Figura 18 - Lasar Segall, *Jenny e Lasar Segall tocando piano*, 1930. Grafite



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2529

¹⁷ Segundo Hadar Cohen, do jornal *The New Arab*, “Mizrahi é um termo sociológico-político que foi cunhado com a criação do Estado de Israel. Traduz-se como “Oriental” em hebraico e refere-se aos judeus orientais - judeus do norte da África e do Oriente Médio, do Marrocos, Argélia, Tunísia, Líbia, Egito, Iêmen, Palestina, Jordânia, Líbano, Iraque, Síria, Irã, Afeganistão, Uzbequistão e Curdistão. Este termo foi criado como parte do projeto sionista de agrupar os judeus que vinham da região do MENA [sigla em inglês para região do oriente médio e norte da África] em uma categoria. Fossem curdos, árabes, persas ou amazigh, esse grupo de judeus era classificado como judeus orientais.”

Figura 19 - Mary Dale Clarke, Bernardo Segall



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. F00502.00

Como introdução preliminar, apresentamos nas seções seguintes uma amostragem das imagens de Lasar Segall referentes à música, organizadas a partir da tipologia criada no exame do conjunto documental reunido e aplicada enquanto termos (tanto no campo título como no campo palavras-chave) no sistema de busca do Museu Lasar Segall, já citado.

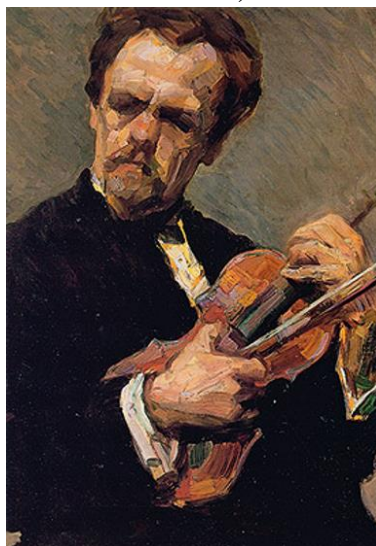
Como se verá, ao correlacionarmos estes itens com os distintos períodos e fases encontradas na obra de Segall, podemos compreender e contextualizar os elementos intrínsecos da sua obra à sua iconografia em música. Chamamos a atenção, também, para o longo e recorrente processo de trabalho a partir de esboços livres, onde o estudo de detalhes denota uma especial atenção de caráter intimista, ligado a uma introspecção e imersão no mundo essencial e psicológico associado ao objeto. Da mesma forma, se poderá identificar o uso de fotografias como ponto de partida para estes estudos. Neste exercício veremos a presença proeminente de Lucy Citti Ferreira (1911-2008), uma pintora e desenhista brasileira que após formação em Paris, passa a estudar com Lasar Segall entre 1935 e 1946, atuando como sua modelo.

A ordem de apresentação que se segue não obedeceu a uma ordem alfabética, mas uma ordem cronológica não estrita, respeitando a sequência de técnicas e temáticas encontradas

na sua cronologia geral. Partimos, assim, da obra *Geiger* (título em determinadas fontes), - ou como denominado pelo Museu, *Figura de homem com violino*; - e cuja datação outras fontes designam como 1909 ou 1912, mas o Museu não a determina, onde a tendência impressionista com influências da escola holandesa de Haia (via Josef Israëls) fixa um momento de concentração e escuta do executante, quase como se fosse possível escutar o som da corda sendo pinçada pelo seu polegar direito.

Violino

Figura 20 - Lasar Segall, *Figura de homem com violino*, s.d. Óleo sobre papelão.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0001

Figura 21 - Lasar Segall, *O músico cego*, 1914, tinta sépia a pena.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2593

Figura 22 - Lasar Segall, *Menino violinista*, 1916. Tinta sépia a pena.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0443

Violoncelo / [Contrabaixo (?)]

Figura 23 - Lasar Segall, *Músico com violoncelo*, 1932. Tinta preta a pena



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls1674

Negros

Figura 24 - Lasar Segall, *Dança de negros ao luar*, 1929, xilogravura.



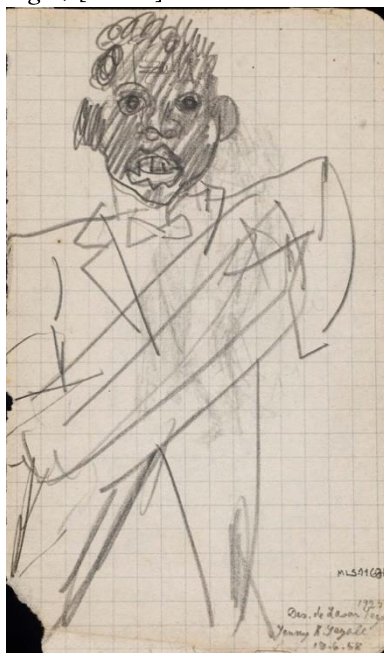
Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0347

Figura 25 - Lasar Segall, *Figura com tambor*, projeto para alegoria do Baile de Carnaval do SPAM, 1929, xilogravura



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2250

Figura 26 - Lasar Segall, *Músico negro*, [1958?]. Grafite



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls1168f

Figura 27 - Lasar Segall, *Orquestra*, 1933. Guache.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0044

Violão

Figura 28 - Lasar Segall, *Casal e violão*, 1935. Tinta preta a pena e aquarela.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2812

Figura 29 - Lasar Segall, *Natureza morta com violão*, 1939. Óleo e areia



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2654

Figura 30 - Lasar Segall, *Tocador de violão*, Litografia a 3 cores para o livro “Poemas Negros,” s.d.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0435

Acordeão

Figura 31 - Lasar Segall, *Marinheiro com acordeão*, 1923. Tinta preta a pena e carmim a pincel



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2678

Figura 32 - Lasar Segall, *Homem tocando acordeon* [sic], s.d.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls1312

Figura 33 -Lasar Segall, *Lucy com acordeão*, 1935, crayon preto.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2481

Lucy Citti Ferreira: acordeão

Figura 34 - Estudo de mãos, Lucy e acordeão, 1915[?]. Grafite e carvão



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls2861

Figura 35 - Müller Carioba, Lucy Citti Ferreira, 1935.



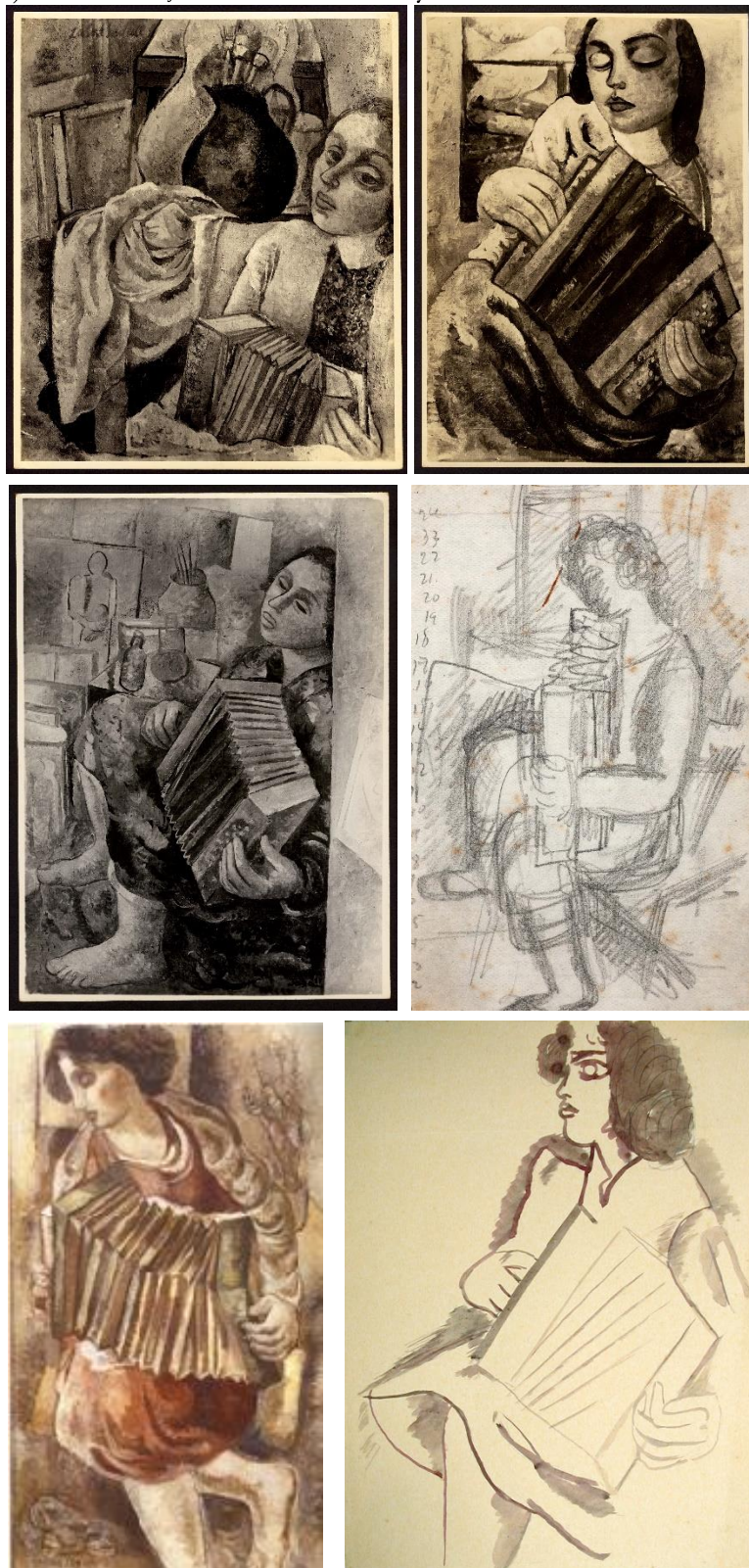
Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. F.00411.01

Figura 36 - Hildegard Rosenthal, Lasar Segall e Lucy Citti Ferreira posando, 1940



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. F.00212.02

Figura 37 - Conjunto de esboços e versões sobre Lucy ao acordeão



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall.

Lucy Citti Ferreira: violão

Figura 38 - Conjunto de esboços e versões sobre Lucy ao violão.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv.

Ensembles & outros

Figura 39 - Lasar Segall, *Músicos*, s.d. Tinta preta a pena



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0942

Figura 40 - Lasar Segall, *Músicos*, 1925. Guache e grafite



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls1167v

Figura 41 - Lasar Segall, *Retrato do violinista Striemer*, 1916. Carvão



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall. Inv. mls0451

Referencias

- 150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989. R703.0981 P818d
- ANDRADE, Mário de. *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Organização Annateresa Fabris. Campinas: Mercado de Letras : Autores Associados, 1995. 160 p., il. p&b. (Arte: Ensaios e Documentos).
- ANDRADE, Mário de. "Lasar Segall" (1943). In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984, p. 44
- ANDREE, Richard. Die Verbreitung der Juden in Mitteleuropa. In: *Zur Volkskunde der Juden*. Bielefeld und Leipzig: Verlag von Velhagen & Klasing, 1881. Mapa.
- AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Organização André Seffrin. 2. ed. rev. e ampl. Curitiba: Ed. UFPR, 1997. R750.81 A973d 2.ed.
- BARDI, Pietro Maria. *Lasar Segall*. 2. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. 211 p., il. color.
- BARDI, Pietro Maria. *Lasar Segall*. Tradução André Rougon. Milano: Del Milione, MASP, 1959. 180 p., 199 il. color.
- BRASIL Europa: encontros no século XX*. Curadoria Marc Pottier, Jean Boghici. Brasília: Caixa Cultural, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade. 1996. 512p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP/ECA, São Paulo, 1996.
- D'HORTA, Vera. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Antologias e biografias).
- D'HORTA, Vera. Lasar Segall: esboço de um retrato. 1979. 177 f. Mestrado (Dissertação) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - FFLCH/USP, São Paulo, 1979.
- D'HORTA, Vera. Lasar Segall: un expresionista brasileño. In: SEGALL, Lasar. *Lasar Segall: un expresionista brasileño*. Curadoria Vera D'Horta; coordenação Marcelo Mattos Araújo, Carlos Wendel de Magalhães; tradução Ana Cecilia Olmos; texto Vera D'Horta, Ivo Mesquita, Jorge Schwartz, Irma Arestizábal. São Paulo: Museu Lasar Segall: Takano, 2002. 318 p., il. color.
- ESTUDO para decoração do teto do Pavilhão Moderno de d. Olívia Guedes Penteadó. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35681/estudo-para-decoracao-do-teto-do-pavilhao-moderno-de-d-olivia-guedes-penteadó>. Acesso em: 19 de março de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FONSECA, Raphael. Mário de Andrade e a institucionalização das artes plásticas: Anita Malfatti, Lasar Segall e Cândido Portinari. In: *Anais do Seminário Nacional de História da Historiografia*, 2008, Universidade Federal de Ouro Preto. Disponível em: <https://raphaelfonseca.net/Mario-de-Andrade-e-a-institucionalizacao-das-artes-plasticas-Anita>

FROMMHOLD, Erhard. *Lasar Segall and Dresden expressionism*. Milano: Galleria del Levante, s.d., [103] p., il. p&b.

GRAVURA: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.

HIRSZMAN, Maria. O modernismo que veio do frio. In: *Revista Pesquisa FAPESP*. Edição 206. Abril 2013. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-modernismo-que-veio-do-frio/>

KLEIN, Yaron. Musical instruments as objects of meaning in classical Arabic poetry and philosophy. PhD Dissertation. Harvard University, 2009.

LASAR Segall. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8580/lasar-segall>. Acesso em: 19 de março de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LASAR Segall. Texto Vera D'Horta. Buenos Aires: Banco Velox, 1999. 380 p., il. p&b color. (Projeto Cultural Artistas do Mercosul).

LASAR Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro: Funarte. Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982. 158 p., il. p&b, color. (Temas e Debates, 2).

LASAR Segall: textos, depoimentos e exposições. 2.ed. rev. aum. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993. ix, 125 p., il. p&b.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. R759.981 L533d

ŁOSSOWSKI, Piotr, *The Polish-Lithuanian Conflict, 1918–1920*. Warsaw: Book and Knowledge, 1995.

LOUZADA, Maria Alice do Amaral. *Artes plásticas Brasil 1999*. São Paulo: Júlio Louzada, 1999. v. 11. R702.9 L895a v. 11

MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997. 192 p., il. color. (Artistas brasileiros: pintura e escultura, 7).

MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo - o período alemão de 1906-1923*. São Paulo: Perspectiva, 2000. 223 p., il. p&b., color. (Estudos, 165).

MEYER, Géraldine Madalena. *Arte no exílio brasileiro: imagens interiores de Lasar Segall*. 19&20, Rio de Janeiro, v. XVIII, 2023. <https://doi.org/10.52913/19e20.xviii.04> Disponível

em: http://www.dezenovevinte.net/19_20/artigo/arte-no-exilio-brasileiro-imagens-interiores-de-lasar-segall/

MENDES, Murilo. Criação: Lasar Segall. In: *ESTUDOS AVANÇADOS* 20 (57), 2006.

Memória • Estud. av. 20 (57) • Ago 2006 • <https://doi.org/10.1590/S0103-40142006000200022>

MINDLIN, José (org.). *O Desenho de Lasar Segall*. Texto Rodrigo Naves, Marcelo Mattos Araújo, Marcelo Mattos Araújo. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1991. 169 p., il. p&cb.

MUSEU LASAR SEGALL (SÃO PAULO, SP) (org.). *A Gravura de Lasar Segall*. Texto Vera D'Horta. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1988. xxii, 183 p., il. p&cb.

NAVES, Rodrigo. Expressão e compaixão nos desenhos de Segall. In: _____. *A Forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996. 285 p., il. color.

PERFIL da Coleção Itaú. Curadoria Stella Teixeira de Barros. São Paulo: Itaú Cultural, 1998. IC 708 P438 1998

RETRATO de Mário de Andrade. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1489/retrato-de-mario-de-andrade>. Acesso em: 20 de março de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

"Inauguração da Escola de Arte Lasar Segall, em São Paulo, em 1933. Da esquerda para a direita: Paulo Rossi Osir, Guilherme de Almeida, Hugo Adami, Vittorio Gobbis, não identificado, John Graz e Lasar Segall. Sentadas: Esther Bessel, Jenny Klabin Segall, Mussia Pinto Alves e Anita Malfatti" width="290" height="20"

The Authors / Os Autores / Los Autores



Gabriela Currie

Gabriela Currie recebeu seu B.A. em musicologia do Conservatório Ciprian Porumbescu em Bucareste, Romênia e seu M.A. e Ph.D. da Universidade de Nova York. Antes de sua chegada à Universidade de Minnesota, ela lecionou na Eastman School of Music, na New York University e na Cooper Union. Seus interesses de pesquisa e publicações dizem respeito à teoria musical medieval, a interseção entre o pensamento musical e científico nas eras pré-moderna e pré-moderna, iconografia musical na Eurásia pré-moderna e relatos de viagens como etnografias antigas tradições musicais da Ásia e da África. Ela recebeu bolsas da Fundação Balzan, do National Endowment for the Humanities, do American Council of Learned Societies, da American Association for University Women e da Belgian-American Foundation. Currie apresentou-se em inúmeras conferências acadêmicas nacionais e internacionais, como American Musicological Society, International Musicological Society, Medieval Academy of America, History of Science Society, bem como o International Council for Traditional Music. Ela é autora de *The Play of Meanings: Aribo's De musica and the Hermeneutics of Musical Thought*, publicado em 2005, e de artigos sobre assuntos que vão desde a cosmologia musical medieval até a iconografia da música dos Bálcãs e da Eurásia que apareceram em revistas acadêmicas, bem como em coleções editadas. O trabalho atual inclui vários projetos sobre o emaranhado de pensamento musical, instrumentos e práticas na Eurásia pré-moderna sob o guarda-chuva teórico de interseções e trocas interculturais nas primeiras globalidades.



Maria José Spiteri Tavolaro Passos

Maria José Spiteri Tavolaro Passos é Doutora e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unesp-São Paulo e graduada em Educação Artística e Artes Plásticas. Vem atuando como docente no ensino superior em diferentes instituições no Brasil. Autora de publicações a respeito da História da Arte Brasileira e a Arte-Educação, tem se dedicado ao estudo da Arte no Brasil, Imaginária Religiosa, Iconografia, Arte-educação. É integrante do grupo de pesquisa Barroco Memória Viva (IA-Unesp) e membro do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB – EBA/UFMG). Desde 2020 participa no Grupo de Trabalho RIdIM-Brasil em São Paulo.



Isabel Porto Nogueira



Luciano Zanatta

Bolsista de Produtividade do CNPQ, Isabel Nogueira é musicóloga, compositora, produtora musical, performer, pesquisadora. Doutora em Musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, Espanha e Bacharel em Piano pela UFPel. Professora Titular do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. Foi professora da Universidade Federal de Pelotas de 1998 à 2012, e diretora do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas de 2002 à 2013. Foi fundadora e coordenadora do Centro de Documentação Musical da Universidade Federal de Pelotas de 2001 à 2012. Coordena o Grupo de Pesquisa Sônicas: Estudos de Gênero, Corpo e Música da UFRGS. Tem experiência e publicações nas áreas de música e gênero, musicologia e performance, criação sonora, música experimental. Tem os projetos artísticos Bel_Medula, de canções eletrônicas, Desandance (música eletrônica) e Betamaxers (música experimental). É especialista em Deep Listening pelo Deep Listening Institute. Desenvolve trabalhos em pesquisa artística feminista com a artista sonora Linda O'Keeffe (UK). É voluntária do Projeto Girls Rock Camp Porto Alegre, participa dos coletivos Female Pressure, Feminoise Latinoamerica e rede WISWOS.

Luciano Zanatta possui graduação em Bacharelado em Música - Habilitação: Composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1998), mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002) e doutorado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007). Atualmente é professor do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical.



Ana Guiomar Rêgo Souza

Doutora em História Cultural pela UnB. Mestre em Música pela UFG. Foi diretora da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG (2010 a 2018). Coordena o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS EMAC). Preside o “Simpósio Internacional de Musicologia” desde 2011. Integra como membro externo o Núcleo CARAVELAS da Universidade Nova de Lisboa. É membro da Comissão para Cooperação Arquivística Institucional da UFG em parceria com o CIDARQ da UFG. Integra o “Núcleo Interdisciplinar de Patrimônios, Artes, Memórias, Habitar e Expressões Culturais da UFG”. É membro eleita da diretoria da Associação Brasileira de Musicologia - ABMUS. Publicou a coleção *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos* e os livros *Musicologia e Diversidade*, *Musicologias em Interpelações Contemporâneas* (ambos pela Editora Apriss) e *Histórias das Músicas no Brasil: Centro-Oeste* (pela ANPPOM). Publica regularmente em revistas científicas qualificadas e em capítulos de livros. Atua como pesquisadora com foco nas temáticas “Músicas e Festas no Brasil” e “Patrimônio Musical e Arquivístico”. Recebeu do Governo do Estado de Goiás e do Conselho Estadual do Estado a Medalha do Mérito Cultural e o Certificado de Mérito Cultural pela importante contribuição à cultura goiana na área da música. Recebeu da Academia Goiânia de Artes e Letras do Estado de Goiás o Medalhão AFLAG - Mulheres que engrandecem o Estado e de Goiás”, além de Diplomas de Honra ao Mérito pelos relevantes serviços prestados à Cultura Goiana” concedido pela Câmara Municipal de Goiânia. Recebeu também a Comenda Colemar Natal e Silva concedido pela Câmara Municipal de Goiânia por indicação do Sindicato dos Docentes das Universidades Federais de Goiás. Desde 2021 coordena o Grupo de Trabalho RIDIM-Brasil em Goiás.



Marcelo Nogueira de Siqueira

Doutor em Ciência da Informação pela Universidade de Coimbra, Portugal. Mestre em História Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bacharel em Arquivologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Possui especialização em História do Brasil Pós 1930 (UFF) e em Docência do Ensino Superior (Universidade Cândido Mendes). Foi professor da rede pública municipal do Rio de Janeiro e, atualmente, é professor adjunto do Departamento de Arquivologia da UNIRIO. Arquivista concursado do Arquivo Nacional, tendo sido o Coordenador de documentos audiovisuais e cartográficos entre 2011 e 2017. Desempenhou a função de professor Assistente Convidado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra entre 2020 e 2021 e desde 2018 é Integrante do Centro de História da Sociedade e da Cultura desta universidade. Participou do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) através da Câmara Técnica de Paleografia e Diplomática, da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais, da qual foi presidente, e da Comissão Técnica de Avaliação de Arquivos Privados de Interesse Público e Social. Também integrou a Comissão de Altos Estudos do Projeto Memórias Reveladas (Presidência da República). Autor de diversas publicações e ministrante de cursos, oficinas e palestras nas áreas de Arquivologia, Ciência da Informação e História. Desde 2017 participa no Grupo de Trabalho do RIDIM-Brasil no Rio de Janeiro.



Nilton da Silva Souza

Possui graduação em Música pela Universidade Federal de Alagoas (2001), Especialista em Mídias na Educação - CEDU/UFAL (2009), Mestre em Artes - Musicologia pela Campbellsville University ? EUA (2008); Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Práticas Interpretativas - Regência pela UFRN (2015); Doutor em Musicologia pelo PPGMUS-UFBA (2020), sob orientação do Dr. Pablo Sotuyo Blanco, bolsista CNPq. Atualmente é professor da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas (ETA-UFAL) onde leciona também nos Cursos de Graduação em Música e Curso Técnico em Música. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Regência. Vice-líder do Grupo de Pesquisa História, Memória e Documentação da Música em Alagoas (HmDm-AL/CNPq) vinculado à UFAL onde desenvolve pesquisas voltadas à Banda de Música, Coros e a documentação referente ao repertório de músicos eruditos e semi-eruditos; e ao Grupo de Pesquisa NEMUS, vinculado à UFBA. É Diretor do Espaço Cultural da UFAL e Coordenador dos Equipamentos Culturais OSU e CORUFAL. Desde 2015 coordena o Grupo de Trabalho do RIIdIM-Brasil em Alagoas.



Luciane Viana Barros Páscoa

Luciane Viana Barros Páscoa é licenciada em Artes Plásticas (1992) e Música (1993) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). É mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutora em História Cultural pela Universidade do Porto (2006). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (quadriênio 2017-2020). No curso de graduação em Música, leciona História da Arte e Filosofia da Arte. Ainda nesta instituição, realiza atividades de pesquisa no Laboratório de Musicologia e História Cultural (grupo que lidera com o prof. dr. Márcio Páscoa), no qual coordena a área de projetos, dentre os quais se destacam patrocínios importantes, como o da Petrobras para o projeto “Ópera na Amazônia no período da Borracha (1850-1910)”. Lidera o grupo de pesquisa “Investigações sobre memória cultural em artes e literatura – MemoCult”, juntamente com o prof. dr. Allison Leão. Coordenou o projeto “Catalogação e expansão do acervo artístico e literário do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas”, contemplado com recursos pela Fapeam, mediante edital. Coordena o grupo de trabalho do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIdIM-Brasil) no Amazonas. É autora dos livros *Artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada* (Editora Valer, 2011), *Álvaro Páscoa: o golpe fundo* (EDUA, 2012) e coorganizadora de *Alteridades consonantes: estudos sobre música, literatura e iconografia* (Fapeam/PPGLA/Valer, 2013) e de *Música em diálogo* (Editora UEA, 2019). Sua produção também se encontra em capítulos de livros e artigos em revistas científicas indexadas, com ênfase nos seguintes temas: artes visuais, história da arte, teoria e crítica da arte, arte luso-brasileira, iconografia musical, iconologia, arte contemporânea, fotografia no século XIX, Manaus, Amazonas.



Alberto Dantas Filho

Licenciado em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (1986). Possui doutorado em Ciências Musicais Históricas pela Universidade Nova de Lisboa (2006). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Maranhão. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Educação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: música maranhense dos séculos XVIII e XIX; Acervo Musical João Mohana, Educação Musical no século XIX no Brasil, e estudos da música sacra no Segundo Império. É regente de Coral Miganille e de orquestra, destacando-se a direção da "Orquestra dos 400 anos de São Luís". Publicou a coleção musicológica "A Grande Música do Maranhão Imperial" (4 volumes), junto ao DVD "A Grande Música do Maranhão Imperial" com a participação do Octeto Paulista e da Orquestra Sinfônica dos 400 anos de São Luís> Participou da coletânea "Música do Brasil", publicada pela FUNARTE no volume 5 "Maranhão e Pernambuco" (6 volumes). Regeu os Corais da UFMA e o Coral "Vox Feminae". É professor pesquisador e coordena os projetos Grupo de Pesquisa Musicológica da UFMA e o Observatório de Pesquisa em Artes - OPA! do Programa de Mestrado Profissional da UFMA - PROF-ARTES. Tem inúmeros artigos e participações como palestrante em eventos musicológicos no Brasil e no exterior. Representa o RIDIM-Brasil no Maranhão e participa como representante do RISM-Brasil. Fundou o Curso de Licenciatura em Música da UFMA, sendo coordenador e redator do seu Projeto Político Pedagógico. Foi membro do Conselho Federal de Cultura - Minc. Foi assessor musicológico do Arquivo Público do Estado do Maranhão - APEM. Coordenou o Núcleo de Música do Departamento de Assuntos Culturais e foi Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da UFMA. Coordenou o Festival Maranhense de Coros - FEMACO. Foi Diretor do Departamento de Artes. É consultor 'ad hoc' da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão - FAPEMA. Integra o Núcleo de Pesquisas Musicológicas da UFPI. Faz pós-doutorado no Programa de Doutorado em História da UFPI. Atualmente participa do Colegiado do Curso de Licenciatura em Música (UFMA), do Núcleo Estruturante do mesmo curso e do Colegiado do Programa de Mestrado PROF-ARTES.



Maya Suemi Lemos



Massimo Privitera

Graduada/Licenciada em Educação Artística pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (1995) Maya Lemos é Mestre em História da Música e Musicologia - Université de Paris IV - Sorbonne (2000); Doutora em História da Música e Musicologia - Université de Paris IV - Sorbonne (2006); Professora adjunta na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Gestora Cultural na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE - MinC); Professora permanente no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ; Professora permanente no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; coordenadora da Rede Interdisciplinar de Estudos Modernos - RIdeM; vice-líder do grupo de pesquisa Música: História, Memória e acervos (UNIRIO) e membro integrante do GEAS (Grupo de Estudos de Arte e Sociedade / UNITAU), ambos cadastrados no CNPq. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Música, Musicologia histórica, Estética, atuando principalmente nos seguintes campos: Primeira Modernidade, música medieval, renascentista e barroca, retórica, poética e teoria musical e ensino de artes. Desde 2021 participa no Grupo de Trabalho do RIdeM-Brasil no Rio de Janeiro.

Massimo Privitera is a Professor at the University of Palermo. His research is chiefly focused on the sixteenth- to seventeenth-century madrigal. He has edited Frescobaldi's madrigals (with Lorenzo Bianconi), Orazio Vecchi's six-voice *canzonette* (with Rossana Dalmonte), and the madrigals of Achille Falcone. He has published articles on Marenzio, Monteverdi, and Vecchi, and a monograph on Arcangelo Corelli. He also works on music and dance on seventeenth-century Italy, the song and the musical on the cinema screen. He is a vocalist and choir-director.



Fábio Vergara Cerqueira

Doutor em Arquitetura Clássica, pela Universidade de São Paulo e Professor Titular da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Seus domínios de pesquisa são arqueologia clássica, história antiga, música da antiguidade, iconografia musical, instrumentos musicais e recepção da antiguidade no Brasil, em particular a recepção da música grega. Seu projeto atual de pesquisa é “Arqueologia da música na região ápulo-tarentina. Iconografia dos vasos itálicos e de outros suportes (coroplástica, numismática, glífica e pintura mural): aspectos simbólicos, sociais, organológicos e de cultura material associada. Estudo sobre o ambiente intercultural greco-indígena da Magna Grega no contexto da colonização e descolonização de grega (sécs. VI-III a.C.). Bolsista Produtividade CNPq PQ1d. Pesquisador da Fundação Humboldt, Alemanha, atuando como professor visitante no Instituto de Arqueologia Clássica da Universidade de Heidelberg. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos e coordenador do GT-Nacional de História Antiga. Entre seus textos publicados, destacam-se “Iconographical representations of musical instruments in Apulian Vase-Painting as Ethnical Signs: Intercultural Greek-Indigenous Relations in Magna Graecia (5th and 4th centuries B.C.)”, em *Greek and Roman Musical Studies* (2, 2014) e o capítulo “Espelho: imagens e significações na pintura dos vasos ápulos (séc. IV a.C.)” no livro *Visión especular. El espejo como tema y como símbolo* (Valência, 2018). Publicou recentemente o capítulo “Iconografia de Aquiles *mousikos* e sentido da música no período imperial”, no volume *História de Roma: Império e Romanidade Hispânica* (Coimbra, 2020) e “Der Hyakinthos- und Poliboia-Kult in Tarent gegen Ende des 4. Jh. und Anfang des 3. Jh. v. Ch. – Identität, Musik und lakonisches Erbe”, em *Argonautica. Festschrift für Reinhard Stupperich* (Boreas, Münster, 2019). Desde 2019 participa no Grupo de Trabalho RIDIM-Brasil em Rio Grande do Sul.



Márcio Leonel Páscoa

Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra (2003), com pós-doutorado pela Unicamp (2020), fez Mestrado em Artes/Música: Musicologia no Instituto de Artes da Unesp (1996), mesmo lugar onde se graduou em Música: Instrumentos Antigos – Flauta Transversal Barroca e Flauta Doce (1994). Possui ainda graduação em Direito pela Universidade Federal do Amazonas (1989). Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, onde coordena o Laboratório de Musicologia e História Cultural, já tendo também ocupado funções de coordenador de PPG, membro eleito do Consuniv e membro eleito da Câmara de Produtividade. Foi também membro da Câmara de Pesquisa da Fapeam. Suas principais linhas de pesquisa e atuação são História da Música, Ópera, Iconografia Musical, Teoria e História (Teoria das Tópicas Musicais, Esquemas de Contraponto, Retórica e Poética) e Prática Musical Historicamente Informada, sempre ligado ao contexto dos séculos XVIII e XIX. É autor e organizador de livros, capítulos, artigos em revistas indexadas e restauração de partituras inéditas (dentre elas, seis óperas) com obras editadas no Brasil e em Portugal. É investigador colaborador do Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa (CESEM-UNL). Já dirigiu a Orquestra de Câmara da UEA e atualmente toca na Orquestra Barroca do Amazonas, a qual também dirige. Com este grupo ou sua formação camerística (Amazonas Baroque Ensemble) já se apresentou por mais de 40 cidades brasileiras em 16 estados de todas as regiões do país, assim como em diversas cidades de Portugal, Espanha, França, Itália e Uruguai. Gravou cinco CDs com obras do contexto criativo de Brasil e Portugal entre os séculos XVIII e XIX. Tem desenvolvido projetos de pesquisa sob o estipêndio da Petrobras, Eletrobras, Fapeam, Secretaria de Cultura do Pará. Secretaria de Cultura do Amazonas e Associação Amigos do Theatro da Paz. Tais projetos também receberam apoio de entidades como Fapespa, Sesc, Fundação Tancredo Neves (PA) e Secretaria de Ciência e Tecnologia do Amazonas, dentre outros. Tem integrado comissões científicas de diversos eventos no Brasil e no exterior. É parecerista frequente em revistas indexadas de Qualis A1 e A2, bem como de projetos de pesquisa para universidades e agências de fomento. É membro da Academia Amazonense de Música e, junto aos demais membros da OBA, já recebeu a Medalha do Mérito Cultural da Academia Amazonense de Letras. Também participa do grupo de trabalho RIDIM-Brasil no Amazonas.



Mozart Alberto Bonazzi da Costa

Historiador da Arte e da Arquitetura. Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), graduado em Artes Plásticas e em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), é professor da Faculdade de Filosofia, Ciências, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (FAFICLA/PUC-SP) e do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, em São Paulo. Pesquisador de processos escultóricos tradicionais e contemporâneos, é autor de diversos textos publicados no Brasil e no Exterior, como *A talha ornamental barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*, edição bilíngue (português/inglês) publicada pela Edusp. Desenvolve projetos curatoriais e educativos dirigidos a instituições culturais, educativas e museológicas. Desde 2020 participa no Grupo de Trabalho RIdIM-Brasil em São Paulo.



Luciana Lourenço Paes

Possui graduação em Educação Artística pela Universidade Federal do Paraná (2006) e bacharelado em Gravura, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2007). É mestra (2014) e doutora (2020) em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas, com estágio de pesquisa na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS, Paris, 2017). No mestrado, estudou as relações entre pintura e teatro na arte francesa do século XIX, com foco em três quadros de cavalete e uma litografia de Eugène Delacroix representando a morte de Ofélia. O objeto de sua tese é a série das Quatro Estações do mesmo artista que pertence à coleção do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, e cuja *Primavera* representa a cena da morte de Eurídice. Estuda a continuidade das tradições clássicas no romantismo francês, bem como o colecionismo e a circulação de objetos nos campos da arte e da indústria nos séculos XIX e XX. Interessa-se também pela história dos métodos de ensino do desenho nas artes visuais e aplicadas e pela produção gráfica do *dix-neuvième*, em especial as gravuras de reprodução e seu impacto no mercado de arte e na cultura artística ligada ao colecionismo. Atualmente é professora do Bacharelado em Artes Visuais da Escola de Música e Belas Artes da Universidade Estadual do Paraná, campus Curitiba I.



Adriana Olinto Ballesté



Ana Cristina Valentino

Adriana Ballesté é Doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Mestre em Sistemas e Computação pelo Instituto Militar de Engenharia; Bacharel em Sociologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Estudou Violão com Turíbio Santos na UFRJ e participou da Orquestra de Violões do Rio de Janeiro. Trabalhou no Laboratório Nacional de Computação Científica -LNCC na área de informática. Na Fundação Biblioteca Nacional -FBN, era Assessora Técnica do Departamento de Processos Técnicos, responsável pela criação do primeiro site da instituição dos primeiros projetos de digitalização do acervo. Trabalha, atualmente, no Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia - IBICT, onde está coordenando o projeto Museu Virtual de Instrumentos Musicais no Brasil, financiado pela FAPERJ. Tem publicado e apresentado trabalhos em congressos nas áreas de Musicologia, Museologia e Ciência da Informação sobre os temas: museus virtuais, sistemas de informação, organização conceitual, biblioteca digital, acervo documental, instrumentos musicais, ontologia. Violonista solo e participante do Duo Madri e da Orquestra de Violões da AV-Rio. Em 2017 lançou o CD, *Chuva no Mar*, com composições de Sérgio Assad, Marco Pereira, Arthur Verocai, João Pernambuco, Villa-Lobos e outros.

Ana Cristina Valentino é Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO; Mestre e bacharel em Museologia pela UNIRIO. Membro do Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem - MEI / UNIRIO, sob a coordenação do Prof. Dr. Bruno Brulon Soares. Atua como Museóloga e Pesquisadora no Museu Virtual de Instrumentos Musicais (MVIM), projeto do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia - IBICT, vinculada como bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ.



Aldo Luiz Leoni

Possui graduação em História - Licenciatura Ou Bacharelado pela Universidade Federal de Ouro Preto (2003) e mestrado em História Social da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (2007). Atuando principalmente nos seguintes temas: Articulação social de indivíduos e grupos profissionais oriundos da diáspora africana, ascensão social, estratégias de inclusão na sociedade escravocrata, evolução conceitual da música na sociedade nos séculos XVIII e XIX. Atualmente é Doutorando no Programa Mudança Social e Participação Política da EACH-USP sob orientação do Professor Diósnio Machado Neto, membro do LAMUS – Laboratório de Musicologia. Estuda a presença afrodiaspórica nas bandas de música do Vale do Paraíba Paulista. mestre em História orientado pela professora Silvia Hunold Lara do CECULT – IFCH - UNICAMP na área de História Social da Cultura (Os que vivem da Arte da música) sobre as experiências dos músicos ao longo da história do Brasil: suas práticas e formas de expressão, os significados que conferiram a diferentes aspectos de seu cotidiano, bem como os modos pelos quais se viam e foram vistos por outros sujeitos em situações históricas específicas.



Leonardo Leite dos Santos



Marcos da Cunha Lopes Virmond

Leonardo Leite é violonista, regente e pesquisador. Mestrando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com concentração na área de Música, Cultura e Sociedade. Formado pelo Conservatório Maestro Henrique Castellari, é também bacharel em Violão Clássico pela Unicamp, onde cursa Regência. Atuou como regente do Coral Universidade pelo Programa de Apoio Didático, na Unicamp. É membro da Orquestra Ituana de Viola Caipira e do Coro Contemporâneo de Campinas. Como intérprete, atua ainda como solista e em música de câmara, integrando os duos de violões Con Anima e Leite-Sarmento, e o duo de voz e violão Acalantus.

Marcos Virmond é livre-docente em Música e Doutor em Música pela UNICAMP, atuando como professor do Programa de Pós-graduação em música da mesma Universidade. Bacharel em regência pela USC, aperfeiçoou-se em composição e regência com M^o. Arlindo Teixeira, M^o Túlio Belardi e M^o Nestor Miguel Wennholz em Porto Alegre, além de cursos de extensão universitária pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com Hans-Prien Bergrath da Alemanha e Nina Rojas do Uruguai. Dirigiu o Coro da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, o Madrigal ANIMA e a Orquestra de Câmara, ambos da Universidade do Sagrado Coração (USC-Bauru) e a Orquestra Sinfônica Municipal de Botucatu. Como compositor, teve obras orquestrais apresentadas no Brasil e exterior. Sua linha de pesquisa envolve as relações transatlânticas da música brasileira no século XIX, com particular foco em Antonio Carlos Gomes, ópera italiana do século XIX e iconografia musical.



Luzia Aurora Rocha



Nuno Oliveira Prates

Luzia Aurora Rocha é Doutora em Musicologia pela Universidade NOVA de Lisboa (2012). Atualmente é investigadora do CESEM, com funções docentes no Departamento de Musicologia da Universidade NOVA de Lisboa (NOVA FCSH), Coordena a Linha Temática de Iconografia Musical do CESEM. O seu trabalho abrange os campos da Musicologia Histórica, Iconografia Musical, Organologia, Semiótica, Estudos Culturais, com ênfase em questões de produção, recepção, catalogação de fontes e transferência cultural. Leccionou em várias instituições de ensino superior e universitário (Instituto Piaget, INUAF, Orquestra Metropolitana e Universidade Lusíada de Lisboa). Recebeu um Prémio de Mérito da Universidade NOVA (1999), bolsa de doutoramento (FCT, 2006) e duas bolsas de pós-doutoramento (Fundação Oriente, 2015; CESEM, 2017). Rocha é autora de *Cantate Dominum - Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco* (Colibri, 2015), *Ópera & Caricatura – o Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (Colibri, 2010), co-autora de *Imagens de Música: Itinerário Iconográfico-Musical* (Althum, 2019). O seu trabalho científico está presente em periódicos de referência, revisto por pares e indexado na Web-of-Science. Apresentou trabalhos em Portugal e no estrangeiro (México, Brasil, Cuba, EUA, Espanha, Itália, Suíça, Turquia, Rússia, China e Japão).

Nuno Prates é Conservador da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça desde 2011, e licenciado em História (Variante de Arqueologia) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Na Universidade de Évora obtém estudos pós-graduados em Museologia. Na Universidade Aberta, Lisboa obtém o Curso – Inventário do Património Cultural Imaterial. É ainda formador na área e domínio da Didáctica da História, pela Universidade do Minho. Mestrando em Gestão e Valorização do Património Cultural – especialidade Património Artístico e História da Arte. Professor de História, Investigador em História Local e Regional e Museólogo, tem colaborado em publicações no âmbito da sua área académica e profissional.



Gorka Rubiales Zabarte

Gorka Rubiales estudió Musicología en Madrid (España) e Innsbruck (Austria), doctorándose en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid en 2021 con una tesis sobre los géneros dramáticos de formato breve en España a principios durante el siglo XVIII. Entre 2019 y 2021 trabajó como ayudante de investigación en el ERC-Research Project Didone. Actualmente es contratado de investigación postdoctoral Margarita Salas en el proyecto I+D TraMusE: Tratados de Teoría Musical Española, desarrollado por el Departamento de Musicología de la Universidad de Salamanca. Su trabajo abarca los campos de la Musicología, la Iconografía Musical, la Organología y la música escénica del siglo XVIII.



María Isabel Rodríguez López

María Isabel Rodríguez López es Doctora en Geografía e Historia (Sección de Arte) por la Universidad Complutense, Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la misma Universidad y Profesora Superior de Canto por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es especialista en Iconografía del mundo clásico, campo al que ha dedicado su Tesis de Licenciatura (1988), su Tesis Doctoral (1993), y sobre el que ha elaborado numerosos trabajos de investigación, libros y artículos publicados en revistas científicas especializadas. En los últimos años su investigación se ha orientado, también, al estudio de la Arqueología musical e Iconografía musical de la Antigüedad, y ha participado como ponente en numerosos encuentros científicos dedicados a estas disciplinas. Dirige el Seminario de Arqueología Clásica de la Universidad Complutense de Madrid, una actividad académica que se celebra ininterrumpidamente en la Facultad de Geografía e Historia desde hace veintinueve años. Forma parte del *Grupo de Investigación Iconografía Musical UCM* desde 2005 y en la actualidad participa como investigadora en un Proyecto de Investigación I + D dedicado a la Iconografía Musical. Ha sido responsable de numerosos proyectos de Innovación Docente, centrados en el estudio de la Iconografía Clásica y sus pervivencias en el arte occidental. Desde hace siete años dirige el *Proyecto Mythos* - <https://www.ucm.es/mythos/>.



Beatriz Magalhães Castro

Obteve o *Premier Prix* na Classe de Flauta - *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris*, e graduação nas Classes de História da Música e Análise naquele conservatório (1985), Mestrado em Música (*Master of Musical Arts, MMA*) - *The Juilliard School of Music* (1987) e doutorado em Música (*Doctor of Musical Arts, DMA*) - *The Juilliard School of Music* (1992). Realizou estudos de pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa / Biblioteca Nacional de Portugal (2002-2008). Atualmente é professor associado da Universidade de Brasília, foi Editora da Revista "Música em Contexto" (2007-2017) e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da UnB (2004-2007; 2014-2017), o qual fundou e atuou como primeira Coordenadora. Tem experiência na área de Artes/Música, com ênfase em Musicologia e *Performing Practices*, atuando principalmente nos seguintes temas: música instrumental, difusão do classicismo musical, bibliotecas digitais, repertórios e fontes internacionais para a música Ibero-Americana, tradição e inovação na Música Brasileira Popular. Entre 2010-2016 promoveu a criação e atuou como tutora do Grupo-PET "Música em Etnografia" no Programa de Educação Tutorial (PET-MEC), no mapeamento das práticas musicais do DF e RIDE. É Coordenadora do Comitê RILM-Brasil, Membro dos Comitês RISM-Brasil, Presidente da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), Presidente da Seção Brasil da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML) a qual fundou e coordenou desde 2009, formalizando-a com a aprovação na Assembleia Geral da IAML, Antuérpia, Julho de 2014. Membro da Sociedade Internacional de Musicologia (IMS) e da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML). Desde 2018 é membro da Comissão Mixte do RISM Internacional representando a IAML. Atualmente desenvolve monografia resultante da pesquisa como recipiente do Prêmio Bolsa de Pesquisa do Ministério da Cultura / Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, edição 2009-2010, focado sobre a Coleção Teresa Christina Maria e a prática da música instrumental durante os I e II Reinados. Coordena o Projeto Historiografia da Música Brasileira e desenvolve mapeamento de ferramentas musicológicas para a pesquisa em música por meio de tecnologias da informação e comunicação. Desde 2013 participa no Grupo de Trabalho do RIdIM-Brasil no Distrito Federal.



Pablo Sotuyo Blanco

Professor Titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde também obteve seu doutorado em 2003, é um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à documentação relativa à cultura da música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIIdIM-Brasil) do qual é atualmente o presidente, assim como do capítulo nordestino do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-Brasil). Coordena o Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM) da UFBA e presidiu a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM) do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq) em representação da UFBA até sua extinção pelo Decreto nº 10.148, de 2 de dezembro de 2019. Ativo compositor e musicólogo, tem publicado amplamente a sua produção científica sobre música e iconografia musical no Brasil e no exterior. Atua na área de Música com ênfase em Musicologia Histórica, Teoria e Análise Musical, assim como Ciência da Informação aplicada em documentação musical. Em 2016 estabeleceu o Núcleo de Estudos Musicológicos (NEMUS) da UFBA, no qual vem estimulando o desenvolvimento de pesquisas sobre a Bahia, o Nordeste brasileiro e o Brasil em geral, constituindo uma verdadeira rede de acadêmicos (musicólogos, etnomusicólogos, iconógrafos, arqueólogos e historiadores) em torno de linhas de investigação onde o fulcral é o objeto de estudo: a música em seus diversos contextos de produção, circulação e recepção.

Tamanho do papel - A4

Tipologia – Garamond

Publicação verificada por Turnitin™, software verificador de originalidade e de prevenção de plágio