

Iconografia da música e(m) seus espaços culturais de apresentação/representação

Pablo Sotuyo Blanco e Paulo M. Kühl (Organizadores)



Coleção CIDDIC/CDMC



Iconografia da música
e(m) seus espaços culturais
de apresentação/representação



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

REITOR

Antonio José de Almeida Meirelles

COORDENADORA GERAL DA UNIVERSIDADE

Maria Luiza Moretti



IA 50 ANOS
UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

DIRETOR

Paulo Adriano Ronqui

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM MÚSICA

COORDENADOR

Paulo Mugayar Kühl



COORDENAÇÃO DE CENTROS E NÚCLEOS
INTERDISCIPLINARES DA PESQUISA

COORDENADORA

Ana Carolina de Moura Delfim Maciel



CENTRO DE INTEGRAÇÃO,
DOCUMENTAÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL

COORDENADOR

Angelo José Fernandes

CONSELHO EDITORIAL

Gestão abril/2022 – março/2024:

Tadeu Moraes Taffarello

Cleyton Carlos Torres

Paulo M. Kühl

Denise Garcia

Beatriz Magalhães Castro (parecerista científico)

Monica Isabel Lucas (parecerista científico)

Apoio



Pablo Sotuyo Blanco e Paulo M. Kühl
(Organizadores)

Iconografia da música
e(m) seus espaços culturais
de apresentação/representação

Campinas
Coleção CIDDIC-CDMC
2023

Direitos para esta edição cedidos ao CIDDIC-CDMC UNICAMP.

Copyright © 2023, autores

Direitos de reprodução - COLEÇÃO CIDDIC/CDMC.

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 PELA BIBLIOTECÁRIA FABIANA BENINE – CRB 6812

Ic7 Iconografia da música e(m) seus espaços culturais de apresentação/representação [recurso eletrônico] / Pablo Sotuyo Blanco e Paulo M. Kühl (Organizadores). – Campinas, SP: Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural/Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea, 2023.

1 recurso online (410p.) : il., fotos.

(Coleção CIDDIC/CDMC)

Modo de acesso: WWW

Publicação digital (e-book) no formato PDF.

DOI: 10.20396/ISBN97865871752705

ISBN (*e-Book*): 978-65-87175-27-0

1. Iconografia. 2. Simbolismo na arte. 3. Música – História e crítica. I. Sotuyo Blanco, Pablo. II. Kühl, Paulo Mugayar. III. Título. IV. Série.

CDD 780

COLEÇÃO CIDDIC-CDMC UNICAMP

R. Sérgio Buarque de Holanda, 421

Cidade Universitária, Campinas - SP, 13083-859.

Telefones: +55 19 3521-1702

+55 19 3521-6734

<https://www.ciddic.unicamp.br/ciddic/publicacoes/>

Sumário

Apresentação

Pablo Sotuyo Blanco e Paulo M. Kühl1

Entre formas e atabaques. Iconografia musical e religiosidade na obra de Carybé

Maria José Spiteri Tavoraro Passos3

O Grupo Pioneiro e a música:

estudo sobre a iconografia dos pintores Eufrônio, Eutímides e Fíntias

José Geraldo Costa Grillo.....45

Virtuosismo, valor y virtud: el canto de Arión

María Isabel Rodríguez López71

As letras capitulares ilustradas nas *Istitutioni Harmoniche* de Gioseffo Zarlino: um problema iconográfico

Maya Suemi Lemos.....101

A representação de instrumentos musicais na escultura ornamental entre os séculos XVII e XVIII

Mozart Alberto Bonazzi da Costa125

Iconografia da música nos cemitérios brasileiros: instrumentos gregos nos túmulos. Análise das placas de bronze em forma de lira ou cítara

Fábio Vergara Cerqueira.....145

Entre as festas e as celebrações: a atuação de Miguel Dutra na São Paulo do Oitocentos

Marcos Tognon, Silvana Meirielle Cardoso, Emerson Ribeiro Castilho,
Anicleide Zequini177

O trânsito da ópera <i>Orfeu e Eurídice</i> , de Gluck, nos teatros parisienses Luciana Lourenço Paes.....	187
Os camarotes e seus espaços Paulo M. Kühl	199
Luigi Bartzago e a iconografia para <i>Morena</i> de Antonio Carlos Gomes Marcos da Cunha Lopes Virmond, Lenita Waldige Mendes Nogueira.....	227
Os figurinos de Luigi Bartzago para <i>Bug Jargal</i> (1890) Márcio Leonel Farias Reis Páscoa	250
Notas sobre a montagem de <i>Il Guarany</i> de Carlos Gomes no IV Festival Amazonas de Ópera Luciane Viana Barros Páscoa	269
Mujeres ante el piano: sinfonías, <i>reveries</i> , sonatas y ensoñaciones musicales Ruth Piquer Sanclemente	291
O tratamento iconográfico na discografia maranhense: entre a tradição e a modernidade musicais Alberto Dantas Filho.....	307
Representaciones de la flauta pan. Análisis iconográfico de un caso prehispánico en contraluz con tipologías de ensambles tarapaqueños actuales Agustín Ruiz Zamora	333
Os cantos-imagens Tikmũ'ũn e sua circulação entre mundos Rosângela Pereira de Tugny	357
Sobre os Autores / Sobre los Autores	393

Apresentação

Pablo Sotuyo Blanco - UFBA
Presidente do RIdIM-Brasil

Paulo M. Kühn - UNICAMP
Presidente do 6º 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 RIdIM-Brasil) em parceria com o Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Universidade Estadual de Campinas (Ciddic-Unicamp), 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 inaugurando uma nova fase, marcada pela itinerância dos seus congressos e publicações.

Sob o título de *Iconografia da música e(m) seus espaços culturais de apresentação/representação*, o presente volume, fruto e testemunha do 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, procura contribuir para o fortalecimento da presença nacional e internacional do RIdIM-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 dezesseis trabalhos de vinte autores oriundos de dois continentes (América e Europa), permitindo ao leitor ter uma ampla visão da complexa diversidade da cultura visual e musical, em seus vários espaços e âmbitos de apresentação e/ou representação.

A prática cultural da música se desenvolve em diversos espaços de apresentação, muitos dos quais lhe são próprios. Quando observada através das fontes visuais, diversos níveis de representação podem ser observados, analisados e discutidos, assim gerando novo conhecimento em torno delas. As fontes visuais relativas à cultura musical são de tamanha importância que pareceria desnecessário destacar o caráter essencial desse vasto conjunto de fontes (tangíveis ou intangíveis) para o cotidiano do ser humano. Seja nas

propagandas (fixas ou audiovisuais), nas capas e interior de livros, revistas e jornais, nas capas e encartes de fonogramas, na televisão, no cinema, nos teatros (no palco e no ornato predial), nos museus e galerias, em espaços públicos (*outdoors*, *banners* ou cartazes) ou privados (laicos ou religiosos), a representação visual da cultura musical nos seus espaços de apresentação, permeia nossa sociedade em múltiplos níveis.

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 de representação, seja da figurativa à abstrata ou da física à metafísica, dentre outras possíveis, traçando arcos de compreensão que permitem apreender a realização da iconografia da cultura musical em pontos diversos do espectro sociocultural da sua produção e circulação: 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 quatro trabalhos cujas apresentações durante o 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical em 2021, foram galardoadas pelo júri da 5ª edição do Prêmio RIDIM-Brasil, sendo seus autores Marcos Virmond e Lenita Nogueira (Brasil), Agustín Ruíz Zamora (Chile), Maria Isabel Rodrigues e Ruth Piquer Sanclemente (Espanha).

Agradecendo aqui o importantíssimo e generoso apoio da Editora do Ciddic-Unicamp, 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 no tempo que nos toca viver.

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

Entre formas e atabaques. Iconografia musical e religiosidade na obra de Carybé

Maria José Spiteri Tavolaro Passos

A riqueza cultural brasileira está presente nos trabalhos de diversos artistas desde o período colonial até a contemporaneidade. Esse é o caso de Hector Julio Páride Bernabó, artista visual de origem argentina, que se radicou no Brasil no final da década de 1940. Conhecido como Carybé, dedicou-se a diferentes formas de expressão bi e tridimensionais, realizando inúmeros trabalhos nos quais retratou a realidade do povo latino-americano, e especialmente o brasileiro.

A multiplicidade de manifestações culturais encontrável na Bahia seja no cotidiano dos pescadores, nas rodas de capoeira, nos tabuleiros das quituteiras, nas festas e na religiosidade popular, esteve entre os temas mais frequentes em sua produção, desde a década de 1950, quando se muda definitivamente para Salvador.

Os estudos aqui apresentados tiveram como base publicações que se tornaram referenciais para o conhecimento de sua vida e obra, como o livro *Carybé*, organizado por Bruno Furrer e os estudos da historiadora Matilde Matos. Também as pesquisas de

Marcelo Gustavo Lima de Campos (2001), a respeito da construção da brasilidade na obra de Carybé, Bruno Pimentel, tratando da *Coleção Recôncavo*, publicada originalmente na década de 1950, com uma extensa série de desenhos tratando da cultura baiana, e os textos de Vagner Gonçalves da Silva a respeito do Mural dos Orixás e das aquarelas publicadas em 1980, no livro *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*.

O presente trabalho aborda a música como um elemento recorrente nesse cenário e sua representatividade na obra de Carybé, especialmente quando retrata de modo quase documental o dia-a-dia dos terreiros de candomblé, seja em suas festas públicas ou nas cerimônias privadas.¹

Carybé, um baiano com certeza

Como muitas estrelas nebulosas, Carybé nasceu sob o signo de Tróia. O avô chamava-se Páris e o pai, Enea, e se batizou [sic] os filhos com nomes comuns, a Carybé chamou de Hector. Fixava-se, assim, inconscientemente sua ligação ao arcaico, ao bárbaro, ao primitivo no legendário ritual que o conduziria à intemporalidade artística. (BESOUCHET, 1989, p. 29)

Assim a pesquisadora Lidia Besouchet abre seu texto a respeito da trajetória de Hector Julio Páride Bernabó até 1949, estabelecendo uma ligação entre ele e os mitológicos personagens da *Iliada*, de Homero.

Mas este Hector, do qual aqui tratamos, nasceu em terras distantes dos campos de Tróia e ficou conhecido por um apelido de infância: Carybé.

Natural de Lanús, província de Buenos Aires, Argentina, em 1911, Carybé era o quinto filho da meio-brasileira Constantina Gonzales da Costa Luz, e do contador italiano Enea. Ainda era bebê quando a família se mudou para Gênova em busca de melhores condições de vida. Em 1914, na Segunda Guerra, passaram a morar em Roma. Após a gripe espanhola, que gerou uma crise não só na saúde como na economia mundial, as mudanças políticas que surgiam na Itália, se tornaram um incentivo para que a família Bernabó se mudasse novamente de endereço, primeiro para Nápoles e depois, em 1919, retornassem ao Novo Mundo, desta vez sediados no Rio de Janeiro, onde Carybé permaneceu até 1929.

¹ Registramos aqui os agradecimentos a todos os que de algum modo contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho: a Solange Bernabó, pelo apoio ao longo da pesquisa; a Jaqueline Sayuri Matsunaga, pelas contribuições no levantamento iconográfico; a Iya Cleo Agbení Martins e ao Ilê Axé Asiawaju (Santana de Parnaíba, SP), bem como a Sinei Sales pelos esclarecimentos acerca de temas ligados à religião dos Orixás; a Pablo Sotuyo Blanco e Mozart Bonazzi pelo suporte e incentivo em todos os momentos desta investigação.

O contato com as práticas artísticas começou dentro da própria família: Arnaldo, o irmão mais velho que trabalhava com desenho, modelagem em gesso e cerâmica, chegou a ter um atelier no Rio de Janeiro, onde Carybé aprendeu a preparar tintas, lidar com pincéis, regular o forno para a queima das peças.

Ainda no Rio, ingressou na Escola de Belas Artes e ali estudou por pouco tempo. Em 1929, já com uma situação financeira mais estável a família retornou à Argentina, a Lanús. No entanto, a crise mundial acentuada pela quebra da Bolsa de Nova Iorque, afetou a economia; nesse contexto, as habilidades artísticas dos irmãos Bernabó passaram a ser aplicadas na produção de painéis para a propaganda, serigrafias publicitárias, desenho para jornais como *Noticias Gráficas* e *El Diario*, ambos de Buenos Aires. (Figura 1) Assim o artista comentaria sua atuação nesta fase:

Para não viciar a mão no desenho comercial, fazia calungas cômicos para jornais e revistas, algum humorismo escrito, cinema, fazendo roteiros gráficos para documentários, ilustrava livros, fazia cenografia (CARYBÉ, 1989, p. 22)

Figura 1 - Uma das ilustrações realizadas por Carybé para jornais ainda na década de 1940



Fonte: Furrer, 1989, p. 23.

Em 1938, recebeu uma proposta do Jornal *Pregón* para viajar pelo mundo, fazendo desenhos e pequenos textos. Embarcou no navio em Buenos Aires, passou por Montevideo, Paranaguá, Santos, chegou ao Rio de Janeiro. Por terra, visitou as cidades históricas mineiras, e depois, novamente de navio, foi de Vitória (ES) a Salvador (BA). No entanto, ao chegar ao Nordeste, recebeu uma correspondência dos irmãos, informando a falência do jornal. O projeto das longas viagens havia naufragado.

Financeiramente a situação não era animadora e a solução foi buscar trabalhos informais para solucionar o momento emergencial, permanecendo na capital baiana por seis meses. Ainda seguiu por algum tempo como folguista de navio e assim chegou até a Paraíba; de lá foi para o Rio de Janeiro e daí para sua terra natal. Se por um lado esse período trouxe uma situação desafiadora, por outro foi uma oportunidade para que o

jovem artista conhecesse novas realidades, ampliasse seu repertório, descobrisse seu encanto pela Bahia, e reunisse um material visual que, posteriormente e já em Buenos Aires, seria convertido em sua primeira exposição individual, conforme seu relato: “Voltava, depois de seis meses de gostoso miserê, com os desenhos e aquarelas de minha primeira exposição individual, e com a certeza de que meu lugar, como pintor, era na Bahia”. (CARYBÉ, 1989, p. 26) Em 1941 embarcou em mais uma viagem de barco, trem, caminhão... Cruzou o Brasil do Sul ao Norte, chegando também a outros países fronteiriços como Paraguai e Bolívia.

Aos poucos Carybé passou a se relacionar com os artistas atuantes em Buenos Aires, que, despreocupados com as tendências da arte internacional, buscavam a sua própria linguagem, alimentando-se das temáticas saídas do cotidiano dos moradores das periferias urbanas. Carybé parecia sentir a necessidade de incorporar as minorias étnicas à sua obra, as populações dos subúrbios talvez ignoradas por muitos artistas argentinos, mas que encontravam espaço entre nomes como Raul Brié, Luis Preti, o escritor Carlos Lugo, o poeta Manuel Castilla e a vienense Gertrudis Chale, formando o “Grupo de Salta”, que trabalhava a partir do “sentimento de profunda americanidade” (BESOUCHET, 1989, p. 46). Para Lidia Besouchet (1989, p. 47) a partir dessa experiência, o artista redirecionou seu olhar:

[...] abandonar definitivamente o caminho fácil da mercantilização de sua pintura, frente às ofertas que lhe surgiam na grande metrópole e embrenhar-se selva adentro pelos territórios quase inexplorados e plasticamente virgens do Coração da América, somente para pintar. (BESOUCHET, 1989, p. 47)

Também o contato com a obra *Macunaíma*, de Mario de Andrade, foi significativo para que ele entendesse que o caminho era o das raízes ameríndias e não o dos modelos europeus. Em 1943, dedicou-se também à versão desse texto do escritor brasileiro para o espanhol, bem como para a elaboração de uma série de ilustrações, conjunto esse que só seria publicado em 1957, pela Sociedade dos 100 Bibliófilos (BESOUCHET, 1989, p. 47). Ao analisar o conjunto de sua produção é possível verificar que seu olhar sempre esteve voltado para o povo, para os animais: o movimento e a ação protagonizaram suas obras.

Em 1946, casou-se com Nancy Colina Bailey². Três anos depois, mudam-se para o Brasil: Carybé aceitara um convite de Carlos Lacerda para trabalhar no Rio de Janeiro,

² Com Nancy C. Bailey (depois, Nancy Bernabó) teve dois filhos: Ramiro Bernabó, nascido na Argentina e Solange, nascida em Salvador.

no jornal *Tribuna da Imprensa*. Mas, por mais familiar que o ambiente carioca pudesse lhe parecer, viver na Bahia era um desejo antigo e se concretizou a partir de uma indicação de Rubem Braga que, em 1950, o encaminhou para trabalhar em um projeto do então Secretário da Educação e Saúde da Bahia, Anísio Teixeira³.

Por que a Bahia? “Porque gostei. Procurei pra burro na América do Sul (o México eu ainda não conhecia) e encontrei o Peru e a Bolívia, que como aqui, são lugares de caldeamento, mas todos dois são muito fechados, muito sérios. A Bahia é alegre e por isso a escolhi”. (CARYBÉ, apud MATOS, 2003, p. 390)

As bases desse projeto estavam em algo maior: o governador do estado baiano, Otávio Mangabeira, pretendia imprimir um novo ritmo à Bahia, de modo que seu povo se engajasse nas tendências modernas que se expandiam em outros grandes centros como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Para tanto, passou a incentivar mudanças em todas as áreas, com especial atenção para a Cultura e para as Artes. Na Secretaria da Educação e Saúde o educador Anísio Teixeira empenhou-se em criar um projeto que abrangesse desde uma nova estrutura para as escolas (incentivando a educação básica, os esportes, o contato com a arte e com os trabalhos manuais) até o incentivo à produção artística, contando com a participação de profissionais que se tornaram expoentes da arte na Bahia no século XX. A respeito desse momento, Carybé comentou:

Ninguém sabia que estava movimentando nada, não, estava todo mundo trabalhando com entusiasmo. O cadinho mesmo foi o atelier de Mario⁴, ali onde hoje é o Hotel da Barra. Todos éramos amigos, conversávamos muito, mas cada um trabalhava para o seu lado. A vinda de Mario dos Estados Unidos coincidiu com a de Carlos Bastos e Genaro da Europa. Poty e eu vínhamos do Sul. Depois coincidiu também que havia um grupo de arquitetos muito bons: Levi Smarschewski, Rebouças, Heitor Santana, que era calculista, mas se interessava muito. Empurrando o carro estavam Odorico e José Valladares e também tudo aconteceu no governo do velho Mangaba (Otávio Mangabeira), com Anísio Teixeira à frente da Secretaria de Educação e na Reitoria o Magnífico Edgard Santos. Conseguimos assim fazer obras públicas, murais. Foi quando Genaro fez o mural do Hotel da Bahia, que pela sua própria arquitetura chamou muita atenção na época. O público comentava às vezes meio estranhado, mas não houve agressão nem mal estar. (CARYBÉ apud MATOS, 2003, p. 391)

³ Anísio Teixeira (1900-1971) - Jurista, escritor e educador brasileiro, atuante junto ao movimento da Escola Nova, participou ativamente da reformulação do sistema educacional na Bahia e do Rio de Janeiro. Defendeu o ensino público, laico, gratuito e obrigatório. Foi Conselheiro Geral da UNESCO em 1946, tendo também assumido vários cargos públicos como Secretário da Educação no Rio de Janeiro e depois na Bahia, assim como Secretário Geral da CAPES, dentre outros.

⁴ Aqui o artista se refere a seu amigo Mário Cravo Júnior (1923-2018), artista plástico baiano que se dedicou aos caminhos da escultura, gravura, desenho e outras formas de expressão visual. Foi um dos mais influentes nomes do cenário artístico da Bahia no século XX.

Assim, como ocorreu com os artistas e intelectuais paulistas da primeira fase do Modernismo, como Mario de Andrade, Oswald Andrade, Tarsila do Amaral e outros, que em suas produções se apropriaram de muitos elementos das tradições populares brasileiras, podemos entender que a cultura baiana nutriu a obra de toda uma geração de escritores, músicos, artistas plásticos, como Mario Cravo Junior, Jenner Augusto, Genaro de Carvalho, Jorge Amado, Dorival Caymmi, entre outros, que se debruçaram sobre os temas daquelas paragens e que, de certa forma, contribuíram para construir a “imagem” de uma terra ensolarada, cheia de vitalidade e harmonia entre diferentes raças e credos.

A cultura baiana, especialmente aquela vinculada ao mundo do candomblé, foi certamente sua maior fonte de inspiração. E não só a ele, mas a um grupo de artistas de várias áreas, – como Pierre Verger na fotografia, Mario Cravo na escultura, Jorge Amado na literatura, Dorival Caymmi na música –, que em meados do século XX se nutriram desta cultura e do seu aspecto religioso, para a elaboração de uma estética que acabou por revitalizar as artes baianas e projetá-la nacional e internacionalmente. Por meio da obra destes autores, consolidou-se o imaginário de uma Bahia como “terra boa” com sua gente mestiça, afável e indolente, pintada em sua explosão de cores fortes, gestos sensuais e comidas com sabores condimentados. Uma Bahia de todos os santos e orixás... (SILVA, 2012, p. 2).

Carybé dedicou-se ao registro da vida do povo da Bahia. Seu olhar atento e sua experiência com o campo jornalístico favoreceram a seleção de aspectos marcantes daquela realidade: a arquitetura de bases coloniais mesclada ao gosto popular, os afazeres de uma gente que muito trabalhava nas ruas, mas que também desfrutava dos prazeres de um clima ensolarado e quente, um povo que festejava o sagrado e o profano, uma terra de muitas cores, sabores e aromas. Em seu texto para o livro *Carybé*, José Cláudio da Silva menciona os comentários de Mirabeau Sampaio⁵ e Rubem Braga⁶ a respeito da contribuição da obra desse artista para o registro de um repertório iconográfico ligado à Bahia.

Não é sem razão que Mirabeau Sampaio diz: “Nasci e me criei aqui em Salvador” e ele é da mesma idade de Carybé, nascido no mesmo ano – “e posso lhe afirmar: na Bahia, não existia um negro, era uma coisa que ninguém tinha visto aqui, até a chegada de Carybé”. E Rubem Braga: “Carybé não se inspira na Bahia, parece que a Bahia é que se inspira em Carybé. De repente, a gente vê um negro de camiseta branca ou uma

⁵ José Mirabeau Sampaio (1911-1993) – Natural de Salvador (BA), médico, artista plástico e colecionador de arte sacra, Mirabeau Sampaio foi professor de escultura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e influente nome no cenário da arte moderna na Bahia.

⁶ Rubem Braga (1913-1990) – Natural de Cachoeiro do Itapemirim (ES), formou-se em Direito, no entanto atuou como jornalista e diplomata; destacou-se como escritor, sendo premiado autor de dezenas de crônicas.

baiana de saia rodada ou um sobradinho de telhado escuro 'imitando' os desenhos de Carybé. (SILVA, 1989, p. 149)

Salienta-se que a esta empreitada, seguiram-se projetos em outras terras americanas, mas Salvador tornou-se, desde então, o pouso seguro desse argentino que se naturalizou brasileiro em 1957. Ilustrações de livros, parcerias com escritores de renome como Jorge Amado, Gabriel Garcia Marquez, em publicações as mais diversas, além de pinturas, gravuras e muitas viagens, rechearam a longa e profícua trajetória de Carybé, esse artista multidisciplinar que, de modo singular, incorporou a cultura brasileira em seu discurso poético. Como já afirmou Braga: “Hector Bernabó, vulgo Carybé, jornalista, pintor, cantador e macumbeiro, tem sido em muitos países da América um espantoso propagandista da Bahia.” (BRAGA, 1949⁷, apud FURRER, 1989, p. 138)

Carybé e a música

Carybé transitou do desenho à escultura, da gravura e da modelagem à pintura, da ilustração aos grandes formatos em obras públicas, como os murais realizados para o Banco do Nordeste ou ainda para o Salão dos Atos, no Memorial da América Latina, em São Paulo, entre outros grandes painéis. Nessas obras de maior porte a tônica em geral não recaía sobre os grandes personagens da História, mas envolvidas nas cenas, fossem estas de batalhas, ou ainda o dia a dia das ruas, das feiras: gente lutando, trabalhando, descansando, rezando, dançando... Homens, mulheres e crianças vivendo intensamente o cotidiano, se divertindo.

A música, como parte do cotidiano das populações e de sua própria vida se faz presente nas muitas cenas representadas pelo artista. É fato que Carybé mantinha uma relação com o meio musical. Também os registros fotográficos nos mostram o contato de Carybé com músicos de sua época (Dorival Caymmi, Gilberto Gil e outros), ou ele mesmo participando de algum grupo, ainda que informalmente, tocando pandeiro ou berimbau.

Para Lidia Besouchet a musicalidade estava presente em sua vida de muitas formas.

Confessa não saber uma nota de música, mas não se acanhou de acompanhar Carmem Miranda, no palco aberto ao público, em um pandeiro ritmado. Contudo, ele afasta a música de sua vida com a veemência do místico Giotto, quando empurra os demônios das altas torres da Igreja de São Francisco de Assis.

⁷ BRAGA, Rubem. *Que venha Carybé*. Crônica escrita em 1949.

Carybé tem a consciência do ritmo, dos sons, mas prefere utilizar esses elementos em matéria plástica feita de tintas e cores, cujo segredo sua palheta guarda sigilosamente. (BESOUCHET, 1989, p 43)

Uma passagem contada pelo próprio artista, nos mostra um pouco dessa atividade. Carybé tinha entre seus amigos, músicos brasileiros que viviam na Argentina. Certa vez, o baiano Josué de Barros (1888-1959) o convidou para uma parceria (Figura 2) , que assim descreveu:

Um dia Josué me procurou. Aflito tinha uma proposta de contrato com a Rádio Belgrano⁸, mas faltava um pandeiro, e o único pandeirista que conhecia era eu. Topei.

O contrato era, nada mais, nada menos, para acompanhar Carmem Miranda em sua temporada de estréia em Buenos Aires.

Por três temporadas, acompanhamos Carmem. Na quarta, anunciou que vinha como o 'Bando da Lua'. (CARYBÉ, 1989, p. 25)

Figura 2 – Carybé (à esquerda), quando pandeirista de Carmem Miranda, reunido com a cantora e demais músicos do conjunto, em Buenos Aires, 1930



Fonte: Furrer, 1989. p. 25 - ID: RIdIM-Brasil-2159

A existência de um universo sonoro nas ruas, no comércio, festas, no dia-a-dia das cidades é registrado pelo artista em diversas obras. Desenhos, gravuras e pinturas das décadas de 1930 e 1940 testemunham esse interesse pela temática musical por parte do artista. Seja integrando um momento de descontração, como na aquarela *O pavão* (1940) (Figura 3), em festejos populares como *Maracatu* (1943) (Figura 4), *Carnaval* (1944) (Figura 5) e *Pachamama* (1941) (Figura 6), cenas do cotidiano como *Morte de*

⁸ Rádio Belgrano, de Buenos Aires.

Alexandrina (1939) (Figura 7), – a música, para Carybé é parte da vida e portanto, um elemento presente em muitas de suas obras.

Figura 3 – Carybé. *O pavão* (1940)



Fonte: Furrer, 1989. p. 75 - ID: RIDIM-Brasil-2178

Figura 4 – Carybé. Ilustração para “Maracatu – motivos típicos y carnavalescos” de Freitas *et al* (1943)



Fonte: Furrer, 1989, p. 96 - ID: RIDIM-Brasil-2179

Figura 5 – Carybé. *Carnaval* (1944), óleo sobre tela, 80x110 cm



Fonte: Furrer, 1989, p. 118 - ID: RIDIM-Brasil-2162

Figura 6 – Carybé. *Pacha Mama* (1939), nanquim, 42x33 cm



Fonte: Furrer, 1989, p. 78 - ID: RIDIM-Brasil-2180

Figura 7 – Carybé. *A morte de Alexandrina* (1939), óleo sobre tela, 100x135 cm



Fonte: The Reddit Museum⁹ - ID: RIdIM-Brasil-2181

A música, como parte do cotidiano das populações, se torna uma presença constante em muitas obras desse artista. Por vezes podemos encontra-la protagonizando a cena, como nas figuras 8 e 9, onde observamos a atuação de músicos de rua. Em outros casos os instrumentos participam do ambiente, como parte daquela realidade. Há ainda casos em que Carybé insinua a presença do som, registrando com traços ágeis o movimento dos corpos dançando, como em muitas das cenas tomadas a partir de festas do candomblé, temática esta sobre a qual nos concentraremos a seguir.

Figuras 8 e 9 – Carybé. *Sanfoneiro* (esq. - dec. 1950) e *Violeiro* (dir. - dec. 1950), nanquim sobre papel.



Fonte: *Coleção Recôncavo* (1955) Conceição da Praia (esq. - ID: RIdIM-Brasil-2182) e Pelourinho (dir. - ID: RIdIM-Brasil-2183).

⁹ Disponível em https://www.reddit.com/r/museum/comments/nht1dl/caryb%C3%A9_a_morte_de_alexandrina_1953/ (acesso em 25 mar. 2021)

Dos desenhos às aquarelas: a musicalidade dos terreiros nas obras de Carybé

A arte maior de Carybé era o seu desenho, guiado por uma privilegiada percepção visual e apurado numa síntese absoluta [...]. Em dois ou três traços essenciais mostrava um gesto, um jeito especial do povo baiano de sentar, de deitar, de levantar os braços, de se apoiar nas costas com uma perna dobrada, a sola do pé de encontro ao muro. Muitas vezes dava-se ao luxo de usar o espaço branco não completando o desenho, e as linhas inacabadas eram o suficiente para se imaginar a que faltava. Nunca se baseava em fotografias ou modelos, só desenhava de memória e “só me lembro do que é importante, o que não me lembro é porque não precisava”, numa síntese incomparável. O seu desenho já nasceu como a síntese de quem vai ao âmago das coisas, qualidade assegurada na pintura, escultura ou qualquer outra das varias técnicas que dominou. (MATOS, 2003, p. 393-394)

O desenho é uma linguagem sempre presente na obra de Carybé, tanto como estudo preparatório (mostrar os desenhos para o painel do Banco da Bahia), quanto como linguagem autônoma. Vale lembrar que Carybé era também um ilustrador e, acostumado com a dinâmica e a estética do meio editorial, seu lado gráfico era marcante. A linha está para o artista gráfico assim como a palavra está para o poeta. A linha traz precisão, é certa como uma flecha e perfeita para a reprodução impressa, principalmente quando se trata de materiais em preto e branco. Com poucos traços o artista experiente consegue nos mostrar a forma de uma saia e o modo como gira em torno do corpo de uma mulher que rodopia com seus pés descalços ao som de um batuque que somente o observador pode imaginar (Figura 10).

Figura 10 – Carybé. *Figura feminina dançando com saia rodada* (dec. 1950), nanquim sobre papel



Fonte: *Coleção Recôncavo* (1955) Festa do Bonfim. - ID: RIdIM-Brasil-2200

A partir do projeto realizado pelo artista em parceria com o Governo da Bahia e tendo como base a convivência com a Bahia e seu povo, em 1951, Carybé publica a *Coleção Recôncavo*, um conjunto de dez brochuras temáticas, ligadas ao universo afro-baiano¹⁰. Ao estudar essa coleção em sua tese de doutorado *Coleção Recôncavo: aspectos da cultura baiana através da (re)construção de Carybé e seus colaboradores*, Bruno Rodrigues Pimentel (2020) aponta como o artista, a partir de suas vivências com a cultura baiana, contribui para a fixação de um repertório imagético que se torna representativo daquele meio, até os dias atuais.

Originalmente impressa pela Tipografia Beneditina e distribuída pela Livraria Turista, a coleção teve uma segunda edição em 1955, realizada pela Livraria Progresso. Como ocorre nos cadernos de campo dos artistas viajantes, o conjunto reúne textos de renomados autores e desenhos do artista, produzidos a bico de pena e pincel, intitulados: n. 1 - *Pesca do Xaréu* (texto de Wilson Rocha); n. 2 - *Pelourinho* (texto de Odorico Tavares); n. 3 - *Jogo de Capoeira* (texto de Carybé); n. 4 - *Feira de Água dos Meninos* (texto de Vasconcelos Maia); n. 5 - *Festa do Bonfim* (texto de Odorico Tavares); n. 6 - *Conceição da Praia* (texto de Odorico Tavares); n. 7 - *Festa de Yemanjá* (texto de José Pedreira); n. 8 - *Rampa do Mercado* (texto de Carlos Eduardo) ; n. 9 - *Temas de Candomblé* (texto de Carybé); n. 10 - *Orixás* (texto de Pierre Verger).

Em quase todos os volumes é possível localizar entre os desenhos referências ao universo musical, seja pela representação de cenas nas quais se detecte a performance dos músicos, seja nas manifestações de dança, onde registra os corpos em movimento. Berimbaus, caxixis, reco-recos e pandeiros se repetem ao longo das imagens, acompanhando a ginga dos capoeiristas, em particular no número 3, *Jogo de Capoeira*. Sabe-se que o artista frequentava a escola de capoeira de Mestre Pastinha. e ele próprio tocava berimbau e pandeiro (Figura 11), instrumento este que já lhe era familiar desde vivências anteriores à sua vida baiana. A esse respeito, relatou Rubem Braga:

Eu por mim conheço o que ele fez, por simples amor, à coisa, sobre a dança e o canto do jogo da capoeira. Carybé fez muitas centenas de desenhos rápidos e ágeis para documentar a dança de combate. E quanto à letra e à música acho que não tomou nenhuma nota por escrito. Mas com pandeiro na mão ele passa horas cantando – com aquela prodigiosa justeza de pronúncia com que ele canta qualquer coisa das Américas. (BRAGA, 1949, apud FURRER, 1989, p. 138)

¹⁰ Em 1955, a coleção teve uma segunda edição, realizada pela Livraria Progresso. Os exemplares analisados neste artigo se referem aos da segunda edição. Em 1962, as imagens da *Coleção Recôncavo* foram reunidas pela Livraria Martins Editora em um único volume, *As sete portas da Bahia*, com apresentações de José de Barros Martins e Jorge Amado e textos de Carybé.

Figura 11 - Carybé tocando pandeiro junto a um grupo de capoeiristas, em Salvador. Foto: Pierre Verger



Fonte: Fundação Pierre Verger (26554) - ID: RIdIM-Brasil-499

No caderno *Festa do Bonfim*, as cantorias processionais e os encontros entre os cultos católico e de influência africana são apresentadas pelo artista (Figuras 12 e 13).

Figuras 12 e 13 – Carybé. Capa do caderno n. 5 (esq.) e *Festa do Bonfim* (dir. dec. 1950), desenho



Fonte: *Coleção Recôncavo* (1955) (dir. - ID: RIdIM-Brasil-2184)

O mesmo se repete em *Conceição da Praia* (Figura 14) e, em *Festa de Yemanjá* (Figura 15), onde as imagens dos pescadores se misturam com as dos músicos dos terreiros, seus instrumentos de percussão, as bocas abertas, entoando cânticos à dona da festa, ritmando a dança das filhas de santo e seus gestos ritualísticos. Nas palavras de Odorico Tavares (1955), “Porque é de samba, de capoeira, de comidas – todos os três ortodoxalmente baianos – o cerne da festa da Conceição”.

Estas publicações constituem um significativo acervo hoje guardado pelo Museu de Arte da Bahia. Mas, destacamos aqui as imagens dos cadernos *Temas de candomblé* (Figura 16) e *Orixás* (Figura 17), que talvez possam ser vistas como o “laboratório” para um livro de maior vulto, lançado pelo artista em 1980, com o título *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*.

Figuras 14 e 15 – Carybé. Alusão a festejos católicos e candomblecistas de N. Sra. da Conceição e Yemanjá



Fonte: *Coleção Recôncavo*. n. 6 e 7. (1955)

Figuras 16 e 17 – Capas com registro de aspectos do culto aos orixás e ao candomblé, de modo geral.



Fonte: *Coleção Recôncavo*, n. 9 e 10 (1955)

Nestes desenhos criados por Carybé nos anos 1950, encontra-se um breve inventário de diferentes elementos que participam da liturgia candomblecista: vestes sagradas, paramentos, instrumentos musicais e cenas tratando das celebrações, em especial as cerimônias públicas, desde os primeiros passos do adepto na religião, chegando até os ritos fúnebres. O traço ágil do artista presente na *Coleção Recôncavo* anunciava, já nos anos 1950, a densidade da produção que viria posteriormente à público em ricas e documentais aquarelas.

Arte e memória: entre os desenhos a nanquim e as aquarelas do sagrado

Uma imagem pode conter diferentes camadas de informações desde os seus elementos visuais (formas, cores, texturas, estruturas compositivas), aspectos técnicos, estilísticos, até outros níveis mais profundos, carregando discursos que podem envolver questões históricas, sociais, filosóficas, dentre outras. Diferentes autores propuseram caminhos para a leitura de uma obra de arte, no intuito de promover um contato que ultrapassasse os elementos “tangíveis” do objeto artístico. O crítico e historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968) ao desenvolver o método iconológico para a leitura de imagens, delineou um percurso para o contato entre observador e obra dividido em três

etapas: a primeira de caráter descritivo, a segunda mais analítica, e a terceira e mais aprofundada, de caráter interpretativo. A partir da proposta de Panofsky, entendemos que a leitura de uma obra de arte tem potencial para revelar diferentes aspectos sejam eles relacionados ao artista, à temática envolvida, ao contexto no qual foi produzida, ou ainda, depois de ir à público, a sua repercussão ao longo do tempo.

Ao estudar as obras de Carybé é possível verificar a diversidade de temas e a profundidade de seu mergulho na cultura brasileira e, especialmente a baiana, seja no que diz respeito ao povo, seu cotidiano, suas tradições e práticas religiosas. O contato de Carybé com o candomblé da Bahia começou em suas primeiras permanências naquela terra. Em uma carta do início dos anos 1940, o artista se refere aos desenhos executados em uma de suas viagens às terras baianas e a visita aos “candomblés de Cotinha de Oxumaré, Maria Ijaxá ou de João da Goméa.” (BESOUCHET, 1989, p. 52)

A relação estabelecida com o candomblé baiano foi de grande identificação, promovendo um posterior envolvimento de Carybé com esse ambiente religioso. Conhecendo diferentes terreiros, criou laços com dirigentes como Mãe Senhora e Mãe Stella de Oxóssi¹¹ ambas do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador. Esse terreiro, um dos mais tradicionais de Salvador, foi frequentado por artistas e intelectuais. Ali, personalidades como Pierre Verger, Dorival Caymmi, Jorge Amado, Gilberto Gil e o próprio Carybé ocuparam postos honoríficos.¹²

Foi a partir desse convívio que Carybé reuniu registros gráficos do universo sagrado afro-brasileiro que se transformaram em uma recorrência dos temas do candomblé entre suas obras pictóricas, escultóricas, gráficas. Também a partir desses registros o artista desenvolveu um significativo conjunto de aquarelas tratando especificamente desse tema, das quais selecionou 128 obras para compor o livro *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, publicado em 1980, com textos de sua autoria e, também, de Jorge Amado, Waldeloir Rego e Pierre Verger. A

¹¹ Mãe Senhora (Maria Bibiana do Espírito Santo, Oxum Muiúá) dirigiu o Ilê Axé Opô Afonjá entre 1942 e 1967. Foi sucedida por Mãe Ondina (Ondina Valéria Pimentel, Iwin Tona) que permaneceu no cargo entre 1968 e 1975, e esta, por Mãe Stella (Maria Stella de Azevedo Santos, Odé Kaiode) que liderou a casa entre 1976 e 2018.

¹² O Ilê Axé Opô Afonjá tem em sua constituição um grupo de 12 homens da comunidade que representam os ministros de Oyó, denominados Obás de Xangô (Xangô, rei de Oyó, é o Orixá da Justiça, divindade associada ao trovão e às pedreiras). Tais pessoas são consideradas protetoras do terreiro, podendo sentar-se à direita e à esquerda da Iyalorixá. Outras personalidades como o escritor Jorge Amado e o músico Gilberto Gil, entre muitos outros, também receberam tal distinção. Em 1957, Carybé foi confirmado para o cargo de Obá de Xangô (Otun Onã Shokun), assumindo posteriormente também o cargo de Apokan, na casa de Omolu. Carybé participou ativamente da vida do Ilê Axé Opô Afonjá até o dia de sua morte, em 1997.

publicação, que teve uma tiragem limitada, recebeu em 1993, uma segunda edição modificada e ampliada, com o título *Os deuses africanos no candomblé da Bahia*. Nele, Jorge Amado afirma

Pesquisa é uma palavra limitada e fria para designar o relacionamento de Carybé com o candomblé baiano, o domínio da verdade dos orixás e de seus ritos obtido no passar do tempo como resultado de uma intimidade total. Carybé não se limitou a pesquisar; viveu o candomblé, em todos os seus detalhes. (CARYBÉ et al, 1993, p. 11)

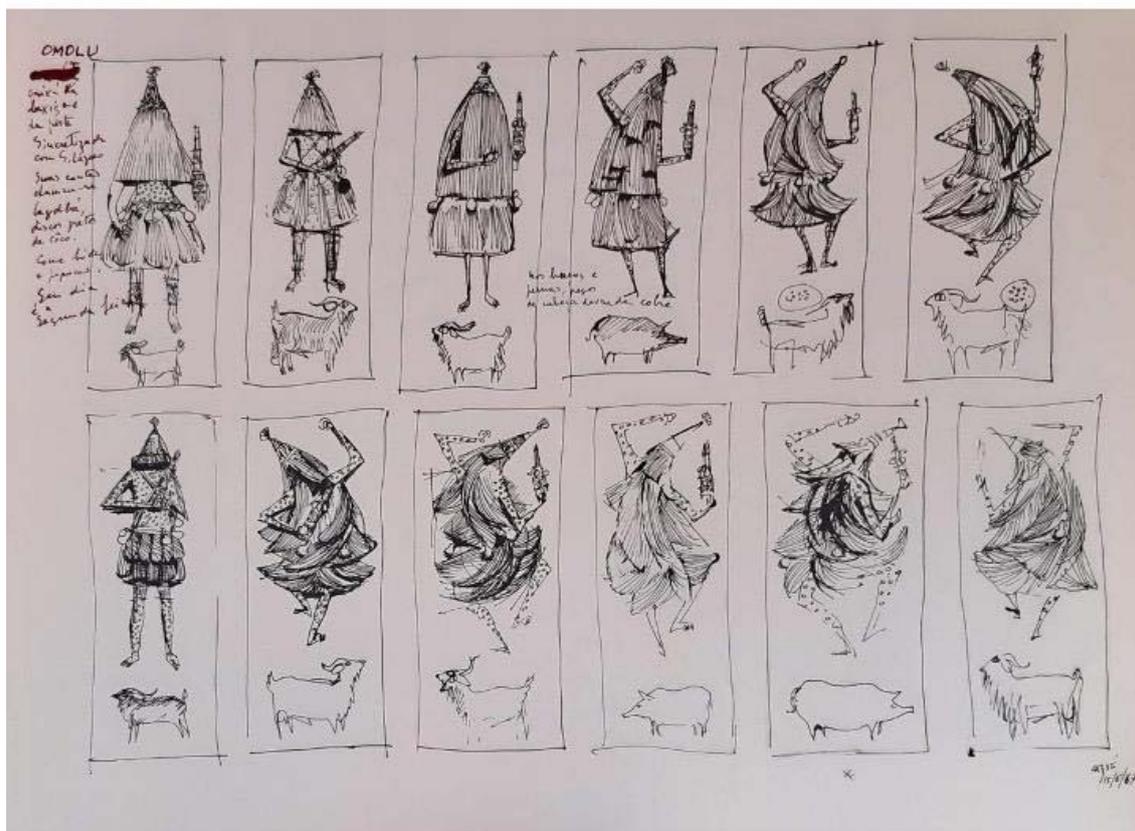
Como apontado, o contato de Carybé com os temas do candomblé vinha desde as suas primeiras viagens ao nordeste brasileiro. Observamos que nos cadernos da *Coleção Recôncavo* (1955) o artista já demonstrava interesse por temas relacionados ao culto aos orixás e para com as práticas religiosas a ele relacionadas. Assim, entende-se que gradativamente Carybé reuniu um significativo repertório que lhe permitiu discursar a respeito desse universo e retratá-lo em suas obras.

Entre 1967 e 1968, Carybé realizou um projeto de vulto para o Banco da Bahia: um conjunto de 27 relevos entalhados em cedro¹³, sem policromia, com incrustações metálicas de ouro, prata, cobre, latão e ferro, bem como de búzios e vidro, representando com fidelidade divindades ligadas às tradições africanas. Nesse conjunto, hoje exposto no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, o artista demonstra seu conhecimento a respeito da iconografia de cada uma dessas 27 divindades¹⁴: cada qual aparece acompanhada de seus atributos e do seu animal votivo. Trata-se do resultado de um minucioso estudo que pode ser conferido na série de esboços realizados pelo artista e publicados no livro *Mural do Banco da Bahia. Orixás de Candomblé* (1971), com texto de Jorge Amado. Para esse trabalho, contou com o apoio de personalidades do candomblé como Olga de Alaketu, Menininha do Gantois, Agenor Miranda, Nezinho de Muritiba, Eduardo de Ijexá, além de Pierre Verger. (Figuras 18 e 19)

¹³ Destes 27 painéis maciços, 19 medem 3,0x1,0 m e oito medem 2,0x1,0 m.

¹⁴ Babá Abaolá, Exu, Ogun, Oxossi, Omolu, Nanan, Iyami Oxorongá, Ibualama, Logun Edé, Ossaniyn, Rôko, Xangô, Bayanni, Oxumarê, Oxun, Iansan, Ewa, Yemanjá, Oxalufan, Onile, Oxaguiã, Otin, Obá, Ibeji, Ifá, Orixá Okô, Axabó.

Figura 18 – Carybé - Estudos para o painel “Omolu” do conjunto “Mural dos Orixás”.



Fonte: Mural (1971)

Figura 19 – Carybé. *Omolu* – Painel da série “Mural dos Orixás” (1967-1968), relevo em cedro



Fonte: Disponível em: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5da9ca4316ddf940acff02af/1588817340445-LUICQ5HSQF9NRGHZ722G/IMG_8429.JPG (acesso em 25 mar. 2021)

O conjunto de relevos é, sem dúvida, precioso, mas no livro *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, Carybé vai além, apresentando ao leitor o mundo do Candomblé, como uma religião brasileira, de caráter iniciático, onde grande parte do aprendizado é decorrente da observação e não da transmissão explícita dos ensinamentos. Para Vagner Gonçalves da Silva (2012, p. 10-11) a obra tem como “princípio ordenador” o xirê¹⁵ dos candomblés keto-nagô. Embora isso não seja explicitado na publicação, podemos verificar que as imagens seguem em parte essa sequência, sobretudo quando o artista apresenta os Orixás.

Na edição de 1993, Carybé abre o livro com uma aquarela representando a dirigente da casa, a Iyalorixá Mãe Senhora, sentada diante de uma das casas de santo no Opô Afonjá (Figura 20).

Figura 20 – Carybé. *Maria Bibiana do Espírito Santo. Mãe Senhora - Oxum Muiá*, aquarela.



Fonte: Carybé et al (1993, p. 5)

¹⁵ “uma estrutura sequencial de louvação (com cantigas ou rezas) dos orixás cultuados num terreiro ou mesmo numa “nação” (modelo de rito), indo de Exu a Oxalá. Devido à profusão de divindades vindas das tradições religiosas dos grupos étnicos africanos trazidos ao Brasil, o xirê serviu para articular a relação destes deuses entre si, seja por relações de parentesco mítico, origens regionais ou domínios da natureza que compartilham. Apesar de conter algumas variações, conforme o terreiro ou a “nação”, em geral o xirê apresenta a seguinte ordem de homenagem aos orixás: Exu (que deve sempre ser homenageado em primeiro lugar), Ogum, Oxóssi, Obaluaiê, Ossaim, Oxumarê, Xangô, Oxum, Logunedé, Iansã, Obá, Nanã, Iemanjá e Oxalá (que deve ser homenageado por último, pois é deus maior da criação). Durante o xirê, um a um, todos os orixás são saudados e louvados com cantigas próprias, às quais correspondem danças e coreografias que particularizam as características de cada um. É nesse momento, de grande efervescência ritual, que as divindades ‘baixam’ em seus filhos e executam, elas próprias, suas danças. Assim, sempre que um terreiro promove um ‘toque’, seja uma sessão ordinária ou uma ‘festa de orixá’ (toque especial destinado à louvação de um ou mais orixás), o xirê é seguido”.(SILVA, 2012).

Desse modo o artista convida o leitor a “entrar” no terreiro e iniciar uma jornada ao longo das aquarelas, começando pela presença da música nos terreiros e, aos poucos, aproximando-o desse universo, apresentando a iniciação de um neófito, a sua caminhada na religião, o contato com os orixás, revelados um a um, com suas histórias, seus paramentos, bem como as cerimônias a eles relacionadas. Assim, percorre-se a trajetória dos adeptos nos espaços candomblecistas, chegando aos ritos fúnebres.

Este documentário começou há quarenta e três anos, em 1950, graças ao Rubem Braga que me apresentou ao Anísio Teixeira que me apresentou ao Dr. Otávio Mangabeira que me contrataram para desenhar a Bahia.

Aí começou. [...].

Este trabalho só tem a pretensão de ser um documentário honesto e preciso das coisas do Candomblé. Há desenhos de 1950 até os deste ano de 1993 mostrando festas, trajes, símbolos e cerimônias por mim vistas e vividas, nesse mundo prodigioso que os escravos nos trouxeram e depositaram nas profundezas do coração da Bahia. Mundo amorosamente zelado pelas Iyalaxés e pelos Babalorixás, mundo de deuses modestos e humanos que até hoje enfrentam os terríveis e vorazes deuses contemporâneos: o Progresso, a Tecnologia e a Ciência. (CARYBÉ, 1993, p. 15)

Convém destacar que embora nos terreiros de candomblé existam cerimônias públicas, muitas das suas práticas ritualísticas não admitem a presença de pessoas não iniciadas e nem a divulgação de imagens ou mesmo a discussão a seu respeito. Ainda hoje há controvérsias quanto à veiculação de registros fotográficos ou de imagens em movimento mostrando festas e outros eventos nos terreiros.

Em 1951, o fotógrafo José Medeiros, acompanhando o repórter Arlindo Silva realizou imagens de um ritual de iniciação de candomblé, que foram levadas a público em uma matéria publicada na revista *O Cruzeiro*. Embora a intenção possa ter sido a de “apresentar o candomblé da Bahia de um modo mais autêntico”, o próprio título da reportagem - “As noivas dos deuses sanguinários” - conferiu um tom sensacionalista ao conjunto. (Figura 21) A repercussão entre as demais casas de candomblé foi de repúdio não só aos autores da reportagem, mas principalmente à sacerdotisa que autorizou a sua realização e às três jovens que integravam o “barco”¹⁶. A quebra do sigilo feriu o decoro, profanara o sagrado, gerando o não reconhecimento do ritual por parte da comunidade e a discriminação das pessoas envolvidas¹⁷ (TACCA, 2003).

¹⁶ Denomina-se “barco” ao grupo de pessoas iniciadas concomitantemente.

¹⁷ Posteriormente as imagens de José Medeiros foram publicadas na obra *Candomblé*, porém em uma versão expandida e com um texto mais objetivo, buscando evitar um possível tom sensacionalista e pejorativo como ocorreu por conta da revista. (MEDEIROS, José. *Candomblé*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1957)

Figura 21 - Primeiras páginas da matéria “As noivas dos deuses sanguinários” na revista *O Cruzeiro* (1951).



Fonte: Acervo da autora. Foto: M. J. Spiteri.

Em lugar do sensacionalismo adotado pela revista *O Cruzeiro* na década de 1950, nas aquarelas de Carybé nota-se um olhar atento, de alguém que dominando o tema, o apresenta com rigor e respeito, resultado de sua convivência com alguns dos mais tradicionais terreiros baianos como o Engenho Velho, o candomblé de Olga de Alaketu, o de Pai Cosme, e, de modo especial o Ilê Axé Opô Afonjá¹⁸.

Carybé teve seus primeiros contatos com o candomblé, quando os cultos de influência afro-diaspórica eram vítimas de preconceito, considerados como práticas de feitiçaria e atentados contra os “bons costumes”, sendo perseguidos pelas autoridades oficiais. O próprio sincretismo estabelecido com o catolicismo, promovia de certa forma a sua submissão, sobretudo em relação à religião trazida originalmente ao Brasil pelos portugueses e imposta a todo o mundo colonial ibérico.

Esse é o candomblé apresentado pelo artista nas imagens da *Coleção Recôncavo*. Embora os dois últimos cadernos sejam específicos a respeito da religião dos orixás, encontramos entre as imagens de cadernos como *Festa de Yemanjá*, *Conceição da Praia* e *Festa do Bonfim*, registros dos encontros entre as religiões católica e o candomblé, algo que se estende até os dias atuais.

¹⁸ Segundo Vagner Gonçalves da Silva (2012), as aquarelas publicadas no livro se referem a cerimônias e ritos que o artista teria presenciado nos terreiros que frequentava. O autor aponta que, pela ordem, “são mencionados no livro: Axé Opô Afonjá, Candomblé de Procópio, Casa Branca do Engenho Velho, Candomblé do Gantois, Candomblé do Bate Folha, Pai Cosme, Olga de Alaketu, Candomblé de Rafael Boca Torta, Candomblé do Bogun, Candomblé do Paizinho e Ilê Oxumarê. Além das cerimônias ocorridas em terreiros, retratou duas festas que ocorrem no litoral baiano no dia 2 de fevereiro: a famosa Festa de Iemanjá no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, e no bairro de Arempebe, na costa baiana.”

Gradativamente, em razão de muitas ações, esse quadro se reverteu. Já em 1983, um manifesto, que ficou conhecido como Carta Signatária, foi assinado por dirigentes de quatro tradicionais casas de candomblé da Bahia (Mãe Stella do Oxóssi, dirigente do Ilê Axé Opô Afonjá; Mãe Menininha do Gantois, do Axé Ilê Iyá Omin Iyamassé; Mãe Olga do Alaketo, Ialorixá do Ilê Maroia Lage; Mãe Tetê de Iansã, dirigente do Ilê Iyá Nasso Oká, a Casa Branca do Engenho Velho) recomendando a “dessincretização da religião dos orixás com as demais religiões, sobretudo, com o catolicismo” (MELO, 2008, p. 164), propondo que se reconhecesse o status de religião para o candomblé entre outras medidas, que os fiéis desvinculassem os santos católicos das divindades africanas.

Em *Iconografia dos deuses africanos*, Carybé desvincula as duas religiões e, em momento algum faz nas aquarelas desse livro, menção aos cultos católicos ou mesmo ao sincretismo tão praticado em tempos anteriores (ainda que este persista na cultura baiana e de outras localidades do país). A respeito do comprometimento demonstrado pelo artista nesse trabalho, o escritor Jorge Amado comentaria:

Outros podem reunir dados frios e secos, violentar o segredo com as máquinas fotográficas e os gravadores e fazer em torno dele maior ou menor sensacionalismo, a serviço dos racismos mais diversos, mas apenas Carybé e ninguém mais na condição de artista extraordinário e pela compreensão do fenômeno brasileiro, único e sem igual, por ser ele próprio um dos construtores de nossa cultura – apenas Carybé e ninguém mais poderia realizar este livro, obra maior, preservando em sua glória e em sua exata significação os valores do candomblé da Bahia. (CARYBÉ et al, 1993, p. 11-12)

Como um verdadeiro exercício curatorial exposto sob a forma de livro, as imagens de Carybé reunidas nessa publicação podem assumir um papel documental e didático, organizadas de modo que o leitor tenha um contato visual com a dinâmica da religião dos Orixás, que vê o mundo como uma estrutura dividida em dois planos: o *Aiê*, composto pelos homens e seres vivos e o *Orum*, o espaço onde habitam os Orixás, divindades que povoaram a Terra e que se identificam com forças da natureza. Essa religião, bastante hierarquizada, de caráter iniciático, entende que esses dois planos se comunicam por meio de uma série de práticas ritualísticas nas quais a música tem um papel fundamental, seja na forma das evocações, dos cantos de louvação, das saudações, das danças e, ganha um lugar de destaque entre as obras presentes no livro.

O som nos terreiros está também ligado ao axé, o princípio místico de que se reveste o mistério do contato entre os dois e nesse processo, os instrumentos se tornam verdadeiros colaboradores para que ocorra a transmissão e circulação deste princípio nos rituais do candomblé. Esse ambiente sonoro das casas de candomblé, vem sendo tema

para diferentes pesquisadores. Na década de 1990, Angela Lühning apresentou um estudo a esse respeito¹⁹, no qual identificou os instrumentos musicais do candomblé keto a partir de seu uso litúrgico, dividindo-os em dois grupos: os *instrumentos de fundamento*, utilizados em momentos específicos dos rituais e, o *quarteto instrumental*, composto por três atabaques e um agogô, ou gã (CARDOSO, 2006, p. 47). Esse “quarteto”, no qual músicos são denominados alabês, constitui a “orquestra” do candomblé, que, além dos instrumentos já apontados, pode ainda ser acompanhado por um xequerê.

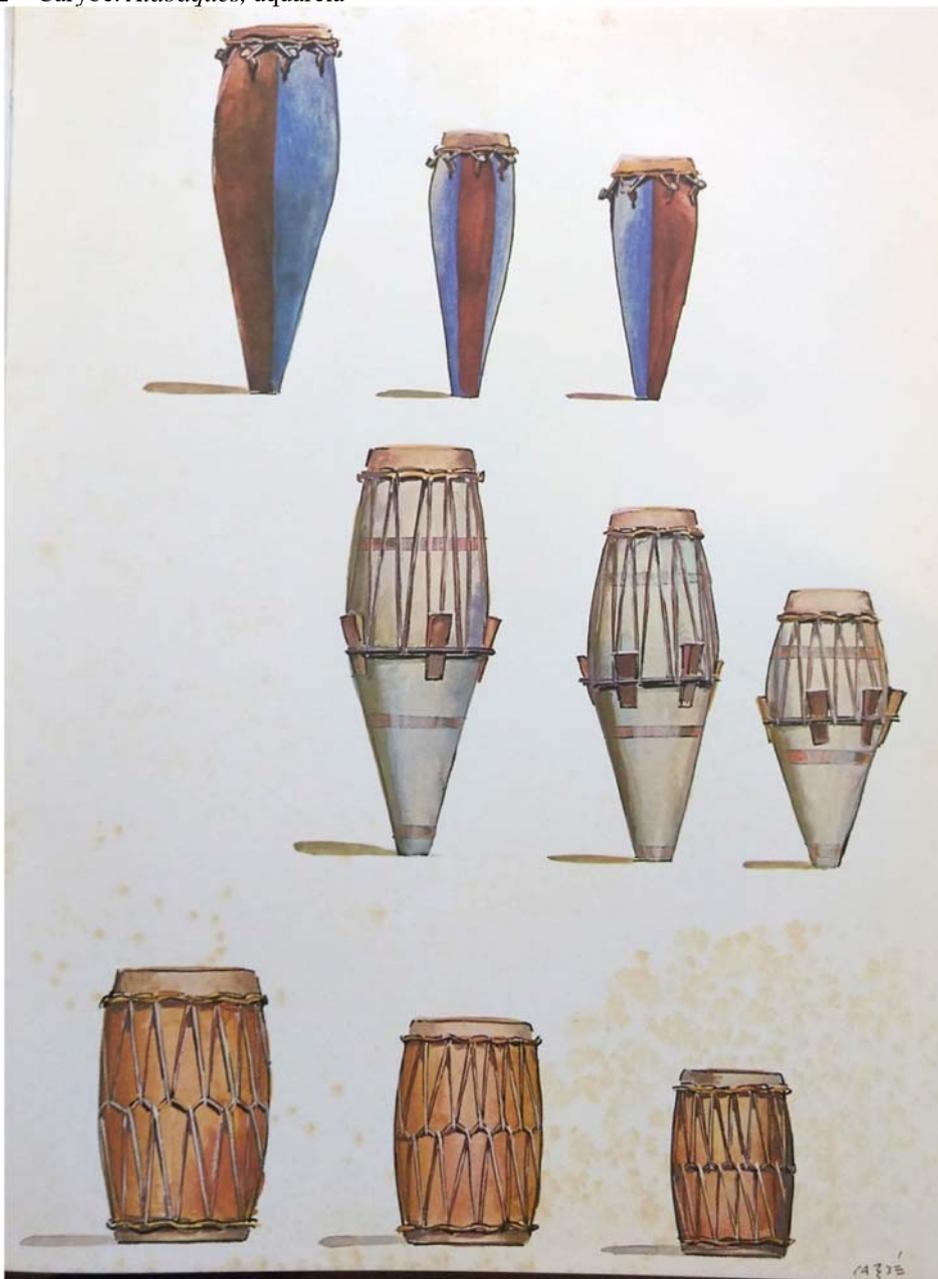
Nas primeiras pranchas do livro, o artista apresenta cada um desses instrumentos, começando pelos atabaques que possuem tamanhos, sons, denominações e funções diferenciadas no conjunto: o maior deles e de som mais grave, chamado de *rum*, lidera o grupo e seu toque se desenvolve com maior liberdade; os demais, *rumpi* (o médio) e *lé* (o menor), seguem o rum, com dinâmicas específicas, mantendo o ritmo do grupo.

[...] os três atabaques falam entre si, complementam-se enquanto linguagem musical, formando por justaposições polirrítmicas os toques dos deuses africanos. Os toques seguem estrutura, dinâmica e estilos interpretativos, de acordo com o tipo de dança, com o deus que está sendo homenageado, ressaltando-se as aptidões individuais dos músicos e até mesmo alguns acentos e variações rítmicas que ocorrerão como marcas dos ‘tocadores’. (LODY, 2003, p. 70)

Na prancha dedicada aos atabaques, Carybé nos apresenta três tipos de conjuntos, os quais especifica na publicação de 1993, sendo os dois primeiros identificados como das nações Ketu e Angola e o terceiro grupo, *ilús*, tambores com dois couros, dedicados a Oxun. Em cada conjunto representado observa-se um tipo de fixação do couro, sendo o primeiro deles utilizando tarrachas ou cavilhas, o segundo com cunhas e o terceiro com um sistema de cordas cruzadas que possibilita o estiramento das membranas a serem percutidas com as mãos (Figura 22). Nota-se ainda que somente o primeiro grupo (na parte superior da imagem) sugere o uso de uma pintura bicolor, formada por faixas verticais vermelhas e azuis. Segundo Lody (2003, p. 70), o uso de cores no acabamento da caixa de ressonância de um atabaque pode representar a sua consagração a uma determinada divindade.

¹⁹ A esse respeito ver Lühning, 1990a e 1990b.

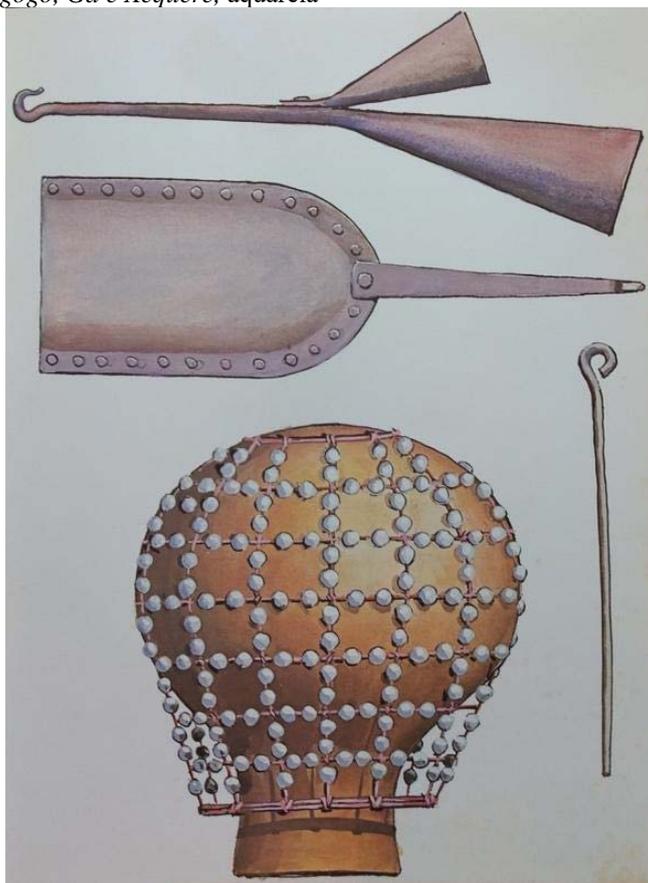
Figura 22 – Carybé. *Atabaques*, aquarela



Fonte: Carybé et al (1993) - ID: RIdIM-Brasil-1822

Para Mircea Eliade (1998), em muitos cultos e nas práticas xamânicas, os tambores podem ser considerados como uma ponte para a “ascensão celeste”. No Brasil, nas religiões influenciadas por tradições africanas ou indígenas, o som do tambor, associado ao canto e à dança, pode contribuir na indução ao transe. Assim, os membranofones se convertem em agentes facilitadores para o contato entre os adeptos e o sagrado, e os mais característicos instrumentos dessas práticas religiosas. Além dos atabaques, Carybé dedica um espaço para detalhar outros instrumentos como o agogô, o gã e o xequerê (Figura 23).

Figura 23 – Carybé. *Agogô, Gã e Xequerê*, aquarela



Fonte: Carybé et al (1993) - ID: RIIM-Brasil-2199

Tanto o agogô (com dupla campânula), quanto o gã (instrumento de campânula única) têm o papel de “chamar o toque” dos demais componentes do grupo. Para Raul Lody (2003, p. 65) “o agogô dita uma frase rítmica que é imediatamente seguida pelos três atabaques”, mostrando-se assim de fundamental importância para a orquestra do candomblé.

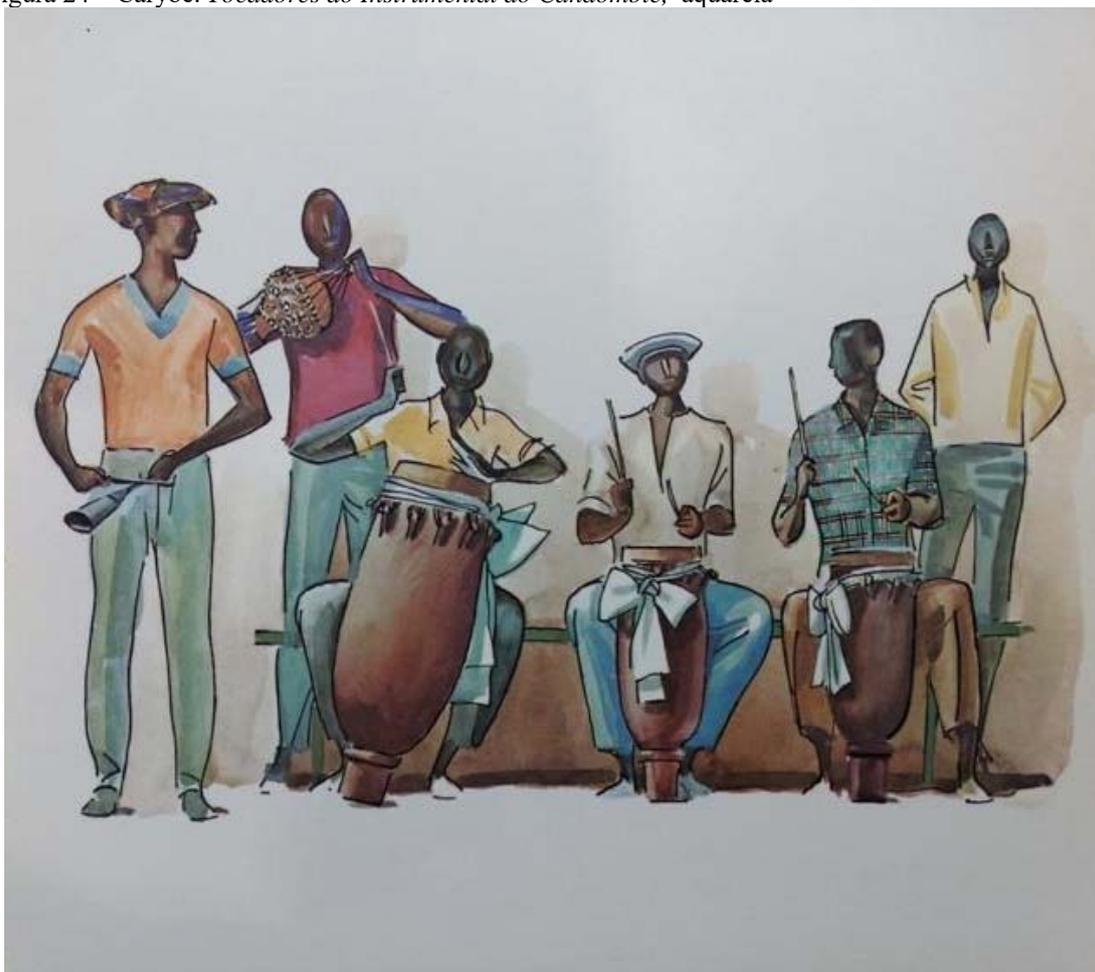
O xequerê é um tipo de chocalho formado por uma cabaça oca, envolta por uma rede frouxa com contas que o músico fricciona com as mãos sobre a superfície arredondada.

A relação entre o canto, a dança e os ritmos praticados no candomblé é estreita. Para Barros (2009, p. 63) “O canto louva, qualifica e enumera os feitos dos *orixás*, *voduns* (divindades *Jêje*) e ancestrais. O ritmo identifica, possibilitando a dramatização, através da dança, das narrativas míticas.”

Na sequência de aquarelas, após essa introdução aos instrumentos, encontra-se a prancha *Tocadores do instrumental do candomblé* (Figura 24), onde o artista mostra um grupo de músicos estando três deles sentados, tocando os atabaques devidamente

ornamentados por faixas de tecidos presas às caixas dos instrumentos e arrematadas por grandes laços, e outros dois músicos em pé, um deles com o gã e o outro com o xequerê. Um sexto indivíduo está em pé, atrás do grupo, à direita, talvez apenas acompanhando os cânticos. Ao observar essa imagem é possível verificar que os membranofones são tocados com baquetas²⁰ ou com as mãos. Já o gã (ou o agogô), pode ser percutido com uma baqueta metálica ou mesmo com um aguidavi, o que suaviza o som metálico do instrumento.

Figura 24 – Carybé. *Tocadores do Instrumental do Candomblé*, aquarela



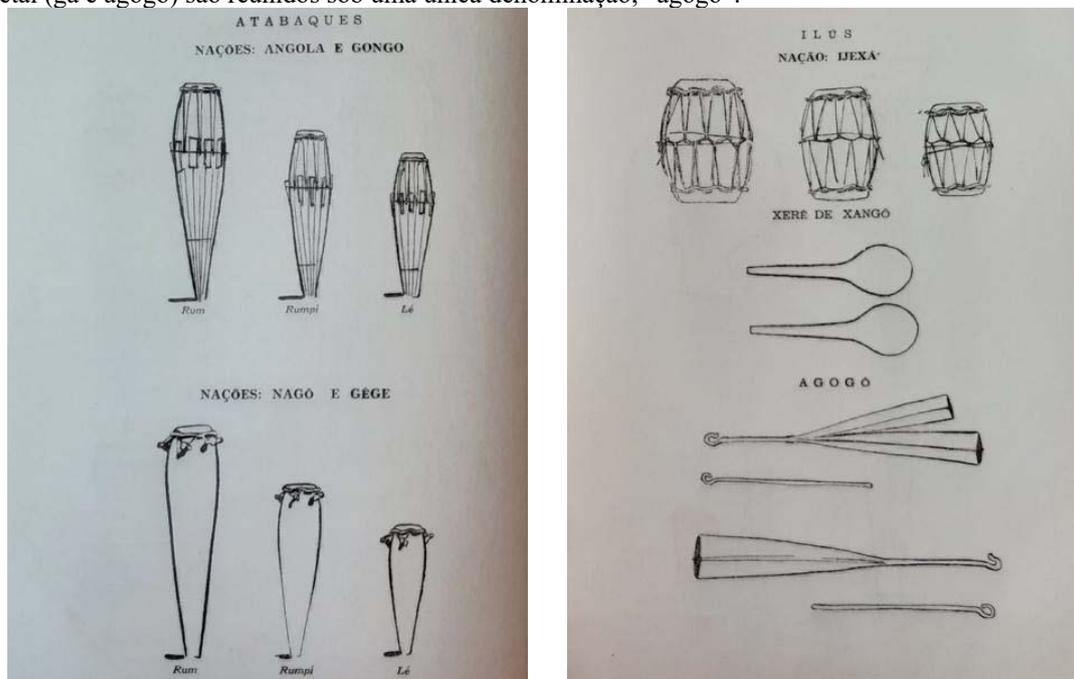
Fonte: Carybé et al (1993, p. 23) - ID: RIDIM-Brasil-1821

Retomando o conjunto de desenhos realizados para a *Coleção Recôncavo* é possível localizar diversas imagens que em muito se aproximam das aquarelas do livro publicado na década de 1980 e reeditado na seguinte.

²⁰ Tradicionalmente essas baquetas são de madeira. São chamadas aguidavis.

O conjunto de atabaques, por exemplo, e demais instrumentos da orquestra já estavam ali representados tanto no caderno *Orixás*, quanto no caderno *Temas de Candomblé* (Figura 25 e Figura 26).

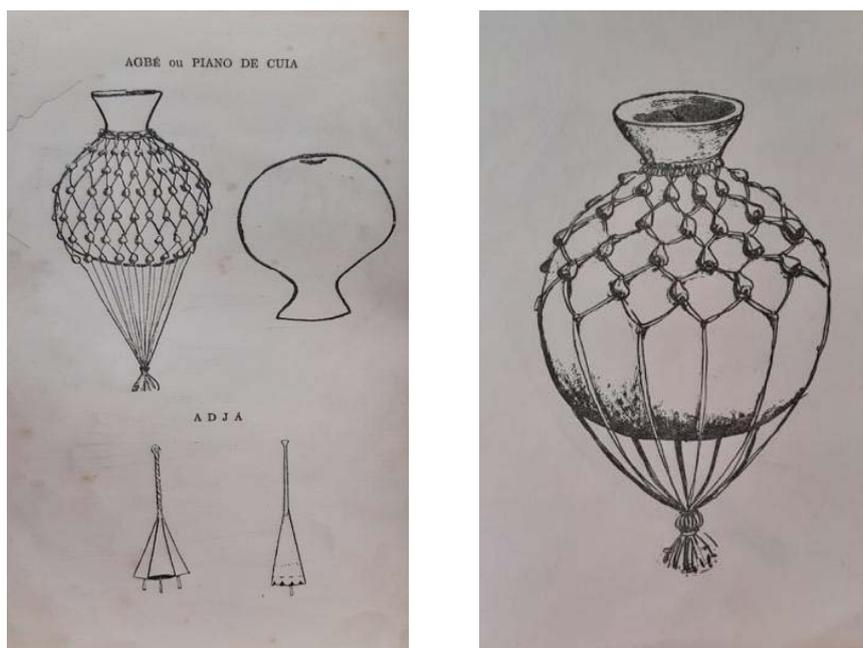
Figuras 25 e 26 – Carybé. Imagens extraídas do Caderno “Orixás” (dec. 1950), desenhos. O autor identifica o conjunto de atabaques com dois couros (direita, ao alto), como “Ilus Nação: Ijexá”. Os instrumentos de metal (gã e agogô) são reunidos sob uma única denominação, “agogô”.



Fonte: *Coleção Recôncavo*, n. 10. (1955) – (esq. - ID: RIdIM-Brasil-2196 e dir. - ID: RIdIM-Brasil-2197)

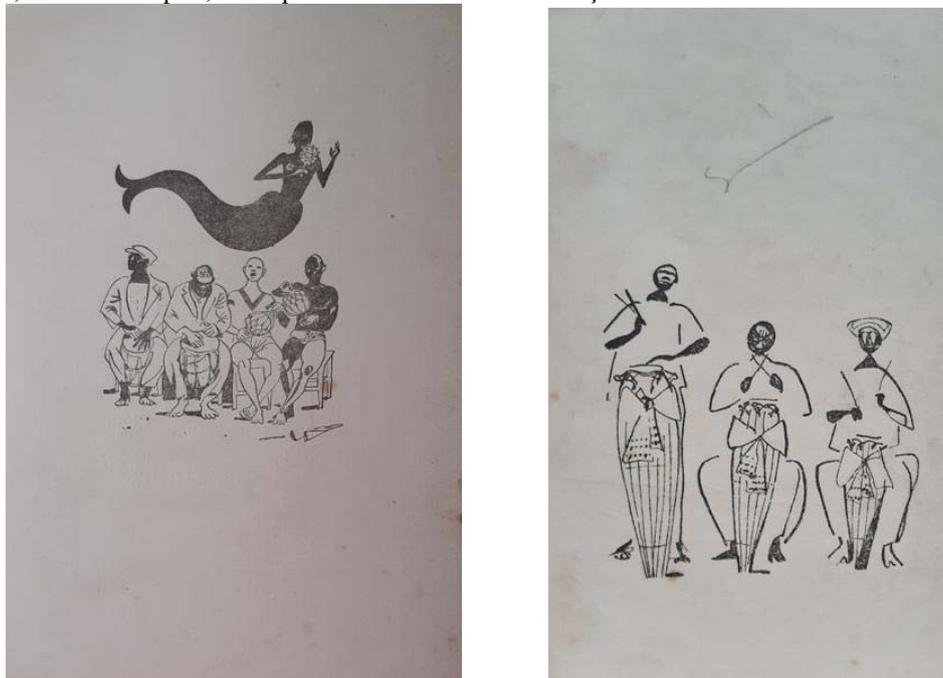
Nessa mesma coleção o xequerê foi apresentado duas vezes: uma no caderno *Temas de Candomblé* (Figura 25 – esquerda), ali identificado como “Agbé ou Piano de Cuia”, onde também apresenta dois modelos de adjás: com uma e com três campânulas, a que nos referiremos em seguida. Observe-se que aqui, vemos o xequerê (identificado como aguê ou piano de cuia), com a rede de contas e, ao lado, a cabaça lisa apenas com o pescoço cortado (Figura 27), como se aplica nos rituais de axexê tema este a ser retomado a seguir (vide Figura 38). Em outro caderno da coleção, *Festa de Yemanjá*, novamente encontramos uma representação do xequerê, esta com um desenho mais realista, no qual o artista utiliza recursos de sombreamento para enfatizar a convexidade da cabaça (Figura 28).

Figuras 27 e 28 – Carybé. Imagens de Temas de Candomblé (esq.) e Festa de Yemanjá (dir.), (dec. 1950), desenhos



Fonte: *Coleção Recôncavo* (1955), 09 (esq. - ID: RIdIM-Brasil-2186) e 07 (dir. - ID: RIdIM-Brasil-2185)
Também no caderno *Festa de Yemanjá* e em *Temas do Candomblé* Carybé faz uma menção aos alabês (Figuras 29 e 30), em desenhos que podem ter servido como base para a aquarela “Tocadores da orquestra do candomblé” (Figura 24).

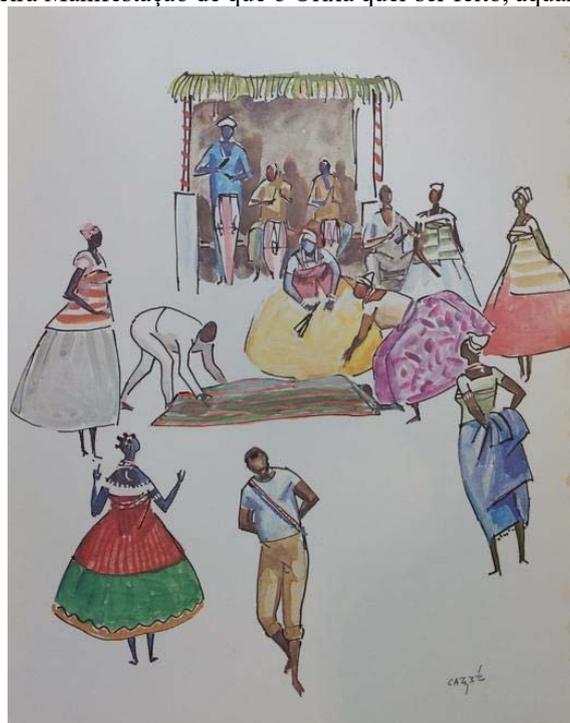
Figuras 29 e 30 – Carybé. *Alabês na Festa de Yemanjá* (esq.) onde dois músicos tocam os atabaques e dois tocam xequerês, tendo ao chão um agogô; e *Músicos do Candomblé* (dir.), onde três alabês, usando aguidavis, tocam atabaques, cada qual ornamentado com um laço de tecido



Fonte: *Coleção Recôncavo* (1955), 07 (esq. - ID: RIdIM-Brasil-2187) e 09 (dir. - ID: RIdIM-Brasil-2188)

Retomando o livro *Iconografia dos deuses africanos* na imagem que segue à apresentação dos instrumentos e músicos, (Figura 31) já se faz possível verificar a orquestra participando dos rituais. A aquarela registra uma cena em que “uma pessoa recebe pela primeira vez a força de um Orixá” e está deitada no chão, coberta por um tecido. Ao fundo, sob um baldaquino coberto por prováveis folhas de palmeira, estão os três alabês tocando atabaques. O responsável pelo gã está tocando fora do baldaquino. Mais ao centro da imagem está a pessoa deitada sob o tecido e, ao redor dela, outras pessoas assistem a cena, outras dançam. Trata-se de um momento especial dentro da narrativa visual criada ao longo do livro: a partir desta cena, o artista passa a apresentar a trajetória do neófito que será iniciado. A esta prancha seguem várias outras nas quais Carybé representa alguns elementos relacionados à iniciação dos iaôs como, por exemplo, a pintura corporal que lhes é aplicada em determinadas cerimônias. As vestes rituais de cada Orixá e suas ferramentas simbólicas também recebem destaque na sequência do livro, bem como algumas cenas representando festividades específicas.

Figura 31 – Carybé. Primeira Manifestação de que o Orixá quer ser feito, aquarela



Fonte: Carybé et al (1980) - ID: RIIM-Brasil-2189

Conforme Cardoso (2006, p. 47) nas práticas candomblecistas, além dos instrumentos da “orquestra” ocorre o uso de “instrumentos de fundamento”, sendo que alguns deles podem ser identificados nas aquarelas de Carybé: o xére e o adjá. O adjá é um tipo de sineta metálica de som agudo, que pode ter de uma a quatro campânulas com

badalo, sendo tocado pelo sacerdote em diversos rituais para sinalizar a evocação das divindades, saudar sua manifestação etc.

Em diferentes imagens da série de aquarelas do livro é possível verificar o adjá representado na mão do sacerdote ou da sacerdotisa. Na imagem em questão (Figura 31), observa-se uma figura feminina trajando uma saia amarela, curvada sobre a pessoa que está no chão. Em sua mão direita porta um adjá de dupla campânula, em uma provável atitude ritualística de saudar a manifestação em curso.

O outro instrumento a que nos referimos aqui, é o xére. Carybé o apresenta ao público ao tratar a respeito do Orixá Xangô. Tão logo mostra ao leitor as ferramentas dessa divindade, dedica uma prancha a essa espécie de chocalho que pode ser produzido em material metálico ou em cabaça (Figura 32), sendo utilizado para saudar esse Orixá em celebrações específicas como a Fogueira de Ayrá²¹ (Figura 33), ou ainda no Ojo Obalá, representado por Carybé na aquarela “Ritual para Xangô” em que vemos um círculo formado predominantemente por mulheres. Cada integrante da roda segura a borda de uma faixa de tecido vermelho que envolve todo o grupo. Entre as mulheres estão duas figuras masculinas, sendo que uma delas traça vestes vermelhas (provavelmente um dos filhos de santo manifestado com o Orixá Xangô) e, à sua frente, um homem usando óculos, com vestes civis, trazendo na mão direita o referido instrumento (xére), provavelmente saudando a manifestação do Orixá (Figura 34).

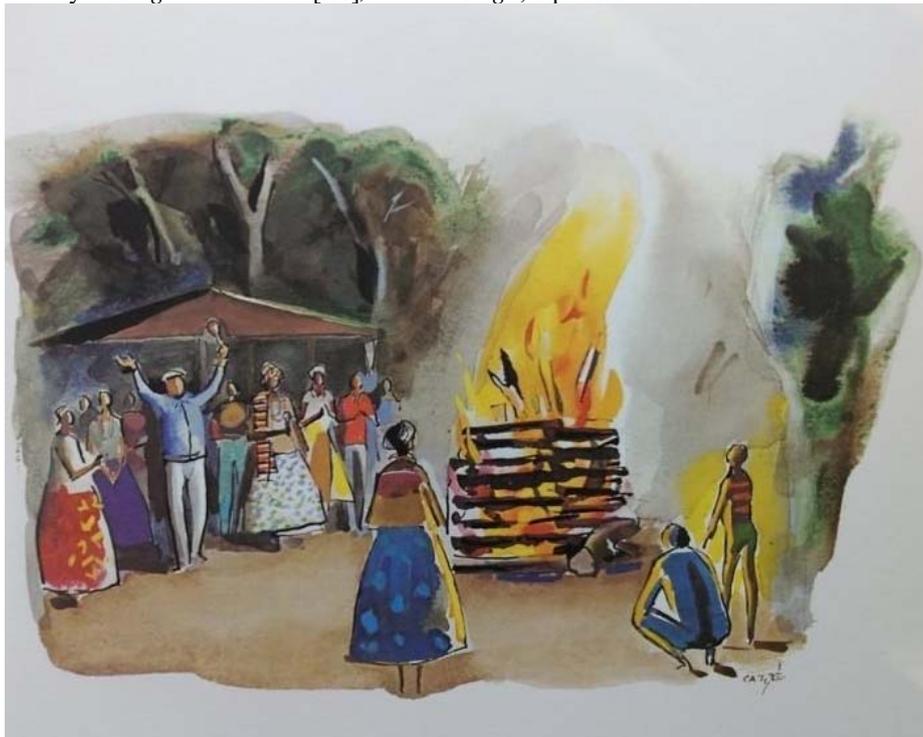
Figura 32 – Carybé. *Xéres*, aquarela



Fonte: Carybé et al (1980) - ID: RIdIM-Brasil-2190

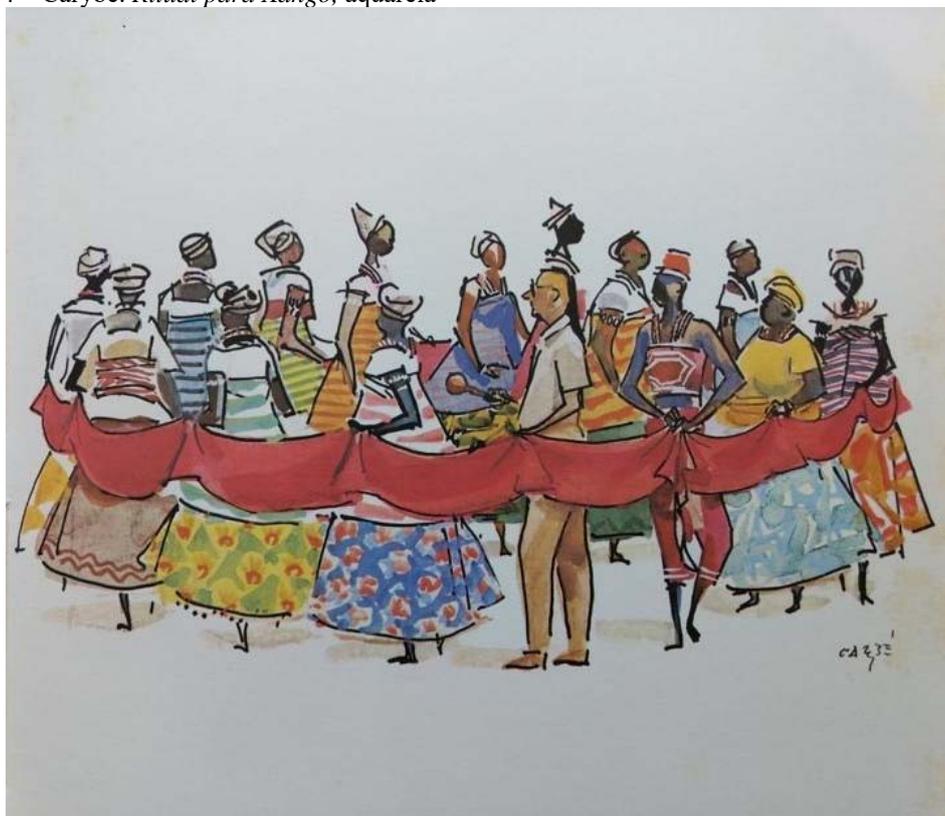
²¹ Embora na publicação *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* a obra esteja identificada como “Fogueira de Airê”, adotamos aqui a denominação “Fogueira de Ayrá”, em conformidade com o nome da divindade a qual se relaciona esse tipo de celebração em tradicionais casas como o Opô Afonjá.

Figura 33 – Carybé. *Fogueira de Airê [sic], deus do Fogo*, aquarela



Fonte: Carybé et al (1980) - ID: RIdIM-Brasil-1824

Figura 34 – Carybé. *Ritual para Xangô*, aquarela



Fonte: Carybé et al (1980). Reprodução: Mozart Bonazzi - ID: RIdIM-Brasil-2191

Como já apontado, ao longo das aquarelas o artista apresenta diferentes cerimônias, algumas relacionadas aos ritos de iniciação, outras que integram o calendário litúrgico dos terreiros e também as cerimônias fúnebres, os axexês. Nas representações destas últimas é possível identificar ainda outros elementos que se convertem em instrumentos musicais: as cabaças e os jarros de barro (porrões).

Diferente de outros momentos em que predomina os presentes se vestem com roupas coloridas, nos axexês todos trajam branco.

Carybé inclui neste conjunto de obras dois rituais de nações diferentes: um angola (Candomblé de Ciriaco²²) e o outro, keto (do Ilê Axé Opô Afonjá). No primeiro deles, Carybé (1993, p. 166) destaca que “O instrumental para um Axexê angola fica coberto com um Alá branco até a hora de chegarem os Alabês [sic]”, como podemos verificar na Figura 35. Já na Figura 36, que se refere à mesma nação, vemos os músicos dispostos em círculo, sentados em banquetas individuais, com os porrões sendo tocados com objetos que remetem a leques de palha e outros elementos como meias cuias acomodadas em grandes pratos, sendo percutidas com baquetas.

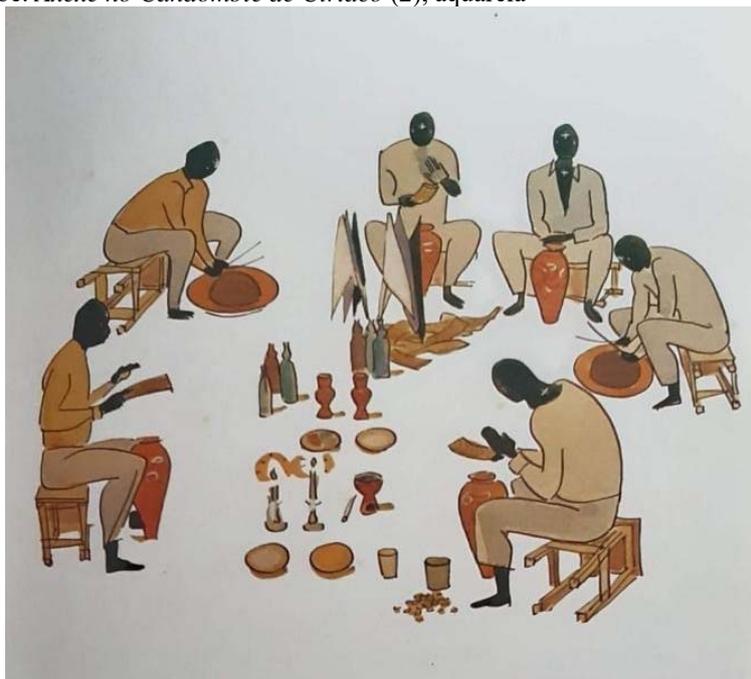
Figura 35 – Carybé. *Axexê no Candomblé de Ciriaco* (1), aquarela



Fonte: Carybé et al (1980) - ID: RIdIM-Brasil-2192

²² Manuel Ciriaco de Jesus foi um babalorixá baiano, ligado à tradição angola. Foi o fundador, em 1919, do terreiro Tumba Junçara, em Salvador.

Figura 36 – Carybé. *Axexê no Candomblé de Ciriaco (2)*, aquarela



Fonte: Carybé et al (1980) - ID: RIdIM-Brasil-2193

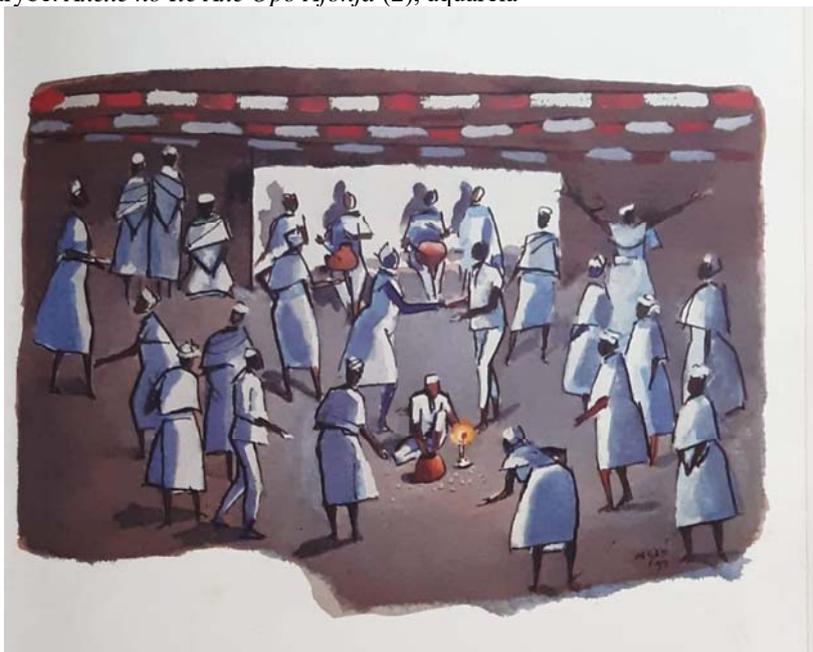
Nas Figuras 37 e 38, é representado o ritual no Ilê Axé Opô Afonjá. Nas duas aquarelas é possível observar que dois alabês estão sentados em um único banco, apoiando grandes cabaças entre as pernas, e utilizando baquetas para percuti-las. As cabaças, com os pescoços cortados, conforme apontamos ao comentar a respeito das imagens da *Coleção Recôncavo* (Figura 27) são tocadas invertidas: uma com a boca para cima e a outra, com a boca voltada para baixo.

Figura 37 – Carybé. *Axexê no Ilê Axé Opô Afonjá (1)*, aquarela



Fonte: Carybé et al (1980) – ID: RIdIM-Brasil-2194

Figura 38 – Carybé. *Axexê no Ilê Axé Opô Afonjá (2)*, aquarela



Fonte: Carybé et al (1980) - ID: RIidIM-Brasil-2195

Também são representadas, em momentos distintos do ritual, pessoas da comunidade dançando em torno de uma cabaça e de uma vela acesa, posicionadas no centro do ambiente.

Ao finalizar o conjunto de aquarelas com o tema dos ritos fúnebres marcando a transição entre os mundos, Carybé insere no livro um espaço para tratar brevemente a respeito do culto aos ancestrais, especialmente o culto de Baba Egun, remontando à Ilha de Itaparica, concluindo um ciclo de vivências junto à religião.

Desse modo, Carybé divide com o leitor uma parcela da sua experiência ao longo de tantos anos de contato com a religião dos Orixás, seja como o investigador, adepto, mas antes de tudo como artista que sempre foi.

Figura 39 - Mãe Senhora e Carybé no Ilê Axé Opô Afonjá



Fonte: Furrer (1989, p. 305).

A precisão de um olhar: “camarado” Carybé

Ao longo deste estudo tivemos contato com alguns segmentos da obra de Hector Julio Páride Bernabó e, por meio dele foi possível conhecer pontos específicos de sua vasta produção, com ênfase para obras que dialogassem com o universo musical, em especial aquele ligado à religião dos orixás, conforme praticado na Bahia. Para tanto, recorreremos a dois conjuntos de obras, sendo um deles publicado na década de 1950 e o outro na década de 1980, com uma segunda edição na década seguinte. Ao comparar os desenhos a nanquim do primeiro grupo e as aquarelas realizadas mais de três décadas depois, foi possível encontrar muitas recorrências e elementos que nos mostram a proximidade de Carybé com os temas ligados à cultura baiana e ao próprio candomblé.

Neste estudo, nos detivemos às representações em que o artista explicita os instrumentos musicais. No entanto, em outras obras a musicalidade presente nas manifestações religiosas baianas fica implícita a partir do momento em que notamos grupos de pessoas reunidas com as bocas abertas, dando a entender tratar-se de um momento de cantoria, ou ainda quando vemos a representação de movimentos de dança, o que demonstra que os sons estavam presentes na cena quando da coleta daquelas imagens. A riqueza de detalhes presente nas aquarelas contrasta com o traço rápido e quase “taquigráfico” demonstrado pelo artista nos desenhos da década de 1950. Ao comparar os dois conjuntos de obras, podemos entender que o passar dos anos e o convívio com o povo da Bahia, seu cotidiano civil e religioso, favoreceu a Carybé a construção de um significativo repertório que lhe permitiu melhor compreender a profundidade de todo um discurso que permeia o modo de andar, vestir, falar, dançar e se expressar desse povo.

Nos dias atuais, em que os recursos tecnológicos tornaram acessível a possibilidade de registros fotográficos e videográficos de quaisquer materiais e em condições as mais adversas, surgiu uma grande facilidade para a divulgação de imagens fixas ou em movimento. Desse modo, não raro circulam nos meios de comunicação e nas redes sociais centenas de registros das casas de candomblé e suas festas, o que para muitos sacerdotes e adeptos da religião pode significar um risco, por expor em demasia os ritos e até mesmo ser um arriscado viés que pode conduzir a uma indesejável espetacularização do sagrado.

Isto posto, muitos se mantêm irredutíveis com relação à proibição de registros ao vivo dos ritos candomblecistas. Casas tradicionais como o Opô Afonjá e a Casa Branca,

ambas em Salvador, buscando preservar suas tradições seculares, são contrárias a qualquer prática que possa banalizar os mistérios da religião.

Ao estudar a obra de Carybé, considerando a sua percepção, sua preciosa capacidade de guardar os detalhes, a precisão de seu traço, associadas ao conhecimento que adquiriu ao longo de décadas a respeito da religião dos Orixás, entendemos estas suas obras, em especial o conjunto de aquarelas aqui citado, como um registro documental do candomblé, que conheceu e vivenciou na Bahia, como ele mesmo propôs.

O próprio registro dos instrumentos musicais pode nos apontar que talvez resida aí uma preocupação, por parte do artista, em não ferir o decoro da religião. Observa-se que, embora nas cerimônias mais privadas sejam utilizados outros instrumentos sonoros, conforme citado nos estudos de Angela Lühning, estes não são apresentados pelo artista, que expôs em suas publicações apenas aqueles que mais frequentemente tomam parte nas cerimônias públicas.

Ao nos dedicarmos à observação e à análise dos pormenores presentes nos trabalhos de Carybé a respeito da Bahia, seja no campo dos temas religiosos, das manifestações populares, ou do dia-a-dia das comunidades, mergulhamos na vida de um povo, e de certo modo, nos iniciamos em seus mistérios de sons, formas, cores, sabores, aromas e texturas.

Mestre de muitas artes,
ê, ê, camarado,
quem é que é?

Quem é que é?
ê, ê, camarado,
da Bahia o filho amado?

É Carybé, camarado,
ê, camarado, ê.

[...]
Querido de Mãe Senhora,
ê, ê, camarado,
e de todos os orixás,
quem é que é esse Obá,
ê, ê, camarado,
na roda das iawôs,
negro nagô?

[...]
De Brotas ao Rio Vermelho,
ê, ê, camarado,
quem reina nas Sete Portas,
dono dos atabaques,
amigo de todo mundo,
ê, ê, camarado,
quem é que é?

É Carybé da Bahia,
ê, camarado, ê,
camarado.

Jorge Amado. Cantiga de capoeira para Carybé. in: CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962. p. 17-19.

Referências

- BARROS, José 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. p. 27-137.
- CAMPOS, Marcelo Gustavo Lima. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CARDOSO, Angelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. 2 v. 2006. Tese (Doutorado em Música/Etnologia). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962.
- CARYBÉ, et al. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Salvador: Raízes Artes Gráficas, 1980.
- CARYBÉ; Jorge Amado; Pierre Verger; Waldeloir Rego. *Os deuses africanos no candomblé da Bahia*. Salvador: Bigraf, 1993.
- COLEÇÃO *Recôncavo*. 10 v. 2ª ed. Salvador: Livraria Progresso Editora/Imprensa Vitória, 1955.
- ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FREITAS, Newton et al. *Maracatu – motivos típicos y carnavalescos*. Buenos Aires: Editora Pigmaleon, 1943.
- FURRER, Bruno (org.) *Carybé*. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989.
- LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- LÜHNING, Angela. *A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia*. 1990a. Tese (Doutorado). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburgo.
- LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. *Revista USP*. Set.out.nov.1990b, p. 115-124.
- MATOS, Matilde. A Bahia vista por Carybé (1911-1997). In: *Afro-Ásia*, n. 30, 2003, p. 389-413. Universidade Federal da Bahia.
- MELO, Aislan Vieira de. Reafricanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo. In: *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 12, vol. 19(2), 2008, p. 157-182.
- MURAL do Banco da Bahia. Orixás de Candomblé*. Salvador: Banco da Bahia, 1971.
- PIMENTEL, Bruno Rodrigues. *Coleção Recôncavo: aspectos da cultura baiana através da (re)construção de Carybé e seus colaboradores*. 2020. Tese (Doutorado em História Social) Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

SILVA, José Claudio da. As artes de Carybé. In: FURRER, Bruno (org). *Carybé*. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989. p. 140-432.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. In: *Ponto Urbe* [Online], 10 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1267>. Acesso em 08 dez. 2021.

TACCA, Fernando de. Candomblé, imagens do sagrado. In: *Campos – Revista de Antropologia Social*. UFPR, 03, ano 2003. Edição Especial IV Reunião de Antropologia do Mercosul. p. 147-163.

TAVARES, Odorico. A festa da Conceição da Praia. In: *Conceição da Praia*. (desenhos de Carybé). Salvador: Livraria Progresso Editora/Imprensa Vitória, 1955. Coleção Recôncavo, n. 6.

O Grupo Pioneiro e a música: estudo sobre a iconografia dos pintores Eufrônio, Eutímides e Fíntias

José Geraldo Costa Grillo

Introdução

1. As técnicas de pintura

Os vasos áticos surgiram por volta de 635 a.C. e foram pintados em duas técnicas. Primeiramente, pela de *figuras negras*, que mantém o vaso na cor da argila e pinta as figuras com verniz negro; as personagens são representadas em silhueta, com os detalhes interiores (musculatura, traços da fisionomia, vestimentas, etc.) indicados por incisões e pelo acréscimo de verniz branco e vermelho. Posteriormente, por volta de 530 a.C. pela de *figuras vermelhas*, que cobre todo o vaso de verniz negro, preservando apenas as figuras na cor da argila. Os detalhes não são mais incisados, mas pintados com pincel. A invenção desta técnica é, geralmente, atribuída ao *Pintor de Andócides* (cf. CLARK; ELSTON; HART, 2002, p. 72, 138-139; GRILLO; FUNARI, 2010).

Uma ânfora pintada, conjuntamente, pelo Pintor de Lisípides em figuras negras e, em figuras vermelhas, pelo Pintor de Andócides (veja-se, abaixo, o número 1 do **Catálogo**), permite contrastar as características dessas duas técnicas.

O *Pintor de Lisípides* (cf. BEAZLEY, 1956, p. 254-257), nomeado a partir da inscrição *kalós* (“Lisípides é belo”), na ânfora do Museu Britânico, em Londres (Inv. B211; cf. BEAZLEY, 1956, p. 256, nº 14), esteve em atividade entre 530-515 a.C. (cf. BOARDMAN, 1997a, p. 105; BOARDMAN, 1997b, p.15-17; HART, 2002, p. 48). No lado A da ânfora, ele pintou uma cena de Dioniso com Mênade e Sátiros (**Figura 1A**): no centro, Dioniso, com coroa de hera na cabeça e vestido de *chitón* e *himátion*, segura uma videira com cachos de uva na mão esquerda e, na direita, um cântaro; à sua frente, uma Mênade, também com coroa de e vestida de *chitón*, segura na mão direita uma enócoa. À esquerda, dois Sátiros acompanham Dioniso, o primeiro está tocando *crótalo* e o segundo, com um *plectro*, a *cítara*. À direita, um terceiro Sátiro carrega nas costas um odre de vinho.

Figura 1A – Pintor de Lisípides. Cena de Dioniso com Mênade e Sátiros



Fonte: Musée du Louvre. Disponíveis em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010269614>

O *Pintor de Andócides* nomeado a partir da assinatura do oleiro, “Andócides fez”, na ânfora do Museu Metropolitano de Arte em Nova Iorque (cf. BEAZLEY, 1956, p. 253; MOORE, 2001, p. 16, 19) esteve em atividade entre 530-515 a.C. (cf. BOARDMAN, 1997a, p. 105; BOARDMAN, 1997b, p. 15-17; HART, 2002, p. 31). No lado B da ânfora, ele pintou a cena de Hércules e Cérbero, seu décimo-primeiro trabalho (**Figura 1B**): no centro, Hércules, vestindo sua pele de leão, segurando uma correte com argola na mão

esquerda e gesticulando com a direita, está se agachando em direção a Cérbero, o cão infernal, representado com duas cabeças, cada qual encimada de serpente, que se encontra à direita, debaixo de um edifício com coluna dórica. No fundo, a clava de Hércules apoiada em uma árvore. À esquerda, a deusa Atena, vestindo *chitón*, a égide com o *gorgonéion* e portando o elmo na cabeça e a lança na mão direita, assessora-o neste trabalho. Sua mão esquerda estendida na direção de Hércules é um gesto que acompanha a emissão da palavra, com o qual ela está encorajando-o a concretizar esta tarefa.

Figura 1B – Pintor de Andócides. Cena de Hércules e Cérbero.



Fonte: Musée du Louvre. Disponíveis em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010269614>

2. Oleiros e pintores

Os ceramistas áticos instalaram-se, em sua grande maioria, na região denominada Cerâmico, que englobava parte da Ágora e a necrópole de Atenas, agrupados em oficinas. O oleiro era o proprietário e o chefe da oficina, ao qual podiam associar-se vários pintores. Uma pequena parcela deles é conhecida por suas assinaturas, compostas de um nome próprio seguido de um verbo. O verbo usado pelo oleiro é *fazer* e o do pintor *pintar*, (cf. SARIAN, 1993).

Na cratera em cálice feita pelo oleiro Euxíteo e pintada por Eufrônio (**Catálogo nº 2**), suas assinaturas foram registradas na parte superior da pintura (**Figura 2**): à esquerda, “Euxíteo fez”; à direita, “Eufrônio pintou”. Entre elas, a aclamação “Leagro é belo”. A cena pintada é a de *Sono e Morte resgatando o corpo de Sarpédon*, descrita

detalhadamente por Homero (HOMERO, *Ilíada*, XVI, 666-675; cf. GRILLO, 2010, 2012). Eufrônio nomeia todos os personagens com inscrições. No centro, *Hipno* (Sono) e *Tânato* (Morte) estão erguendo o corpo de *Sarpédon* para transportá-lo à Lícia, sua terra natal, onde receberá os devidos ritos funerários. O deus *Hermes* os acompanha ao fundo. À esquerda e à direita, dois guerreiros, *Leódamas* e *Hipólito*, respectivamente, indicam ter a ação ocorrido no campo de batalha em Tróia.

Figura 2 – Eufrônio. *Sono e Morte resgatando o corpo de Sarpédon*.



Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Euphronios_krater_side_A_MET_L.2006.10.jpg

3. O Grupo Pioneiro

Os pintores do *Grupo Pioneiro* são os mais interessantes de sua época, seja por seus méritos artísticos, seja por suas personalidades ou, ainda, pela coerência deles enquanto um grupo (cf. BOARDMAN, 1997b, p. 29). Eles são chamados de “pioneiros”

não por terem iniciado a nova técnica de figuras vermelhas, e sim, por serem os primeiros a dominá-la com maestria.

Com a finalidade de estudar as representações musicais nas pinturas deste grupo, serão abordadas algumas obras de seus principais pintores, Eufrônio, Eutímides e Fíntias, visando a detectar o contexto social e cultural no qual estas se deram.

4. A hermenêutica da imagem

No que tange aos aspectos teóricos, que norteiam o olhar e, conseqüentemente, a percepção, e aos procedimentos metodológicos da abordagem, aplica-se a hermenêutica da imagem, visto que, com ela, acrescenta-se ao estudo formal e estilístico, a preocupação com o significado social e cultural das pinturas.

Três passagens permitem vislumbrar os elementos constituintes desta abordagem, a saber, a relação entre forma, função e contexto.

A mobilidade dos vasos em seu uso doméstico ou cultural dá uma dimensão particular, quase popular, às imagens que eles veiculam. [...]. Cidade das imagens: através de uma cerâmica acentuadamente variada, ela mostra a si mesma em espetáculo e põe em cena seu próprio imaginário (BRON; LISSARRAGUE, 1984, p. 17).

Os pintores não dizem tudo sobre tudo, eles selecionam conforme o uso de seu público e constroem de sua cultura uma imagem reflexiva, parcial e comprometida, uma encenação particularmente reveladora da maneira pela qual essa cultura se percebe e mostra a si mesma em espetáculo (LISSARRAGUE, 1986, p. 350).

A profusão de imagens que revestem a superfície dos vasos não é o resultado de um acaso [...], mas a manifestação de uma atenção, de uma atitude coletiva, de uma necessidade social. A imagística é esta parte ideal da cidade pensada pelos gregos, para os gregos (SCHANPP, 1985, p. 75).

De modo a levar a termo esta abordagem, primeiramente, serão descritas as composições das pinturas, para, em seguida, estabelecer a relação dos pintores com a música no contexto social e cultural ateniense.

I – As pinturas de Eufrônio, Eutímides e Fíntias

A descrição de cada pintura visa demonstrar como o pintor compôs sua obra, considerando que a *composição* “descreve, no sentido mais amplo, a maneira como o pintor ou escultor *organiza* os componentes da obra” e “tem a ver com as decisões que o

artista tem de tomar ao decidir como arranjará suas figuras de modo adequado à ação ou, caso adote esta solução, a uma sequência de ações” (SNODGRASS, 2004, p. 218, 220).

1. Eufrônio

O *Pintor Eufrônio* assinou seis vasos como pintor (cf. BEAZLEY, 1963, p. 13-17) e esteve em atividade entre 520-505 a.C. (cf. BOARDMAN, 1997b, p. 32-33; HART, 2002, p. 40).

a) Cena de simpósio

Na ânfora do Museu do Louvre (**Catálogo nº 3**), atribuída a Eufrônio, ele compôs sua pintura de modo que os lados A e B formassem uma única representação, especificamente, uma cena de simpósio.

No lado A (**Figura 3A**), à esquerda, um jovem, com uma coroa de folhas na cabeça e seminu, está reclinado em uma almofada e segura um cálice pela alça com o dedo indicador direito, gesto do jogo do *cottabo*; voltado e olhando à direita, ele gesticula com a mão esquerda, num gesto que acompanha a emissão da palavra, indicando estar dialogando com o simposiasta no outro lado do vaso. Ao lado esquerdo e acima dele, há uma inscrição aclamatória: “*o jovem Leagro é belo!*”.

No lado B (**Figura 3B**), à direita, outro jovem de igual modo coroado, seminu e reclinado, está tocando lira e cantando. Da boca do cantor, sai o verso declaratório: “*Eu sofro e eu desejo*”. No canto superior esquerdo, há outra inscrição aclamatória: “*Leagro é belo*”.

b) Cena de cômos

Na cratera do Museu do Louvre (**Catálogo nº 4**), Eufrônio pintou, no lado B, uma cena uma cena de *cômos*. Trata-se de um fragmento (**Figura 4A**); no entanto, a reconstituição (**Figura 4B**) permite uma descrição. Vários jovens, nus e com coroas de folhas nas cabeças, realizam o *cômos*. No primeiro plano, dois jovens repousam, um sentado e outro reclinado. No segundo plano, à esquerda, um jovem está tocando o *aulo*, enquanto quatro outros estão dançando, dois à esquerda e dois à direita, estando, o mais ao fundo, com braço direito estendido segurando um *esquifo*, um copo para beber vinho. Entre os dois à esquerda, encontra-se a assinatura declaratória: “*Eufrônio pintou isto!*” (**Figura 4A**).

Figuras 3A e 3B – Eufrônio. Cena de simpósio (lado A e B)



Fonte: Musée du Louvre. Disponíveis em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010270176>

Figuras 4A e 4B – Eufrônio. Cena de cômicos. (original e reconstituição)



Fonte: Fig. 4A: Musée du Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010387268>;
Fig. 4B: Desenho de François Villard (VILLARD, 1951, fig. 6). Disponível em:
https://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_1951_num_45_1_1995.

2. Eutímides

O Pintor *Eutímides* (cf. BEAZLEY, 1963, p. 26-30; Ass.: p. 26, nº 1, 2, 28, nº 11, 12, 29, nº 19) e esteve em atividade entre 525-500 a.C. (cf. BOARDMAN, 1997b, p. 33-35; HART, 2002, p. 40)

a) Cenas de armamento e de cômpos

Na ânfora do Museu de Munique (**Catálogo nº 5**), Eutímides pintou duas cenas, um de *armamento* e outra de *cômos*.

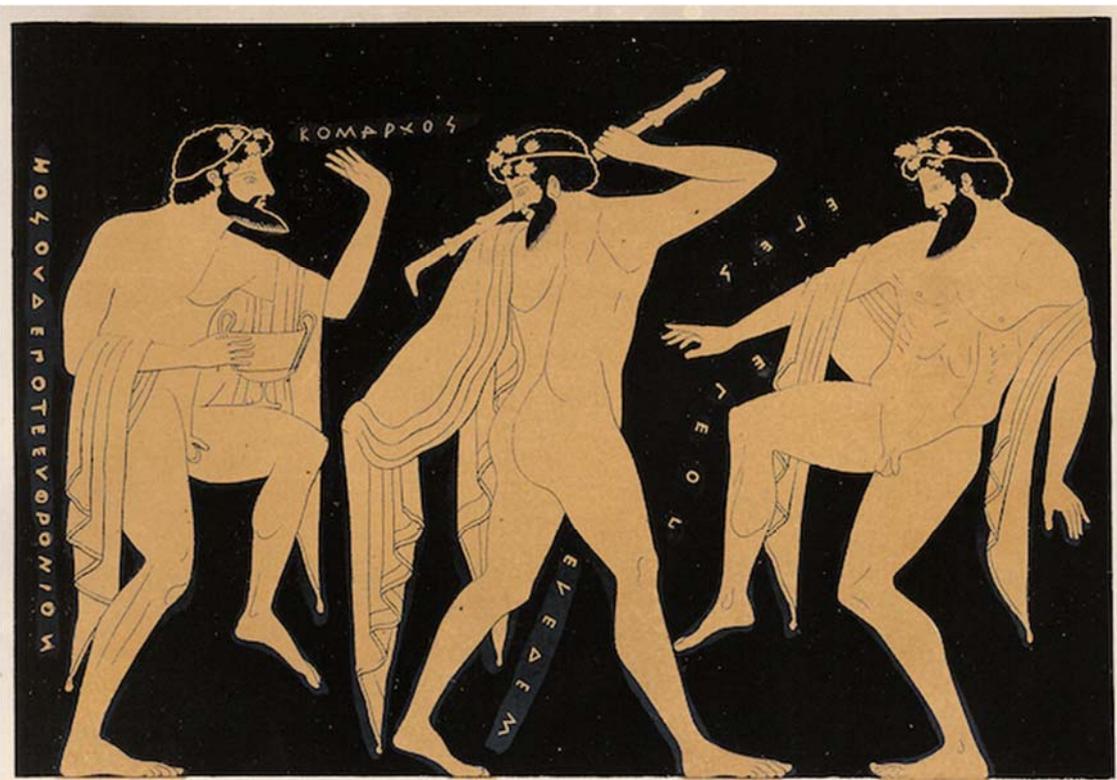
No lado A (**Figura 5A**), representa o armamento de Heitor durante a guerra de Tróia acompanhado de seu pai, e de sua mãe; todos identificados por inscrições. No centro, *Heitor*, com uma fixa na cabeça e portando as cnêmides, está vestindo a couraça de linho. À esquerda, *Príamo*, vestindo *himátion*, segura seu cetro na mão esquerda e faz um gesto que acompanha a emissão da palavra. À direita, *Hécuba*, vestindo *chitón* e *himátion*, segura o elmo na mão direita e, na esquerda, a lança; encostado nela, um escudo com máscara de sátiro. Entre Príamo e Heitor, está a assinatura: “*Eutímides, filho de Pólio, pintou*”.

No lado B (**Figura 5B**), representa uma cena de *cômos* envolvendo três comastas, *seminus*, com *himátion* nos ombros e com coroa de flores na cabeça. Todos são identificados por inscrições. À esquerda, o *comarco*, isto é, o líder do *cômos*, segurando um cântaro na mão esquerda. No centro, *Êudemo* segura um bastão na mão direita. À direita, o último deles, *Téles*. Atrás do comarco, a expressão “*como nunca Eufrônio*”.

É consensual que esta última inscrição está ligada com a assinatura, formando uma frase: “*Eutímides, filho de Pólio, pintou, como nunca Eufrônio!*”.

Nesta cena, não há figuração de musicista tocando algum instrumento; mas, a música está pressuposta e o observador contemporâneo seria instado a interagir imaginando-a mentalmente.

Figuras 5A e 5B – Eutímides. Cenas de armamento e de cômos.



Fonte: Desenhos de Adolf Furtwängler (FURTWÄNGLER, 1904, pr. 14). Disponíveis em: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtwaengler1904bd1/0016/image.info>.

b) Cena de simpósio

Na hídria do Museu de Bonn (**Catálogo nº 6**), Eutímides pintou uma cena de simpósio. No ombro (**Figura 6**), dois jovens convivas, seminus e reclinados sobre colchões guarnecidos de almofadas, estão executando uma música. O da esquerda está tocando crótalos, um em cada mão; o da direita, nomeado *Esmícito*, está tocando o aulo. À esquerda da pintura, há uma aclamação: “*Mégacles é belo*”. A assinatura está acima do tocador de crótalo: “*Eutímides pintou*”.

Figura 6 – Eutímides. Cena de simpósio.



Fonte: Desenho de Joseph Clarke Hoppin (HOPPIN, 1917, pr. 6). Disponível em: <https://archive.org/details/euthymideshisfel00hopp/mode/2up>.

3. Fíntias

O *Pintor Fíntias* assinou seis vasos como pintor (cf. BEAZLEY, 1963, p. 22-25) e esteve em atividade entre 525-510 a.C. (cf. BOARDMAN, 1997b, p. 35).

a) Cenas de simpósio e aula de música

Na hídria do Museu de Munique (**Catálogo nº 7**), atribuída a Fíntias, ele pintou duas cenas, uma de simpósio e outra de aula de música.

No ombro (**Figura 7A**), duas convivas, seminuas e reclinadas em almofadas, realizam o jogo do *cottabo*. Ambas seguram esquifos pela alça com o dedo indicador direito. Passando por elas, a inscrição aclamatória: “*Isto é para ti, ó belo Eutímides!*”.

Na pança (**Figura 7B**), sentado em um banco, *Eutímides* está sendo ensinado a tocar lira por *Esmícito*, o professor, sentado em uma cadeira à sua frente. Ao fundo, entre

eles, *Tlepólemo* os acompanha. À esquerda, *Demétrio*, o pedagogo, os observa. Atrás de Demétrio, uma inscrição sem sentido.

Figuras 7A e 7B – Fíntias. Cena de simpósio e aula de música.



Fonte: Desenhos de Adolf Furtwängler (FURTWÄNGLER, 1909, pr. 71). Disponíveis em: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtwaengler1904bd2/0015/image.info.thumbs>.

b) Cenas de simpósio e de hidroforia

Na hídria do Museu Britânico (**Catálogo nº 8**), Fíntias pintou duas cenas, uma de simpósio e outra de hidroforia.

No ombro (**Figura 8A**), dois convivas, seminus e reclinados em almofadas, participam de um simpósio. O da esquerda realiza o jogo do *cottabo*, visto segurar o cálice com o dedo indicador direito. O da direita segura uma lira com a mão esquerda. Ambos estão olhando para trás, como se estivessem vendo ou escutando algo que lhes chamou a atenção. Acima deles, está a assinatura: “*Fíntias pintou*”.

Na pança (**Figura 8B**), três jovens nus estão buscando água em uma fonte, cada qual portando uma hídria. À direita. Na parte superior da pintura, a inscrição aclamatória: “*Mégacles é belo*”.

Figuras 8A e 8B – Fíntias. Cenas de simpósio e de hidroforia.



Fonte: Desenhos de Joseph Clarke Hoppin (HOPPIN, 1917, fig. 18, pr. 27). Disponíveis em: <https://archive.org/details/euthymideshisfel00hopp/mode/2up>

.II – O Grupo Pioneiro e a música

As pinturas destes artistas, tal qual descritas, permitem fazer três inferências. Eufrônio, Eutímides e Fíntias formam um grupo, tanto nos aspectos formais e estilísticos, quanto nas predileções temáticas. Todos têm certo conhecimento da música, da educação musical, dos instrumentos, do canto e da dança, que envolvem, o conhecimento da poesia, sobretudo, a lírica. De igual modo, as inscrições aclamatórias, bem como as cenas de simpósio indicam terem familiaridade com a vida aristocrática.

1. Os Pioneiros como um grupo

Um dos elementos nodais dos Pioneiros como um grupo, é a consciência que têm de sua arte. As exclamações “Eufrônio pintou isto!” (**Figura 4A**) e “Eutímides, filho de Pólio, pintou, como nunca Eufrônio” (**Figura 4A-B**) revelam essa consciência.

Esses pintores de figuras vermelhas são uma espécie de elite de sua profissão: eles sabem disso, eles tornam isso conhecido e exibem o lugar que reivindicam na sociedade contemporânea ao se misturarem com a juventude dourada da época. De fato, em nenhum outro momento da história da cerâmica grega, a personalidade dos pintores de vasos se afirmou tão abertamente, a ponto de se interpelarem, sem hesitação, de um vaso ao outro (VILLARD, 1990, p. 26).

Entretanto, não era o caso de um espírito de rivalidade entre eles (cf. BOARDMAN, 1997b, p. 30); mas sim, de amizade (cf. BEAZLEY, 1944, p. 102; VILLARD, 1990, p. 27). A competição, evidentemente, ocorria; todavia, não era busca da superação do outro, mas de si mesmo. Tratava-se, na verdade, de um círculo de amigos (cf. WILLIAMS, 1985, p. 74); aspecto reforçado pelas várias referências que fazem uns aos outros, como no caso do epíteto aclamatório que Fíntias dedica a Eutímides “Isto é para ti, ó belo Eutímides” (**Figura 7A**).

2. Os Pioneiros e a música

A cena da aula de música (**Figura 7B**), bem como as representações dos instrumentos, a lira (**Figuras 3A-B, 7B, 8A**), o aulo (**Figuras 4A, 6**), o crótalo (**Figura 6**), do canto (**Figura 3B**) e da dança (**Figuras 4, 5B**) implicam conhecimento da educação musical.

O canto do simposiasta, “Eu sofro e eu desejo” (**Figura 3B**), que foi considerado (cf. STUDNICZKA, 1887, p. 162) uma citação um tanto imprecisa de um verso da poetisa Safo “Eu desejo e eu sofro” (cf. SAFO, *Fragments*, I, 36), implica o conhecimento da

poesia lírica por parte de Eufrônio, bem como de seu uso durante o banquete (cf. GRILLO, 2019, p. 12).

Considerando a cena de simpósio, o canto e as aclamações “Leagro é belo” (**Figuras 3A-B**), François Lissarrague concluí que “assim, a saudação ao belo rapaz e a evocação da canção amorosa no simpósio se complementam em níveis distintos, colocando em paralelo o prazer estético visual e a expressão musical do desejo” (LISSARRAGUE, 1987, p. 127).

De outros poemas poderia vir ainda este conhecimento. Homero, em sua *Ilíada*, ao descrever decoração do escudo de Aquiles, feito pelo deus Hefesto, menciona a cena de duas cidades, onde o canto, a dança, as flautas e liras as caracterizam.

E fez duas cidades de homens mortais,
Cidades belas. Numa havia bodas e celebrações:
as noivas saídas dos tálamos sob tochas lampejantes
eram levadas pela cidade; muitos entoavam o canto nupcial.
Mancebos rodopiavam a dançar; e no meio deles
flautas e liras emitiam seu som. As mulheres
estavam em pé, cada uma à sua porta, maravilhadas
(HOMERO, *Ilíada*, XVIII, 490-496).

Nos *Hinos Homéricos*, há também a combinação de instrumentos (lira, aulo e crótalo) com o canto.

Cortou [Hermes], então, na medida, hastes de caniço e fixou-as
ao longo do dorso, prendendo as pontas no asco da tartaruga.
Com sua perícia, estendeu em volta uma pele de boi,
colocou dois braços, por cima ajuntando uma trave,
e estendeu sete afinadas cordas de tripas de ovelhas.
Depois que fabricou, diligente, o amável brinquedo,
Com um plectro fez vibrar cada parte; em suas mãos, ela
Ressouu formidável. E o deus acompanhava com belo canto
(HINOS HOMÉRICOS, *A Hermes*, 4, 47-54).

Canta, musa harmoniosa, filha do grande Zeus,
à Mãe de todos os deuses e de todos os homens,
à qual o ressoar do tambor e dos crótalos, com o vibrar da flauta,
apraz, e o uivo dos lobos e o rugir dos leões de olhares brilhantes,
como também as sonoras montanhas e os vales cobertos de bosques.
Desse modo, a ti saúdo, nesse canto, do mesmo modo que a todas as deusas
juntamente
(HINOS HOMÉRICOS, *À Mãe dos deuses*, 14, 1-6).

Levando estes fatores em conta, Harvey Alan Shapiro concluí ter havido bom nível de letramento por parte dos pintores de vasos, inclusos os Pioneiros.

Concentrei-me deliberadamente em um período anterior [...] a fim de considerar o papel dos pintores de vasos em uma sociedade de letramento muito limitado. E acredito, então, que sua familiaridade com vários gêneros de versos ocasionais, sua capacidade de transcrevê-los em um vaso e talvez

até mesmo de compô-los espontaneamente, deve separá-los da maioria de seus companheiros *banausoí* [artesãos] (SHAPIRO, 1995, p. 218).

Em seu estudo sobre a origem e o desenvolvimento do alfabeto grego, Lilian Hamilton Jeffery tomou por base as inscrições, inclusas as dos oleiros e pintores, assinaturas, frases e nomes usados nas pinturas, e as agrupou por regiões da Grécia antiga. No que concerne à Ática, ela concluiu que

escrever nunca foi considerado um ofício esotérico na Grécia arcaica. As pessoas comuns puderam e aprenderam a escrever, pois muitas das primeiras inscrições que possuímos são grafites casuais. A lei do ostracismo de Clístenes em 508/7 pressupõe que a pessoa média poderia escrever, mas não se sabe em que data ler e escrever se tornou uma parte normal da educação das crianças; só se pode pressupor que o comércio dos *grammatistés* existia muito antes de ele se juntar ao pedótribe e ao citarista como instrutor regular dos jovens (JEFFERY, 1961, p. 63).

O sistema educacional ateniense, com suas três áreas principais, alfabetização, música e educação física, aparece numa fala de Sócrates no *Protágoras* de Platão relacionada à educação.

Bem, talvez, Hipócrates, não seja esse tipo de ensinamento que você pretende ter com Protágoras, mas um tipo de ensinamento semelhante ao do alfabetizador [gr. *grammatistés*], do professor de cítara [gr. *kytharistés*] e do treinador [gr. *paidotribes*] (PLATÃO, *Protágoras*, 312b).

São três, portanto, os professores, o *gramático*, professor de escrita e leitura, o *citarista*, professor de música, e o *pedótribe*, professor de ginástica. O gramático e o citarista tinham papel fundamental na formação do cidadão ateniense. Depois de alfabetizados,

o professor de música ensinava os meninos a cantar e tocar o *aulós* ou lira. [...]. A música era com certeza importante para as pessoas em todos os níveis da sociedade ateniense. [...]. A música tinha um grande papel em muitos festivais, sobretudo nas Dionísias, com seus corais líricos na tragédia e na comédia e suas competições entre coros de homens e meninos no canto de dítirambos (cantos em homenagem Dioniso). Essas competições de coros apontam para a íntima ligação entre a música e a poesia em Atenas. [...]. Iguamente íntimo era o vínculo entre a música e a dança: *chorós*, em grego, quer dizer “uma dança” e “coro” (JONES, 1997, p. 176).

A integração da alfabetização com a música fica evidente na fala de Protágoras a Sócrates:

Depois, quando a [a criança] encaminham [os pais] aos mestres, ordenam-lhes que se empenhem muito mais na disciplina das crianças do que no ensino das letras e da cítara. E dessa maneira, os mestres se dedicam a elas. Quando, por sua vez, as crianças vão aprender as letras e estão prontas para compreenderem a escrita, como outrora sucedeu à fala, eles as acomodam sobre os bancos para lerem os poemas dos bons poetas e as obrigam a decorarem-nos, poemas estes

repletos de admoestações e relatos, além de elogios e encômios aos homens bons do passado. O intuito é que a criança, zelando por eles, imite-os e se esforce para se lhes assemelhar. Da mesma forma os mestres de cítara se empenham em promover a sensatez nos jovens para que não sejam malévolos em nada; e, depois de aprenderem a tocar cítara, é o momento de lhes ensinar os poemas dos outros bons poetas, os líricos, sincronizando-os com os sons do instrumento (PLATÃO, *Protágoras*, 325d-326a).

3. Os Pioneiros e a vida aristocrática

Três fatores permitem estabelecer uma relação de pintores de vasos com a vida aristocrática: as dedicações feitas por eles na Acrópole de Atenas, o interesse e admiração de jovens aristocráticos da época e familiaridade com o simpósio.

a) Dedicções

Segundo Haiganuch Sarian, oleiros e pintores de vasos áticos fizeram algumas dedicações na Acrópole de Atenas, implicando serem abastados para isso e, conseqüentemente, terem um estatuto social equivalente.

O meio social das oficinas de vasos áticos, diz ela, implicava a participação, além de metecos e de escravos, de cidadãos livres que freqüentavam a boa sociedade ateniense. Dispomos de outras informações a respeito, provenientes das assinaturas nos vasos conjugadas com fontes literárias e epigráficas. A série de inscrições da Acrópole de Atenas esclarece que dentre os ofertantes de ex-votos na colina sagrada encontravam-se artesãos ceramistas. Nearco dedicou uma estátua de *kóre* no último quartel do séc. VI; na mesma época, Andócides e Menesíades ofertaram na Acrópole estátuas de bronze; de Eufrônio foi a oferenda de uma estátua em 480. Para tanto, esses oleiros-pintores deviam ser suficientemente abastados obtendo assim melhor estatuto social (SARIAN, 1993, p. 115).

Eis as dedicações dos oleiros: 1) “Nearco, o ceramista, dedicou esta obra como primícias a Atena. Antenor, filho de Êumaro, fez esta estátua)” (RAUBITSCHKEK, 1949, nº 197, p. 232-233). 2) “Menesíades ceramista e Andócides me dedicou” (RAUBITSCHKEK, 1949, nº 178, p. 213-216). 3) “Eufrônio, o ceramista, dedicou como dízimo a Atenea” (RAUBITSCHKEK, 1949, nº 225, p. 255-258). 4) “Teodoro, filho de Onésimo, dedicou. Onésimo, o filho de Esmícito, dedicou-me como primícias a Atena” (RAUBITSCHKEK, 1949, nº 217, p. 246-248).

Na quarta dedicação, há, segundo Raubitschek, um oleiro, Teodoro, em um pintor, Onésimo.

Onésimo, diz ele, pode ser identificado com o pintor de vasos com esse nome. [...]. Seu pai Esmícito pode ser o homem cujo nome ocorre em muitos casos nos vasos de figuras vermelhas do período arcaico. Podemos ainda presumir

que Teodoro, filho de Onésimo, é idêntico ao dedicador do nº 355 e também pode ter sido um oleiro (RAUBITSCHKE, 1949, p. 247).

Onésimo integra, também, o Grupo dos Pioneiros e foi o primeiro pupilo de Eufrônio; e seu pai, Esmícito, foi um músico e amigo de Eufrônio (cf. WILLIAMS, 1985, p. 76).

b) Jovens aristocráticos

O Grupo demonstra interesse e admiração pelos jovens belos da época (cf. BOARDMAN, 1997b, p. 30; VILLARD, 1990, p. 27). Esses jovens eram contemporâneos dos pintores e muitos deles podem ser identificados (cf. BOARDMAN, 1997a, p. 201). Leagro foi contemporâneo de Temístocles e suas aclamações como “belo” deram-se por volta de 510-500 a.C. (cf. BOARDMAN, 1997b, p. 213). Mégacles deve ser o mais jovem dos conhecidos por esse nome, aquele ostracizado em 486 a.C. (MANNACK, 2019, p. 34). Suas aclamações deram-se por volta de 520-510 a.C. (cf. BOARDMAN, 1997b, p. 213).

Nos vasos aqui considerados, dois jovens aristocráticos foram aclamados belos pelos pintores. “Leagro é belo” aparece três vezes nas pinturas de Eufrônio (**Figuras 2, 3A-B**) e “Mégacles é belo” uma vez na pintura de Eutímides (**Figura 6**) e outra na de Fíntias (**Figura 8B**).

Segundo François Villard, o fato desses pintores se colocarem no mesmo plano desses jovens aristocratas, cuja beleza, eles elogiam em suas inscrições, implica uma correspondência com a realidade.

Pois, diz ele, em uma sociedade de caráter fundamentalmente aristocrático, e que permanecerá assim mesmo após a revolução de 508 a.C. e a instauração do regime democrático idealizado pelo nobre Alcmeônida Clístenes, tais privilégios só são concebíveis se corresponderem a alguma realidade (VILLARD, 1990, p. 27).

c) Simpósio

O simpósio recebeu sua expressão clássica com os pintores de figuras vermelhas do período arcaico e a música, o canto, a dança e do jogo do cottabo eram os elementos constituintes do entretenimento (cf. BOARDMAN, 1997, p. 218).

Considerando as pinturas de cenas de simpósio (**Figuras 3, 6, 7A, 8B**), do simposiasta tocando a lira e cantando um poema lírico (**Figura 3B**) e de *cômos* (**Figuras 4, 5B**), François Villard afirma que os Pioneiros “puderam representar, pela primeira vez e não sem realismo” (VILLARD, 1990, p. 27) estes tipos de cenas.

Pode-se acrescentar ainda o nível de letramento destes pintores. Ao concluir seu estudo sobre este tema, Harvey Alan Shapiro afirma:

a Atenas arcaica era, no final, uma cidade muito pequena, e o modelo familiar de segregação por classes sociais simplesmente não teria funcionado na prática. Embora se misturar com homens de uma classe superior não implique, é claro, passar para uma classe superior - os escravos, afinal, provavelmente passavam muito tempo na complacência de seus senhores; no caso dos oleiros e pintores nascidos livres acredito que o contato frequente deve ter levado a um maior grau de aceitação do que o concedido à maioria dos membros do proletariado urbano. Sabemos que músicos e poetas profissionais, como Anacreonte, eram convidados bem-vindos do simpósio ateniense, porque proporcionavam o entretenimento mais requintado [...]. Embora os pintores de vasos provavelmente nunca tenham desfrutado do mesmo *status* que os artistas plásticos, não poderiam eles ter sido convidados também, precisamente para serem mais capazes de representar as cenas do simpósio que seus patrões favoreciam? (SHAPIRO, 1995, p. 218).

Considerações finais

Se a análise efetuada das obras dos pintores Eufrônio, Eutímides e Fíntias é pertinente, então a relação do Grupo Pioneiro com música foi estabelecida, bem como o contexto social e cultural no qual esta relação ocorreu.

Catálogo

1. Ânfora. Figuras negras; figuras vermelhas. Pintor de Lisípides; Pintor de Andócides. Cerca de 520-515 a.C. Paris, Museu do Louvre, inv. F204.

Bibliografia: BAPD: 20001; BEAZLEY, 1956, p. 254, nº 1; BOARDMAN, 1997a, p. 105, fig. 162; NORTON, 1896, p. 13-17, nº 2, fig. 11-12; POTTIER, 1901, p. 116, nº F204, pr. 78; 1906, p. 781-783, nº F204; VILLARD, 1990b, p. 222-224, fig.

2. Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Euxíteo, oleiro; Eufrônio, pintor. Cerca de 515 a.C. Roma, Museu Nacional Etrusco de Villa Giulia, inv. 145139.

Inscrições: Lado A: *Eukhsítheos epoiesen. Léagros kalós. Euphrónios égraphsen. Leodámas, Hermês, Thánatos, Sarpedón, Hýpnos, Hippólytos.*

Bibliografia: AVI: 5724; BAPD: 187; BOARDMAN, 1997b, p. 33, fig. 22; GRILLO, 2010, p. 44, 47, fig. 4; 2012, p. 46-47, 56, Cat. n. 2; IMMERWAHR, 1990, p. 64, nº 364; VON BOTHMER, 1987, p. 34, 70, nº 19, fig. 19; 1990b, p. 77-88, fig.

3. Ânfora com pescoço. Figuras vermelhas. Pintor Eufrônio. Cerca de 515-510 a.C. Paris, Museu do Louvre, inv. G30.

Inscrições: Lado A: *paîs Léagros kalós.* Lado B: *Léagros kalós. Máome kai potéo.*

Bibliografia: AVI: 6406; BAPD: 200071; BEAZLEY, 1918, p. 30, nº 5, fig. 14; DENOYELLE, 1990b, p. 140-142, fig.; GRILLO, 2019, p. 12, 15, nº 9, fig. 3; IMMERWAHR, 1990, p. 63, nº 360; KLEIN, 1891, p. 44, nº 32; LISSARRAGUE, 1987, p. 127, fig. 103; POTTIER, 1901, p. 140, nº G30, pr. 90; 1906, p. 902-903, nº G30; WERNICKE, 1890, p. 41-42, nº 22.

4. Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Pintor Eufrônio. Cerca de 515-510 a.C. Paris, Museu do Louvre, inv. G110.1.

Inscrição: Lado B: *Euphrónios égraphsen.*

Bibliografia: AVI: 6453; BAPD: 200065; BEAZLEY, 1918, p. 30, nº 2; DENOYELLE, 1990a, p. 60-66, fig.; 1992, p. 47-60, fig.; IMMERWAHR, 1990, p. 63, nº 358; POTTIER, 1906, p. 950, nº G110; 1922, p. 160, nº G110, pr. 105; VILLARD, 1951, p. 4-8, fig. 3-6; 1953, p. 44, fig. 3b.

5. Ânfora. Figuras vermelhas. Pintor Eutímides. Cerca de 510 a.C. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidade, inv. 2307.

Inscrições: Lado A: *Euthymídes égraphsen ho Pollío. Príamos; Héktor; Hekábe.* Lado B: *Hòs oudépote Euphrónios. Kómarkhos, Eúdemos, Téles. Eleopi (sem sentido).*

Bibliografia: AVI: 5258; BAPD: 200160; BEAZLEY, 1918, p. 32, nº 1; BOARDMAN, 1997b, p. 35, fig. 33,1-2; 2001, p. 83, fig. 115; ENGELMANN, 1987, p. 129-134, fig.; FURTWÄNGLER, 1904, p. 63-66; pr. 14; GERHARD, 1847, p. 80-83, pr. 183, 1-2; HAUSER, 1895, p. 112; HOPPIN, 1917, p. 11-13, pr. I; 1919, 432-433, nº 2, fig.; IMMERWAHR, 1990, p. 65, nº 369; JAHN, 1854, p. 123-124, nº 378, pr. VI-VII; KLEIN, 1883, p. 193, nº 2; POTTIER, 1917, p. 435-439, fig.; WERNICKE, 1890, p. 53, nº 2.

6. Hídria. Figuras vermelhas. Pintor Eutímides. Cerca de 510 a.C. Bonn, Museu de Arte Acadêmica, inv. 70.

Inscrições: Ombro: *Megaklés kalós. Euthymídes égraphe. Smíkythos.*

Bibliografia: AVI: 2579; BAPD: 200141; BEAZLEY, 1918, p. 33, nº 10; BRUNN, 1851, p. 121-122; HOPPIN, 1917, p. 22-23, pr. VI; 1919, 431, nº 1, fig.; IMMERWAHR, 1990, p. 66, nº 378; KEKULÉ, 1872, p. 147, nº 718; 1873, p. 95-99, pr. 9; KLEIN, 1883, p. 194, nº 4; 1891, p. 64, nº 1; NEILS, 1995, p. 437, fig. 14; WERNICKE, 1890, p. 52, nº 2, 76, nº 2.

7. Hídria. Figuras vermelhas. Pintor Fíntias. Cerca de 510 a.C. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidade, inv. 2421.

Inscrições: Ombro: *kalói soì tendí Euthymídei*. Pança: *Demétrios; Euthymídes; Tlempólemos; Smíkithos. Naízon* (sem sentido).

Bibliografia: AVI: 5285; BAPD: 200126; BEAZLEY, 1918, p. 29, nº 5; BOARDMAN, 1997a, p. 35, fig. 38, 1-2; 2001, p. 84-86, fig. 118, 1-2; FURTWÄNGLER, 1909, p. 63-71, pr. 71, 1; HARTWIG, 1893, p. 194-195; HOPPIN, 1917, p. 114-117, nº P1, pr. 28; IMMERWAHR, 1990, p. 67, nº 389; JAHN, 1854, p. 3-4, nº 6, pr. III; KLEIN, 1883, p. 194, nº 5; 1891, p. 64, nº 2; WERNICKE, 1890, p. 52, nº 3.

8. Hídria. Figuras vermelhas. Pintor Fíntias. Cerca de 510 a.C. Londres, Museu Britânico, inv. E159.

Inscrições: Ombro: *Phintías égraphsen*. Pança: *Megaklés kalós*.

Bibliografia: AVI: 4512; BAPD: 200130; BEAZLEY, 1918, p. 29, nº 6; BIRCH, 1848, 99-102; BIRCH; NEWTON, 1851, p. 203, nº 720; FURTWÄNGLER, 1909, p. 66-68, fig. 27-28; HARTWIG, 1893, p. 167, nº III; HOPPIN, 1917, p. 104-107, nº PIV, fig. 8, pr. 27; IMMERWAHR, 1990, p. 67, nº 391; KLEIN, 1883, p. 193, nº 3; STUART JONES, 1891, p. 366-368, pr. 20-21; SMITH, 1896, p. 146, nº E159; WERNICKE, 1890, p. 76, nº 1; WILLIAMS, 1985, p. 75, fig. 56b.

Referências

1. Bancos de dados

AVI – *Attic Vase Inscriptions*. University of Basel. Responsável: Rudolf Wachter. Disponível em: <https://avi.unibas.ch/>. Acessado em: dez. 2021.

BAPD – *Beazley Archive Pottery Database*. Classical Art Research Centre of the University of Oxford. Responsável: Thomas Mannack. Disponível em: <https://www.beazley.ox.ac.uk/carc/pottery>. Acessado em: dez. 2021.

2. Autores antigos

HINOS HOMÉRICOS. Edição e organização de Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Unesp, 2010.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

PLATÃO. *Protágoras*. Tradução de Daniel Rossi Nunes Lopes. São Paulo: Perspectiva; Fepesp, 2017.

SAFO. *Fragmentos completos*. Edição bilingue. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

3. Autores modernos

BEAZLEY, John Davidson. *Attic red-figured vases in American museums*. Cambridge, MA: Harvard University, 1918.

BEAZLEY, John Davidson. Potter and painter in ancient Athens. *Proceedings of the British Academy*, 30, p. 87-125, 1944.

BEAZLEY, John Davidson. *Attic black figure vase painters*. Oxford: Clarendon, 1956.

BEAZLEY, John Davidson. *Attic red figure vase painters*, 3 volumes. Oxford: Clarendon, 1942. Second edition, 1963.

BIRCH, Samuel. On a vase representing the amphorites agon. *Classical Museum. A Journal of Philology and of Ancient History and Literature*, 5, p. 99-102, 1848.

BIRCH, Samuel; NEWTON, Charles Thomas. A catalogue of the Greek and Etruscan vases in the British Museum. Volume I. London: William Nicol, 1851.

BOARDMAN, John. *Athenian black figure vases: a handbook*. London: Thames and Hudson, 1974. Corrected edition, 1991. Reprinted, 1997a.

BOARDMAN, John. *Athenian red figure vases. The archaic period: a handbook*. London: Thames and Hudson, 1975. Reprinted, 1997b.

BOARDMAN, John. *The history of Greek cases: potters, painters and pictures*. London: Thames and Hudson, 2001.

- BRON, Christiane; LISSARRAGUE, François. Le vase à voir. In: VERNANT, Jean-Pierre, et al. *La cité des images: religion et société en Grèce antique*. Paris: Fernand Nathan; L.E.P., 1984. p. p. 7-17.
- BRUNN, Heinrich. Idria bruciata di Nola, del pittore Euthymides. *Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*, p. 121-122, 1851.
- CLARK, Andrew J.; ELSTON, Maya; HART, Mary Louise. *Understanding Greek vases: a guide to terms, styles, and techniques*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.
- DENOYELLE, Martine. Catalogue, 2. Cratère en calice fragmentaire [Louvre G110]. In: PASQUIER, Alain, et al., *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* Catalogue d'exposition. Musée du Louvre, Paris 18 septembre – 31 décembre 1990. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990a. p. 60-66.
- DENOYELLE, Martine. Catalogue, 2. Cratère en calice fragmentaire [Louvre G110]. In: PASQUIER, Alain, et al., *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* Catalogue d'exposition. Musée du Louvre, Paris 18 septembre – 31 décembre 1990. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990b. p. 140-142.
- DENOYELLE, Martine. Autour du cratère en calice Louvre G 110, signé par Euphronios. In: DENOYELLE, Martine (dir.). *Euphronios peintre*. Actes de la journée d'étude organisée par l'École du Louvre et le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre, 10 octobre 1990. Paris: La Documentation Française, 1992. p. 47-60.
- ENGELMANN, Helmut. 'Wie nie Euphronios' (Euthymides, amphora München 2307). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 68, p. 129-134, 1987.
- FURTWÄNGLER, Adolf. Amphora des Euthymides (München). In: FURTWÄNGLER, Adolf; REICHHOLD, Karl. *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder*, I. Text und Tafeln. München: F. Bruckmann, 1904.
- FURTWÄNGLER, Adolf. Hetären und Musikunterricht zwei Hydrien in München und Brüssel. In: FURTWÄNGLER, Adolf; REICHHOLD, Karl; HAUSER, Friedrich. *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder*, II. Text und Tafeln. München: F. Bruckmann, 1909. p. 63-74.
- GERHARD, Eduard. *Auserlesene Griechische Vasenbilder: hauptsächlich Etruskischen Fundorts*. Dritter Theil: Heroenbilder, meistens homerisch. Berlin: G. Reimer, 1847.
- GRILLO, José Geraldo Costa. A guerra de Tróia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C. *Phoînix*, 16, p. 32-49, 2010.
- GRILLO, José Geraldo Costa. A iconografia de sono e morte com o corpo de Sarpédon na pintura da cerâmica. *Phoînix*, 18, p. 43-63, 2012.
- GRILLO, José Geraldo Costa. A representação da flautista na arte grega: questões de gênero. In: PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis (org.). *Diálogo musical*. Manaus: UEA, 2019. p. 7-18.
- GRILLO, José Geraldo Costa; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Antiguidade clássica: Grécia. In: VENTURINI, Renata Lopes Biazotto (org.). *História antiga I: fontes e métodos*. Maringá: Eduem, 2010. p. 49-72.

- HAUSER, Friedrich. Ein griechischer Weinkühler der Sammlung Bourguignon. *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 10, p. 108-113, 1895.
- HOPPIN, Joseph Clark. *Euthymides and his follows*. Cambridge, MA: Harvard University, 1917.
- HOPPIN, Joseph Clark. *A handbook of Attic red-figured vases signed by or attributed to the various masters of the sixth and fifth centuries B.C.* Volume I. Cambridge, MA: Harvard University, 1919.
- IMMERWAHR, Henry Rudolph. *Attic script: a survey*. Oxford: Clarendon, 1990.
- JEFFERY, Lilian Hamilton. *The local scripts of archaic Greece: a study of the origin of the Greek alphabet and its development from the eighth to the fifth centuries B.C.* Oxford: Clarendon, 1961.
- KEKULÉ, Reinhard. *Das akademische Kunstmuseum zu Bonn*. Bonn: Eduard Weber, 1872.
- KEKULÉ, Reinhard. Vase des Euthymides. *Archäologische Zeitung*, 31, p. 95-99, 1873.
- KLEIN, Wilhelm. Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen. *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe*, 33, p. 115-202, 1883.
- KLEIN, Wilhelm. Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften. *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe*, 39, p. 1-98, 1891.
- LISSARRAGUE, François. Un regard sur l'imagerie grecque. *L'Homme*, 97-98, p. 347-352, 1986.
- LISSARRAGUE, François. *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*. Paris: Adam Biro, 1987.
- HART, Mary Louise. Glossary of Attic potters and vase painters. In: CLARK, Andrew J.; ELSTON, Maya; HART, Mary Louise. *Understanding Greek vases: a guide to terms, styles, and techniques*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. p. 31-63.
- HARTWIG, Paul. *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles*. Berlin: Georg Reimer, 1893.
- JAHN, Otto. *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*. München: Joseph Lindauer, 1854.
- JONES, Peter V. (org.). *O mundo de Atenas: uma introdução à cultura clássica ateniense*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MANNACK, Thomas. The good, the bad, and the misleading: a network of names on (mainly) Athenian vases. In: MORAIS, Rui; LEÃO, Delfim; RODRÍGUEZ PÉREZ, Diana (eds.). *Greek art in motion: studies in honour of Sir John Boardman on the occasion of his 90th birthday*. Oxford: Archaeopress, 2019. p. 31-36.
- MOORE, Mary B. Andokides and a curious Attic black-figured amphora. *Metropolitan Museum Journal*, 36, p. 15-41, 2001.
- NEILS, Jenifer. The Euthymides krater from Morgantina. *American Journal of Archaeology*, 99, p. 427-444, 1995.

- NORTON, Richard. Andokides. *American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts*, 11, p. 1-41, 1896.
- POTTIER, Edmond. *Vases antiques du Louvre*. Salles E-G. Le style archaïque à figures noires et à figures rouges, écoles ionienne et attique. Paris: Hachette, 1901.
- POTTIER, Edmond. *Catalogue des vases antiques de terre cuite: études sur l'histoire de la peinture et du dessin dans l'antiquité*. Troisième partie. L'école attique. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1906.
- POTTIER, Edmond. Études de céramique grecque: le peintre de vases Euthymidès. *Gazette des Beaux-Arts*, 59, p. 433-446, 1917.
- POTTIER, Edmond. *Vases antiques du Louvre*. Salle G. Le style à figures rouges. Paris: Hachette, 1922.
- RAUBITSCHKE, Antony Erich. *Dedications from the Athenian Akropolis: a catalogue of the inscriptions of the sixth and fifth centuries B.C.* Cambridge, MA: Archaeological Institute of America, 1949.
- SARIAN, Haiganuch. *Poieîn – gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos*. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3, p. 105-120, 1993.
- SHAPIRO, Harvey Alan. Literacy and social status of archaic attic vase-painters. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 5, p. 211-222, 1995.
- SCHNAPP, Alain. Des vases, des images et de quelques uns de leurs usages sociaux. *Dialoghi di Archeologia*, 3, p. 69-75, 1985.
- SMITH, Cecil Harcourt. *Catalogue of the Greek and Etruscan vases in the British Museum*. Volume III. Vases of the finest period. London: Trustees of the British Museum, 1896.
- SNODGRASS, Anthony. *Homero e os artistas: texto e pintura na arte grega antiga*. São Paulo: Odysseus, 2004.
- STUART JONES, Henri. Two vases by Phintias. *Journal of Hellenic Studies*, 12, p. 366-380, 1891.
- STUDNICZKA, Franz. Antenor der Sohn des Eumares und die Geschichte der archaischen Malerei. *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 2, p. 135-168, 1887.
- VILLARD, François. Deux nouvelles œuvres d'Euphronios au Musée du Louvre. *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 45, p. 1-13, 1951.
- VILLARD, François. Fragments d'une amphore d'Euphronios au Musée du Louvre. *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 47, p. 35-46, 1953.
- VILLARD, François. Euphronios, les Pionniers et l'esprit de progrès. In: PASQUIER, Alain, *et al.*, *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* Catalogue d'exposition. Musée du Louvre, Paris 18 septembre – 31 décembre 1990. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990a. p. 24-32.
- VILLARD, François. Catalogue, 57. Amphore à panse (type A) [Louvre F204]. In: PASQUIER, Alain, *et al.*, *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* Catalogue

- d'exposition. Musée du Louvre, Paris 18 septembre – 31 décembre 1990. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990b. p. 222-224.
- VON BOTHMER, Dietrich. *Greek vase painting*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1972. Revised and expanded edition, 1987.
- VON BOTHMER, Dietrich. Euphronios: An Attic vase-painter's view of the human body. In: *Dialéxis 1986-1989*. Athina: Idryma N. P. Goulandry, 1990a. p. 25-42.
- VON BOTHMER, Dietrich. Catalogue, 4. Cratère en calice [Villa Giulia 145139]. In: PASQUIER, Alain, et al., *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* Catalogue d'exposition. Musée du Louvre, Paris 18 septembre – 31 décembre 1990. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990b. p. 77-88.
- WALTERS, Henry Beauchamp. *History of ancient pottery: Greek, Etruscan, and Roman*. London: John Murray, 1905.
- WERNICKE, Konrad. *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen*. Eine archäologische Studie. Berlin: Georg Reimer, 1890.
- WILLIAMS, Dyfri. *Greek vases*. London: British Museum, 1985.

Virtuosismo, valor y virtud: el canto de Arión¹

María Isabel Rodríguez López

Introducción

Con las siguientes líneas nos acercaremos la figura de Arión de Metimna, un músico virtuoso que ya en la Antigüedad Clásica pasó a convertirse en una figura semilegendaria; con el tiempo, el antiguo mito fue adquiriendo significados diversos, nuevos matices y la evocación de sus gestas se rememoró con el propósito de aludir a armonía universal (Edad Media) y también a la Virtud del caballero cristiano, de acuerdo con los conceptos forjados por la Emblemática. La dilatada pervivencia de la tradición iconográfica asociada a este músico hizo que su figura y su antigua leyenda se convirtieran en iconos representativos del Triunfo, idea que ha perdurado hasta nuestros días. Arión pertenece al mismo tiempo a la esfera de lo real y al mito por su unión con la música, la naturaleza, los animales y el cosmos, un ámbito infinito que ha sido recreado ampliamente en la iconografía del arte occidental en diversidad de momentos y medios plásticos.

¹ Nota dos Editores: A apresentação deste texto durante o 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical garantiu à sua autora o Prêmio RÍDIM-Brasil 2021.

Arión, músico al servicio del tirano Periandro de Corinto y su relación con la evolución del ditirambo

Tenemos noticia de que Arión fue un poeta lírico, un citaredo oriundo de la fortaleza de Metimna, que pasó la mayor parte de su vida en la corte de Corinto, un centro musical de gran relieve, al servicio del poderoso tirano Periandro (627-585 a.C.). También Lesbos, su lugar de nacimiento, fue un importante centro poético-musical durante el arcaísmo griego. Arión cultivó el ditirambo, un género musical que, de acuerdo con Píndaro, fue inventado en Corinto; también en un Escolio a *Los Pájaros* de Aristófanes (1403) se cita a Arión como una de las autoridades en relación con la introducción del coro circular en Grecia.

Ya en el siglo IX Juan Diácono le hace el inventor del drama trágico y el responsable de la intervención coral en el mismo, así como el creador del ditirambo. Por otra parte, como informa el autor bizantino Suidas en su *Lexicon*² fue alumno de Alcmán y participó en la trigésimoctava Olimpiada (628-625).

El ditirambo es una composición musical cuyas características resultan de compleja definición³, dado que fue un género cuya evolución fue muy notable: un canto cultural en honor de Dioniso convertido más tarde en parte de un todo dramático, como espectáculo musical que se fue separando paulatinamente de las actividades asociadas al culto (García 1993,190). Los textos antiguos señalan a Arión como el responsable de las modificaciones introducidas en el género⁴, que pasó de ser un coro procesional a un coro cíclico y le otorgó un título asociado al tema de su contenido (que no necesariamente tenía que estar relacionado con Dioniso); Plutarco (*Moralia*, XIV, 78) da noticia de que Laso de Hermione, años más tarde, introduciría nuevos acentos en el género. De ellos, destaca la organización de los agones ditirámbicos en Atenas y otras innovaciones musicales derivadas de la generalización del ditirambo aulético como, por ejemplo, el empleo habitual del modo frigio (García 1993,191).

Según Comotti, en el ditirambo ariónico se unieron elementos satíricos de los antiguos cantos de fecundidad con motivos llegados de Frigia, habituales en el acompañamiento de ritmos asociados a Dioniso. En palabras del citado autor "Los antiguos atribuyen también a Arión la transformación del coro ditirámbico de "cuadrado"

² Compilado en tiempos del reinado de Constantino Porfirogénito (905-959).

³ Entre la bibliografía reciente dedicada al estudio del Dirirambo y su multiplicidad de aspectos destaca B. P. Wilson (ed.), *Dithyramb in Context*, Oxford University Press: Oxford 2013.

⁴ La presentación de Arión como el "protos euretés" del ditirambo que señalan algunos autores es errónea, ya que el término se atestigua desde Arquíloco (Fragmento 120).

a “cíclico”: es lo que nos informa Proclo (*Crestomatía*, 43), quien hace remontar la noticia a Aristóteles. Si nuestra interpretación del pasaje de Proclo es correcta, en el ditrambo de Arión los coreutas no ejecutaban más sus danzas desplazándose según una línea recta, con los mismos movimientos que caracterizaban a las danzas procesionales, sino que, dispuestos en torno al altar del dios, cumplían sus evoluciones según una línea curva, primero en un sentido (estrofa), luego en el otro, repitiendo el mismo esquema rítmico (antiestrofa), y por fin limitando sus desplazamientos en un área restringida (*epodo*)" (Comotti 1986,22).

El culto de Posidón en el istmo de Corinto y los coros de delfines

Corinto, y en particular su istmo, fue el epicentro del culto de Posidón, lo que probablemente tiene que ver con la génesis del mito originado en torno al personaje de Arión a y su relación con el entorno marino. Allí se desarrollaban los Juegos Ístmicos como parte de la olimpiada griega, en los que se incluían carreras hípicas, carreras con armamento, regatas, carreras con antorchas y competiciones musicales (Rodríguez 2008, 185-87). Parece probable que Arión, el músico oriundo de Lesbos, estuviera asociado con ritos dedicados a Posidón en Corinto, en su calidad de cantor y organizador de ditrambos en dicho santuario panhelénico.

Se tienen noticias acerca de las "danzas de delfines" organizadas en honor del dios del mar en el santuario del istmo, donde vivió Arión y donde actuó en calidad de exarconte (jefe de coro y solista a la vez). En tales representaciones, la danza (una danza cíclica) sería interpretada por un coro de hombres que imitaba con sus movimientos los saltos de los delfines (no olvidemos que en el texto de Heródoto se habla de los pies de los delfines). Por su parte, Eliano⁵ presenta a los delfines asociados a las nereidas danzando en círculo⁶, citando específicamente que están provistos de “pies”. Como ha señalado Capso (Capso 2003) las nereidas y los delfines fueron asociados con frecuencia a la danza en la literatura griega, desde Baquílides hasta la literatura post eurípidea.

Los "coros de delfines" están bien atestiguados en Corinto desde finales del siglo VI a.C. como parte de la práctica teatral del ditrambo (Cecarelli 2013, 166-167). Parece probable que los coreutas ejecutaran danzas circulares con las que imitarían los saltos de los delfines, al ritmo marcado por el auleta (Wellenbach, 2015, 72ss.; Cecarelli 2013, 153

⁵ *Sobre los animales*, 12. 45.

⁶ Cf. Capso (2003): 77-78 y notas 19 y 20.

ss.). Desde la primera mitad del siglo VI a.C., también la iconografía de los vasos griegos pone ante nuestros ojos escenas que han sido interpretadas como reflejo de la realidad de tales “performances”. Se trata de motivos que decoraron habitualmente recipientes asociados al vino (y al Simposio). La iconografía de estos vasos es un asunto abierto, sobre el que todavía queda mucho por decir. En dichos vasos, podemos ver representaciones de delfines asociados a procesiones dionisiacas (Louvre CA 29 88), o sucesiones de delfines que evocan dichas procesiones (Atenas, 25925; Canberra Museum 76.10; Gottingen, Georg-august Universitat 1271; Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 123.1899, Kiel, Antikensammlung B505; St. Petersburg St. Hermitage Museum B77.106; Copenhagen, Nat. Museum 4219, Paris, Institut d’Art et d’Archeologie (Beazley n. 351464), a hombres disfrazados como delfines tocando el aulós (Roma, Museo de Villa Giulia 64608).

Asimismo, en la pintura vascular griega puede seguirse el rastro de una iconografía que muestra a hombres convertidos en delfines que aluden al mito de la transformación de los piratas que osaron engañar a Dioniso (Archäologisches Museum der WWU, Münster, inv. 855; Toledo Museum of Art 1982.134); también representación de hoplitas armados que cabalgan sobre delfines en procesión, mientras un coreuta hace sonar el aulós (Boston, Museum of Fine Arts 20.18; Louvre CA 1924; MET 1989.281.69; MET, L1979.17.1, Palermo NI22711)... todo un mundo de imágenes en las que la fantasía y la realidad se confunden, poniendo ante nuestros ojos una semblanza difusa de lo que pudieron haber sido las interpretaciones de los coros de los ditirambos. Probablemente, la fama de este tipo de “performances” fuera muy notoria en diferentes lugares de la geografía griega, entre los que se cuenta el santuario de Posidón en Itshmia y el santuario de Posidón en Ténaro, lugares ambos asociados al músico Arión.

En cuanto al instrumento que acompaña al canto del poeta-músico, Claudio Eliano habla de aulós y Heródoto se refiere a un *nomos orthios* (propio de la tierra de Esparta), siempre acompañado por cítara. No es fácil justificar dicha divergencia, pero Heródoto es el único autor que señala que el *nomos orthios* se acompañara con cítara, la idea que habría de pervivir en la memoria colectiva a través de las imágenes. La iconografía de los vasos mencionados muestra a los coreutas acompañados y dirigidos por un auleta, pero las representaciones del músico Arión salvado por el delfín, le presentan acompañado del instrumento apolíneo. Podría pensarse que Arión hubiera cultivado simultáneamente la práctica de los dos instrumentos, siendo doblemente virtuoso en ambos. Como arguye Csapo (2003, 70), la historia de Arión y el delfín sirvió para explicar la etiología del nuevo

modo de composición musical, la nueva música griega surgida a finales del siglo V a.C., al imaginar a los rescatadores marítimos (los delfines) como el coro original del ditirambo. También en este punto, hay muchas cuestiones por resolver...

El éxito de estas danzas cíclicas (trasuntos de los círculos que los delfines hacen cuando saltan alrededor de los barcos) pudieron haberse relacionado con el nombre del músico Arión, que con el tiempo quedaría unido a los delfines. El monumento del cabo Ténaro que cita Heródoto pudo haber sido un monumento dedicado originalmente en honor del algún dios marino (Posidón o Melicerte/Palemón) que, pasado el tiempo, pudo haber inspirado a algún poeta el himno que lo identifica con Arión, una historia que poco a poco, iría ganando popularidad y credibilidad entre las gentes y daría pie a la leyenda narrada por Heródoto.

El salvamento marítimo: La leyenda de Arión y el delfín

Heródoto fue el primer autor en narrar la aventura de Arión, su cautiverio y su salvamento milagroso en el mar a lomos de un delfín (Heródoto I, 24), una empresa marítima en la que subyace la idea del poder de la música sobre los animales, la naturaleza y la muerte (asunto que habría de tener larga trascendencia y que a la postre, colocaría al Delfín en las estrellas -convertido en constelación- y concedería al músico la gloria imperecedera).

Se trata de un motivo de cuento, no ajeno a la mentalidad griega, cultura que otorgó al delfín cualidades semihumanas y le convirtió en amigo de los hombres y salvador de algunos de ellos (Bowra 1963, 131-134). Así lo refrendan el mito de Melicerte/Palemón⁷, protector de los marineros y personaje estrechamente relacionado con la fundación de los juegos ístmicos y con el culto de Posidón o la leyenda de Taras, el héroe epónimo de Tarento.

Autores posteriores adaptaron este mito para explicar el origen de la constelación de Delfín: Posidón agradeció al Delfín su idilio con Anfítrite, ya que fue un delfín quien la llevó hasta el dios desde las montañas del Atlas donde se hallaba escondida:

Se dice que está en el firmamento por el siguiente motivo: cuando Posidón quiso tomar a Anfítrite por esposa, ella, recelosa, escapó hacia donde mora Atlas, buscando conservar su virginidad. Mientras estuvo escondida, Posidón envió muchos emisarios, entre los cuales uno era un delfín. Tras largo errar por los confines de las islas de Atlas, dio con ella, se lo comunica a Posidón y

⁷ El mito de Melicerte/Palemón y salvamento nos ha sido transmitido por Filóstrato el Viejo (*Imágenes* II, 16), Ovidio (*Metamorfosis* IV 525-542; *Fastos* IV, 485), Apolodoro (*Biblioteca Mitológica* I, 9) e Higino (*Fabulas*, 2,5).

la lleva ante él. Éste se casó con Anfitrite y en recompensa concedió al delfín todo tipo de honores en el mar, lo declaró sagrado y colocó su figura en el firmamento (Eratóstenes, Catasterismos, 31. Trad. Antonio Guzmán).

Higino (*Astronomica* 2,17) remite también a la catasterización del cetáceo proponiendo tres posibilidades, que fuera obra de Posidón, que fuera de Liber o que el delfín fuera el salvador de Arión:

El motivo por el que se encuentra situado entre las estrellas lo describe, entre otros muchos, Eratóstenes, del siguiente modo. En la época en que Neptuno quiso tomar por esposa a Anfitrite, como ella, ansiosa por mantener intacta su virginidad, huyó a casa de Atlante, el dios envió a muchos hombres para que la buscaran y entre ellos a un tal Delfín. Éste, que andaba errante por las islas, llegó finalmente hasta la joven doncella y la persuadió para que se casara con Neptuno; él mismo organizó la boda. Por este hecho fue colocado entre las estrellas bajo la imagen de un delfín. Algo más: quienes levantan estatuas en honor a Neptuno, vemos que colocan un delfín o bien en la mano o bajo su pie. Se cree que esto es muy gratificante para Neptuno (*Astronómica* 2.17, 1) [...] los navegantes, deslumbrados por el deseo del botín, quisieron desviar la nave. Líber, que lo sospechaba, ordenó a sus compañeros que cantaran a coro. Los tirrenos encontraron tanto deleite con esta extraña música que, incluso, se pusieron a bailar. Ansiosos por bailar, se arrojaron inconscientemente al mar y allí se convirtieron en delfines. Como Líber quiso confiar a la memoria de los hombres su proyecto, colocó en el cielo la imagen de uno de ellos (*Astronómica* 2.17, 2) [...] Otros, sin embargo, dicen que se trataba del delfín que trasladó al citarista Arión del mar de Sicilia a Ténaro (*Astronómica* 2.17, 3. Trad. Guadalupe Morcillo Expósito).

En la literatura clásica son recurrentes las historias de auxilio y amistad entre hombres y delfines, lo que se vislumbra, asimismo, en las representaciones artísticas a través de su iconografía. El delfín aparece como salvador en las monedas de la ciudad de Tarento, con Taras, el hijo de Posidón, cabalgando sobre su lomo; el delfín que protege y salva, aflora también en el mito de Melicerte/Palemón, perseguido por un padre despótico y encolerizado, se arrojó al mar en brazos de su madre y fue salvado por un delfín.

De las fuentes antiguas que se refieren al milagroso salvamento de Arión⁸ destaca el texto de Luciano de Samosata *Diálogo de los dioses* (5,8), que lleva por título “Posidón y los delfines” donde se subraya la cualidad humana de los delfines, ya que el mismo delfín afirma que eran humanos antes de ser peces y recuerda a Posidón la historia del cantor de Metimna. Además de ser amigo y salvador de hombres, ya se ha citado que Eliano alude explícitamente a las danzas circulares de los delfines y a su amor por la música (Eliano, *Sobre los animales*, 12. 45). Eliano cita un himno compuesto por Arión

⁸ Higino, *Fabula* 94; Plinio, *Historia Natural* IX 28; Gelio XVI 9; Eliano, *Los animales* II 6, 1; XII 45. Para más información sobre las fuentes clásicas en las que figura la leyenda de Arión, Véase Champ., J. 1976: 95-120.

en honor de Posidón, como argumento para justificar que los delfines eran grandes amantes de la música; se trata de un himno espúrio, fechado a finales del siglo V a.C. (De Ferreira 2008, 22-24).

Walter Burkert ha interpretado el mito de Arión como un suceso significativo en relación con la renovación del culto dionisiaco: “Released from this gloomy background, the cheerful and liberating legend of the sixth century further developed the image of the dolphin-rider under the colors of the renewed cult of Dionysus, even using almost the same location. In this version, Arion, the Dionysiac poet is saved by a dolphin and comes ashore at the sanctuary of Poseidon” (Burkert 1983,199).

Flory Stewart, por su parte, incluye el mito que nos ocupa en un contexto de historización, como ejemplo de lo que la autora denomina "valientes gestos": Arión evoca el coraje del hombre frente a la muerte, que afronta con tranquila dignidad (Stewart 1978, 411ss.). En nuestra opinión, su catapontismo (salto místico) es también una inmolación que conduce a la fama imperecedera y se trata, en definitiva, de un gesto que la mentalidad griega asoció con las figuras heroicas, que podría relacionarse también con la imposibilidad del hombre por escapar a su destino.

La iconografía del mito de Arión y sus lecturas

La imagen de Arión apareció por primera vez en las monedas griegas acuñadas en Metimna, emisiones que conocemos desde el siglo IV a.C. hasta época imperial romana. En el reverso de dichas emisiones, el músico monta a lomos de un delfín, sosteniendo una gran cítara y un plectro en las manos; lo más significativo de su imagen es la indumentaria que luce: viste chiton e himation, lo que nos permite diferenciarlo de aquellas figuras masculinas que cabalgan a lomos de delfines, en ocasiones asociados a instrumentos musicales (principalmente aulós), pero están desnudos. Como ha subrayado Edward Nolan (Nolan 2013), en el texto de Heródoto se alude seis veces al vestido de Arión (un traje de gala, de citaredo profesional), probablemente para subrayar la veracidad de lo acontecido, como evidencia material de lo narrado y de la realidad histórica del personaje. En algunos cuños tanto griegos como romanos se subraya, además, un gesto teatral del cantor que extiende sus manos, tal vez para indicar el final de su actuación y la inminencia del catapontismo (Fig. 1).

Algunas monedas muestran una gran cítara, junto a la que aparece un pequeño delfín, en tales casos, el instrumento musical se convierte en el símbolo mismo del

músico, sustituyendo su imagen (Ancient Numismatic Mythology) Durante el reinado de Septimio Severo, las monedas muestran al músico cabalgando sobre el delfín, con su cordófono, situado entre dos elementos arquitectónicos (parte de murallas), acaso la representación de las dos ciudades entre las que tuvo lugar el viaje de Arión (Ancient Numismatic Mythology).

Fig. 1. Moneda de Metimna (Lesbos), de época imperial romana. Berlin, Staatliche Museen,



Fuente: Disponible en: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2367680&viewType=detailView>

En la iconografía monetar, tanto griega como romana, uno de los atributos iconográficos de Arión fue su indumentaria, un traje de gala, como el que vestían los citaredos profesionales y como el que luce Apolo citaredo cuando su misión es conducir el coro de las Musas (Musagetes), como por ejemplo en la gran escultura conservada en el Vaticano (Museo Pío Clementino, inv. n.310).

En la cultura romana, la figura del mítico cantor no estuvo demasiado extendida, pero reapareció ocasionalmente en la musivaria bajoimperial, asociado habitualmente a escenas marinas, como sucede en el mosaico tunecino de las termas de la antigua Thaenae (actual Henchir Thyna, Túnez), del siglo III d.C. Dicho pavimento, muy fragmentado en la actualidad es un pavimento de grandes dimensiones en el que se aprecian varias escenas; entre dichas escenas figura Arión sentado sobre un gran delfín tañendo una peculiar cítara cuyos brazos están formados con astas retorcidas de animal⁹. El músico griego tiene características análogas a las que son propias de Orfeo y viste indumentaria oriental y gorro frigio.

Asimismo, en la llamada Sala de Arión (habitación n. 127), de la Villa del Casale en Piazza Armerina (Sicilia), el cantor aparece acompañado por las hijas de Nereo y otros personajes de la mitología marina, tañe un instrumento similar al ya descrito (mezcla de cítara y lira), aparece desnudo y tocado con gorro frigio (Fig. 2). El conjunto destaca por

⁹ Digital LIMC, <https://weblimc.org/page/monument/2070788> y TUNICOMUS (Iconographie Musicale Tunisienne): <https://ennejma.tn/tunicomus/2019/08/26/arion-tenant-une-cithare/>

el vibrante cromatismo y la sensación vivaz de las figuras, dispuestas libremente en el marco compositivo. La imagen de Arión está situada en el centro del conjunto la composición, y acaso podría interpretarse como una imagen simbólica alusiva a la salvación del alma.

Fig. 2. Mosaico de la llamada Sala de Arión (habitación n. 127), de la Villa del Casale en Piazza Armerina (Sicilia). Siglo IV.



Fuente: Foto de la autora.

Los manuscritos de la Edad Media ponen ante nuestros ojos interpretaciones anacrónicas del mito desde el punto de vista formal, imágenes a una *interpretatio simbólica*. Como ejemplo de ello, nos referimos a una ilustración del *Liber Pontificalis*, manuscrito fechado en torno al año 1200 y conservado en la Biblioteca Municipal de Reims (BM, 0672. G 166) (Franklin 2013, 6 ss.). El folio f. 001 contiene una ilustración con el Aire personificado, nombrado como *Aer*, que tiene la apariencia de una figura

masculina alada con brazos, piernas y alas extendidas y se ha concebido como el generador de la armonía universal; está flanqueado por sus ayudantes, los cuatro vientos que ocupan las esquinas (representados de acuerdo con el modelo tradicional de cabezas aladas que exhalan aire) y los bustos de las nueve musas, cobijadas en el interior de pequeños clipeos. Le acompañan, además, tres célebres maestros de la música de la Antigüedad: Arion, Orfeo y Pitágoras, identificados por sus nombres. Arión aparece montado en un delfín, tocando un cuerno y sosteniendo un cordófono en la mano, Orfeo también con cordófono y Pitágoras con martillos y campanas (Fig. 3).

Fig. 3. AER. *Liber Pontificalis*, folio 001. Biblioteca Municipal de Reims (BM, 0672. G 166).



Fuente: Disponible en: https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=2337&VUE_ID=612509&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=

Con la moralización de las antiguas leyendas durante los siglos de la Edad Media, Arión pasó a ser símbolo de entendimiento y virtud, tal y como ejemplifica el Ms MN. 126, fol. 7v. (New York, Morgan Library), una de las copias del *Confessio Amantis* de John Gower¹⁰ (Fig. 4).

¹⁰ *Confessio Amantis*, en inglés *The Lover's Confession* es un gran poema de John Gower compuesto por 33.000 versos y que fue compuesto para Ricardo II de Inglaterra (1367-1400).

Fig. 4. *Confessio Amantis* de John Gower. Ms MN. 126, fol. 7v. (New York, Morgan Library)



Fuente: Disponible en: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/2/77039>

La miniatura que lo ilustra muestra un paisaje en el que Arión, vestido a la usanza medieval, con alto sombrero, jubón y calzas, ocupa el margen izquierdo de la composición y con el sonido de su arpa triangular, trae la concordia a los hombres y animales. El sonido pacificador de su música provoca que dos varones unan amistosamente sus diestras, gesto alusivo a la idea de la Concordia desde la Antigüedad¹¹ y que tres parejas de animales -desde el fondo al primer plano: conejo/perro, oveja/lobo y ciervo/león- convivan en plácida armonía. En nuestra opinión, la imagen moralizada se inspira en el texto de los *Fasti* ovidianos, donde el poeta alude a la citada concordia entre los animales: *Con su canción detenía éste el agua corriente. Muchas veces, al perseguir a una cordera, quedose paralizado el lobo por su voz. Muchas veces, la cordera, huyendo del ávido lobo, quedose parada. Muchas veces, perros y liebres se recostaron en la misma sombra y la cierva se detuvo en una roca cercana a la leona, y la parlanchina corneja se acomodó sin pelea con el ave de Palas, y la paloma formó pareja con el gavilán* (*Fastos*

¹¹ Las monedas de la antigua Roma ya utilizaron el gesto de la unión de las manos entre dos personajes para expresar la idea de la Concordia, entendida como acuerdo y armonía, que llegó a considerarse como una deidad cuyo templo se encontraba en el Foro romano, al pie de la colina del Capitolio, que se erigió en el siglo IV a.C. y Tiberio lo dedicó como Concordia Augusta en el año 10 a.C., para proclamar la lealtad y aquiescencia política en tiempos difíciles. Las monedas ofrecen numerosos ejemplos de dicha iconografía, especialmente difundida durante el reinado del emperador Adriano. Véase, Index of Images, Roman Coins: Empire: Barbara F. McManus, http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/ap_family_sest.jpg

II, 3 de febrero. *El Delfín*. Trad. Bartolomé Segura Ramos). La idea del poder de la música sobre los animales asimila, en cierta medida, el mito de Arión con el mito de Orfeo.

La narración de Heródoto en forma de imagen sinóptica se puede seguir en una de las miniaturas de *La ciudad de Dios (De civitate Dei)* de Agustín de Hipona, Libro I, 14, en un manuscrito realizado hacia 1475-80 y conservado actualmente en la Biblioteca Real de Dinamarca (MMW, 10 A 11, fol. 18 v.). En el plano de fondo, el músico está siendo arrojado al mar por sus captores y está siendo engullido por un enorme pez (asimilándose iconográficamente, por el modo en que se ha representado, con la historia del profeta Jonás); a continuación, en un plano algo más adelantado, vemos al músico tocando su arpa triangular, montado sobre la criatura marina que le había engullido, mientras en el primer plano podemos observar cómo el rey Periandro condena con su gesto la conducta de los marineros, en presencia del músico. Todos los personajes están identificados por sus correspondientes *tituli* (Fig. 5).

Fig. 5 *De civitate Dei* de Agustín de Hipona, Libro I, 14, (MMW, 10 A 11, fol. 18 v.). Biblioteca Real de Dinamarca



Fuente: Disponible en: http://resolver.kb.nl/resolve?urn=BYVANCKB:mimi_mmw_10a11:018v_min_2

En la Italia del primer Renacimiento, el tema de Arión reapareció interpretado por la mentalidad humanística, convirtiéndose -como Orfeo- en una alusión a la inspiración poética y la virtud. Así aparece en el reverso de una medalla del artista veneciano Giovanni Boldù de 1457, dedicada al poeta veneciano Filippo Maserano, con la inscripción: “Virtuti omnia parent” (Todo obedece a la virtud”, un fragmento extraído de las *Catilinarias* 2,7 de Salustio) y el nombre de Arión. En este caso, Arión es un personaje

semidesnudo, montado sobre un delfín, sin menciones icónicas a la música, salvo la corona de laurel que ciñe sus sienes y con unos rasgos faciales que lo asemejan a las representaciones del mismo Cristo. La imagen sirve para expresar el virtuosismo del poeta (Fig. 6).

Fig.6. Reverso de la Medalla de Filippo Maserano. Giovanni Boldù, Arión montando sobre el delfín (reverso), 1457. Washington, National Gallery of Art (NGA 44565)



Fuente: Disponible en: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44565.html>

La idea del caballero virtuoso (poeta o músico) efigiado como Arión aflora, asimismo, en un magnífico retrato anónimo de la Escuela de Ferrara (Museo Civico Amedeo Lia, La Spezia, Liguria, Italia), obra del siglo XV. En un paisaje rocoso de lejanas perspectivas monocromáticas, un varón ataviado con amplia túnica roja monta sobre un delfín -de apariencia monstruosa- y sostiene en su mano una *viola da braccio* con su correspondiente arco. Aunque desconocemos la identidad del personaje, el realismo de sus rasgos faciales, su largo cabello rubio y la corona de laurel que ciñe sus sienes, nos aventuramos a pensar que se trata de un poeta/músico que quiso ser representado en un retrato mitológico bajo la apariencia del virtuoso intérprete de la Antigüedad¹².

En la *Camera Picta* del Palazzo Ducale de Mantua, conjunto de frescos realizados entre 1465 y 1564 por Andrea Mantegna, y en el marco de un programa iconográfico concebido para ensalzar a los Gonzaga, también tuvo cabida la leyenda de Arión. En el techo, en los doce intersticios de los arcos, el pintor representó trampantojos ilusionistas en grisallas doradas (simulando estucos) en los que se figuran motivos inspirados en la

¹² Imagen *on line* en la Base de Datos de la Fondazione Federico Zeri, de la Università di Bologna. Fototeca Zeri n. 25684.

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/30807/Anonimo%20ferrarese%20sec.%20XV%2C%20Arione%20sul%20delfino>

Antigüedad: Arión (Arión salvado por el delfín, Arión triunfante y castigo de Periandro a los marineros), Orfeo (seduciendo a Cerbero para entrar al infierno, Orfeo cantando en el Hades, Orfeo cantando para los animales y muerte a manos de las mujeres tracias) y varias escenas con representación de la *erga* de Hércules, junto a los clipeos con retratos de los ocho primeros cesares romanos sostenidos por *putti*. Estas imágenes ponen ante nuestros ojos la conexión entre el brillo de la antigua Roma y el de la Mantua que conoció el artista.

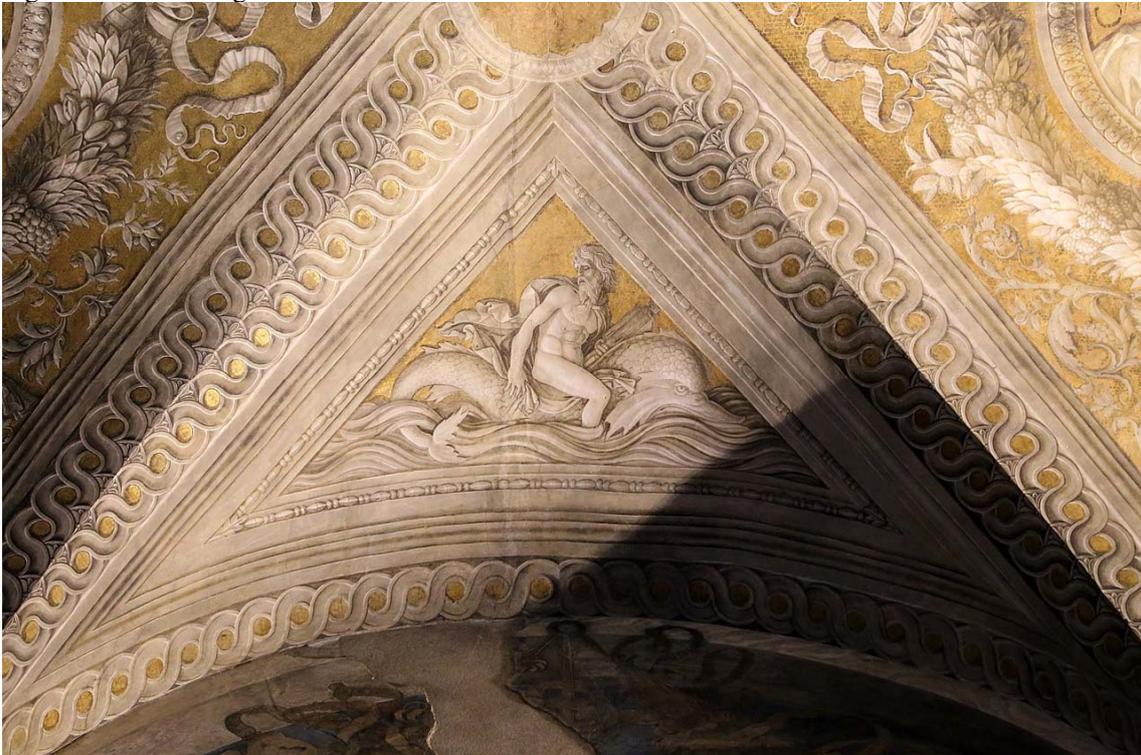
Las figuras de los músicos junto a la fuerza del héroe parecen sugerir tanto el poderío militar como los intereses artísticos de la Corte de los Gonzaga. Germano Mulazzani (Mulazani, 1978) ha realizado una lectura de los frescos en relación con el *Panegyricus Traiani* de Plinio el Joven, señalando que los tres héroes citados, evocan a los *Deum liberi*, aquellos que consiguieron la gloria gracias a sus propias hazañas, demostrando coraje, fuerza y astucia (Mulazani, 1978, 40). Elisabeth Welles (1989, 113 ss.) interpreta las figuras de Arión y Orfeo como símbolos de la música, disciplina que se encontraba entre las preferencias artísticas de los miembros de la corte de los Gonzaga. En el caso de la iconografía de Arión, Mantegna propuso dos modelos iconográficos: un Arión salvado por el delfín (cabalgando sobre su lomo) que sostiene el instrumento en la mano, mientras dirige su mirada temerosa hacia atrás y un Arión triunfante, de pie, punteando su cordófono, lejos ya del peligro de sus captores, cuya embarcación aparece en segundo plano. Dichos modelos, sedente (sobre el delfín) y estante, habrían de ser los dos prototipos habituales en la iconografía del héroe, vigentes durante toda la Edad Moderna. En ambos casos, el músico representado por Mantegna es un hombre maduro, barbado, cuyo cuerpo queda envuelto sólo parcialmente por un manto (Figs. 7 y 8).

Fig.7. Andrea Mantegna 1465-74. Arión salvado por el delfin. Palazzo Ducale, Mantua.



Fuente: Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Camera_picta_-_Ceiling#/media/File:Andrea_mantegna,_camera_degli_sposi,_1465-74,_volta,_pennacchi_05_arione_salvato_da_un_delfino.jpg

Fig. 8. Andrea Mantegna 1465-74. Arión encantando al delfin. Palazzo Ducale, Mantua.



Fuente: Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Camera_picta_-_Ceiling#/media/File:Andrea_mantegna,_camera_degli_sposi,_1465-74,_volta,_pennacchi_04_arione_incanta_il_delfino.jpg

El pintor Francesco Bianchi Ferrari en una obra fechada en 1509-10 y conservada en el Ashmolean Museum of Art and Archaeology de Oxford (n. WA 1947.253) representó al músico como un niño de corta edad, desnudo, montado sobre un delfín y tocando un cordófono de morfología medieval, semejante a un rabel; se trata de una interpretación iconográfica que difiere de las descripciones del célebre y consagrado músico griego¹³, una representación anacrónica del personaje, más parecido a los cupidines que cabalgan delfines en las monedas y mosaicos romanos que al famoso citaredo de Metimna, en un claro ejemplo de *contaminatio* iconográfica.

En un precioso dibujo de 1514, Alberto Durero imaginó al virtuoso cantor como un joven aferrado al lomo del delfín, con un arpa triangular asida en la mano izquierda y mirando hacia el cielo (Ambraser kunstbuch, fol. 16. Vienna, Kunsthistorisches Museum) un hexámetro que acompaña a la imagen reza así: *Pisce super curvo vectus cantabat Arion* (“Sobre el curvado lomo del pez cantaba Arión”). Enenkel (Enenkel 2019, 64-73) ha señalado que el modelo en el que se basó Durero es uno de los dibujos de Ciriaco d’Ancona (1391-1455), realizado en uno de sus últimos viajes, en 1444, a la isla griega de Mikonos (Diario III, 2). Durero pudo conocer el dibujo de Ciriaco D’Ancona a través del grabado incluido en la obra de Hartmann Schedel (1440-1514) titulada *Liber antiquitatum cum epigrammatibus* (Munich, bayerrische Staatsbibliothek, Cod. Monacensis Lat. 716, fol. 54 v.)¹⁴; como se ha señalado anteriormente, la contaminación iconográfica con los amorinos romanos montados en delfines, justifica la apariencia infantil del músico (Fig. 9).

Análoga iconografía de Arión como infante es la que aparece unos años más tarde en los grabados que ilustran los *Emblemata* de Andrea Alciato (1531 y siguientes ediciones). En el proceso de emblematización de la naturaleza que se produjo con la mentalidad humanística, Alciato quiso expresar la inferioridad moral del hombre frente a los animales, siendo la Avaricia, el signo humano más destacado de dicha inferioridad moral. En opinión de Enenkel (Enenkel 2019, 61), este aspecto tiene su origen en la Antología Griega IX, 276, donde el valor moral de los hombres y de los animales se expone como antítesis. En Alciato, la imagen de Arión se acompaña por un el mote: *In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur*. (“Sobre los avaros. O de que a

¹³ Imagen *on line* disponible en: https://collections.ashmolean.org/collection/search/per_page/100/offset/0/sort_by/elevance/object/47995

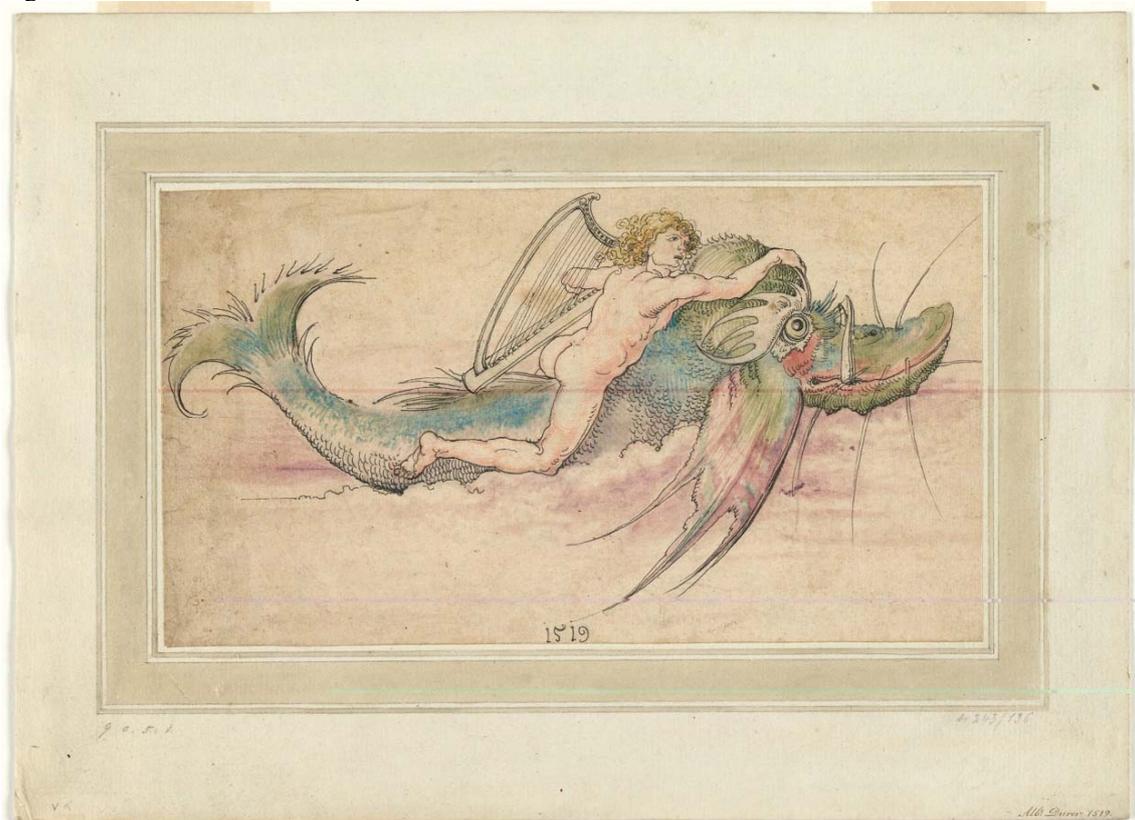
¹⁴ Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007356?page=122,123>

veces se portan mejor con uno los extranjeros”). Bajo la figura (*imago, pictura*) de Arión, se puede leer el epigrama explicativo o *suscriptio*:

*Delphini insidens unda cerula sulcat Arion,
Hocque aures mulcet frenat ora sono.
Quam sit avari hominis, non tam mens dira ferarum est,
Quique viris rapimur, piscibus eripimur.*

(Montado en un delfín surca Arión las ondas azuladas y le acaricia los oídos y pone a su cabeza el freno de este canto: “el alma del avaro es más dura que la de las fieras: fui robado por hombres y me ayudan a escapar los peces” (Alciato 1993, 124).

Fig. 9. Alberto Durero, 1519. Copia. Arión sobre el delfín.



Fuente: Disponible en: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/albrecht-duerer/arion-auf-einem-delphin-getragen>

Como es sabido, los grabados de las sucesivas ediciones de dicho tratado incluyeron modificaciones en la imagen; desde el prototipo iconográfico inicial descrito (Augsburgo, 1531 y Augsburgo/París, 1534) (Figs. 10a y 10b), la iconografía de las ediciones parisinas de 1539 y 1542 muestra ya una imagen en la que puede seguirse la historia de forma sinóptica, con representación del momento en que los marineros lo arrojan por la borda, el delfín y el arpa flotando en el mar en primer plano, y en segundo

término la imagen del músico rescatado a lomos del delfín, con el instrumento en las manos. Este prototipo es el que estaría llamado a tener larga pervivencia en las subsiguientes ediciones francesas, alemanas (Fig. 11), españolas e italianas a lo largo de todo el siglo XVI y el primer cuarto del XVII¹⁵ y habría de pervivir hasta las ediciones dieciochescas, como demuestra la madrileña de 1781¹⁶.

Fig. 10a. Alciato. Arión. 1531, Hamburgo.



Fuente: Disponible en: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/dual.php?type1=1&id1=A31a011&type2=2&id2=sm18_A6r

Fig. 10b. Alciato. Arión. 1534, París.

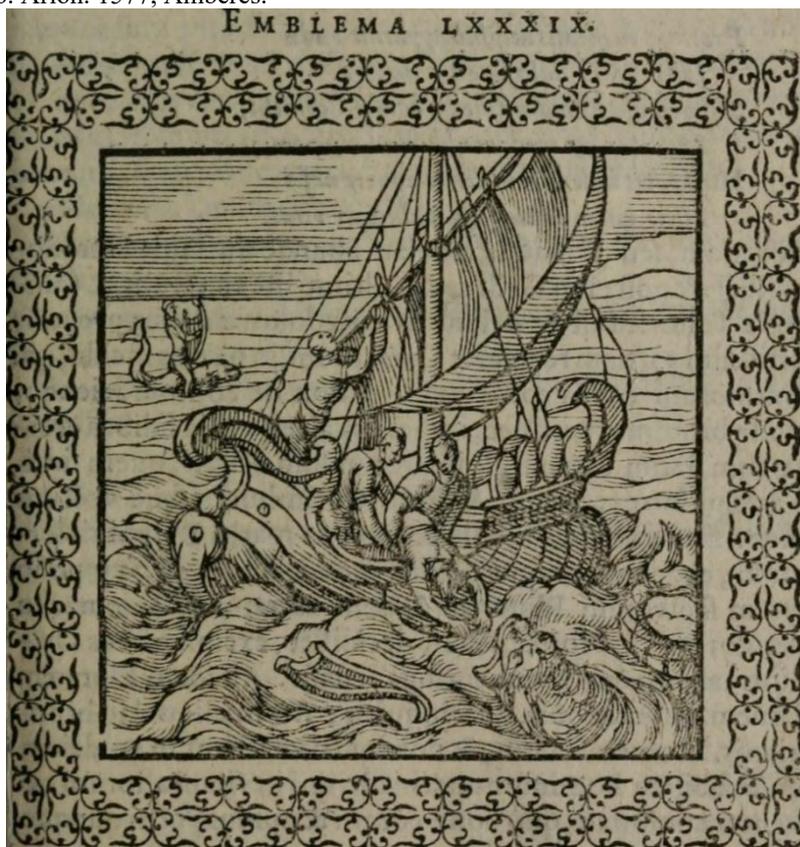


Fuente: Disponible en: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/dual.php?id1=A34b011&type1=1&id2=sm53_A8v&type2=2

¹⁵ Véase, Alciato at Glasgow, sitio web que proporciona acceso a los facsímiles de las 22 ediciones de los Emblemata (desde 1492 hasta 1621). On line: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php>

¹⁶ Véase, Emblemata V.C. Andreae Alciati (Matriti, ex typographia Pantaleonis Aznar, sumptibus Regiae Societatis, 1781). <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5327670921&view=1up&seq=183&skin=2021&q1=in%20avaros>

Fig. 11. Alciato. Arión. 1577, Amberes.



Fuente: Disponible en: <https://archive.org/details/omniaandreaalc00alciat/page/317/mode/1up?view=theater>

El éxito y difusión de la Emblemática trajo consigo una interpretación del mito que sería dominante durante el Renacimiento y el Barroco. En este tiempo se enfatizó la idea de probidad del músico, capaz de vencer a la adversidad. López Peláez ha señalado (López 2009, 383 ss.) que la imagen de Arión sirvió para exaltar y valorar al hombre conformista, una imagen alusiva a la aceptación de las desgracias; y esta idea de resignación, como señala la citada autora, no estuvo exenta de contenido y finalidad política, en tanto en cuanto gracias a la resignación y aceptación era posible mantener los sistemas políticos y sociales vigentes, de acuerdo con el texto del epigrama romano "Tecum habita"¹⁷.

La salvación del músico podría interpretarse también como un Triunfo sobre la muerte gracias a la virtud, interpretando que el delfín es la metáfora de Cristo Salvador y Arión el hombre piadoso, protegido por Cristo¹⁸. También resulta tentador pensar que a

¹⁷ Aulus Persius Flaccus: Tecum habita: noris quam sit tibi curta supellex. [Satira IV, línea 52] Habita en tu propia casa y descubrirás la sencillez de tus posesiones.

¹⁸ Ya en los siglos II y III, en Roma, la iconografía cristiana utilizaría el delfín como pez cristológico, como sucesor de ese primer pez cuyo anagrama alude a Jesús Cristo [gr.: "IXTHYS" = "pez").

través de la figura de Arión, los emblemas expresan una conexión entre la virtud y la música (de tal suerte que el cordófono, puede entenderse como símbolo de la concordia del alma, es decir la conexión entre el arte de los sonidos y la divinidad). Por otra parte, la vinculación entre el mar y el mundo (es decir el mar como travesía de la vida) ya estuvo presente en Ovidio (Arte de Amar) y en Séneca, que equipara la travesía marítima, con todos sus peligros, a la misma vida.

Como señalábamos, la iconografía difundida a través de los libros de emblemas responde a los dos modelos concebidos en el primer Renacimiento: Triunfante sobre el delfín (de pie) y cabalgando sobre el lomo del animal marino; en ambos casos, identificado por un cordófono. El reputado impresor de Basilea Johannes Oporinus (1507-1568) fue un acreditado humanista de su tiempo, cuya formación clásica es bien conocida. Se ha señalado que probablemente fuera el físico y anatomista Andreas Vesalius (1514-1564) quien sugiriera a Oporinus su marca con la imagen de Arión (Fish 1993, 255ss.). La primera vez que utilizó Oporinus esta marca de impresión fue en 1543, con motivo de la publicación de la obra del anatomista titulada *De humani corpori fabrica*, considerada uno de los más cuidados libros científicos de todos los tiempos (Morcillo 2013). En dicha marca se grabaron las palabras que pronunció la Sibila de Cumas a Eneas antes de su descenso al Hades: *in via virtuti nulla est via* (“no hay camino inaccesible a la virtud” (Ovidio, *Metamofosis* XIV, 113), una *divisa* que hizo fortuna y sería utilizada posteriormente por otros impresores¹⁹. Oporinus, cuya vida fue turbulenta y con problemas financieros, debió de encontrar un modelo de virtud y coraje en la figura de Arión, *exemplum* idóneo que le ayudaría para afrontar las dificultades que la vida puso en su camino.

La primera marca de impresión de J. Oporinus para la obra de Vesalius (1543) está situada en el colofón del libro y muestra al músico como un caballero maduro que tañe un arpa triangular; está laureado y cabalga sobre un delfín de aspecto inquietante (Fig. 12). En la segunda edición de la citada *Fabrica* (1555) el músico, concebido de acuerdo con parámetros estéticos clasicistas, está tocando una *lira da braccio*; está de pie y tiene las piernas abiertas, con un pie sobre el delfín y el otro pisando ya en tierra firme (Fig. 13).

¹⁹ Entre otros: Chouët, Pierre II (1580?-1648), Chouet, Petrus (1580?-1648), Chouet, Samuel (1615-1675), Gamonet, Étienne (1556-1639), Gamonetus, Stephanus, Marcellus, Paulus, (-1638) y Société caldorienne (Cologne, Suïssa).

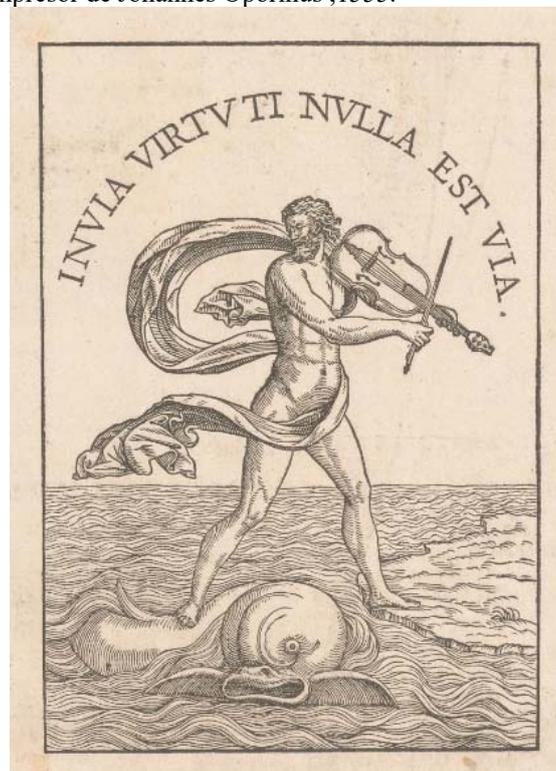
<https://marques.crai.ub.edu/es/impresores/marcas?title=Invia%20virtuti%20nulla%20est%20via>

Fig. 12. Arión. Marca de impresor de Johannes Oporinus, 1543.



Fuente: Disponible en: http://fcd2.inf.um.es:8080/jspui/bitstream/9/1518/1/IMG_418.JPG

Fig. 13 Arión. Marca de impresor de Johannes Oporinus ,1555.



Fuente: Disponible en: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-31.268>

En los años sucesivos, la imagen del músico fue utilizada por el impresor en otros volúmenes y experimentó ligeras modificaciones²⁰: en algunos casos se añadió a la divisa la frase *Fata viam inveniunt* (el destino -las Parcas- encuentra su camino, tomada de Virgilio (*Eneida* III, 395).

Como ha puesto de relieve López Peláez (López 2009, 374-377), durante el Renacimiento tardío y el Barroco, la imagen del músico se utilizó en la Emblemática como *exemplum* de hombre virtuoso, dotado de gran fortaleza espiritual. En algunos de los grabados con la imagen del músico se incluyó el mote “Spernit pericula virtus” (la virtud no teme al peligro), utilizado por primera vez en la obra de Gabriel Rollenhagen titulada *Nucleus Emblematum Selectissimorum* (Arnhem, 1611). La imagen de este hermoso emblema, obra de Crispijn de Passe I el Viejo, muestra al héroe concebido como un ser triunfante sobre los peligros, a salvo en la orilla; tiene la lira da braccio y el arco en las manos y dirige su mirada hacia el suelo, donde está el delfín, un animal de aspecto amenazante (Fig. 14).

Fig. 14. Grabado de Crispijn de Passe I el Viejo para el *Nucleus Emblematum Selectissimorum* (Arnhem, 1611) de Gabriel Rollenhagen.



Fuente: Disponible en: <http://emblematica.library.illinois.edu/detail/emblem/E020551>

²⁰ Entre dichas modificaciones iconográficas merecen citarse los grabados en los que Arión muestra una actitud declamatoria o canora, con el arco en una mano y el violín en la otra, situado sobre el delfín y llegando a salvo a la orilla. Como ejemplo de lo que decimos, Véanse los grabados de 1562 y 1572:

https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-219187;

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F15514%2FKI_3195&repid=1

La idea de Arión como encarnación de hombre virtuoso difundida a través de la Emblemática, hizo que se usara en numerosos soportes artísticos y en diversidad de contextos durante los siglos del Renacimiento y el Barroco; en paralelo al desarrollo de las imágenes propagadas por los emblemas, también los pintores consideraron la imagen del músico como asunto ampliamente repetido en sus obras. Baldassare Peruzzi (1481-1536) lo presentó como un joven acompañado por dioses marinos, tocando su lira *da braccio* en los frescos que decoran la Sala de las perspectivas de la Villa Farnesina (Roma) (Gadea 2015), en una interpretación *alla antica*, que pudo aludir al propietario de la mansión como hombre ejemplar. También fue representado en uno de frescos de la Galería Farnese realizado por Giovanni Lanfranco entre 1604-5²¹, una composición que habría de tener amplio eco entre los grabadores de su tiempo²².

El prototipo iconográfico de Arión que grabó Cornelis II Bloemaert (le Jeune) sobre diseño de Diepenbeeck para el *Temple des Muses* del abad Michel de Marolles (París, 1655) fue emulado, con variantes, por los pintores de la segunda mitad del siglo XVII y durante la centuria siguiente. El grabado muestra a un juvenil Arión en el momento de llegar a la orilla, aún montado sobre el delfín y sosteniendo una lira idealizada en la mano; tras él varias ninfas marinas, en nuestra opinión personificaciones de las brisas (personajes femeninos alados) habitan las aguas; en segundo término, un barco rememora el episodio de su captura. El joven músico está desnudo, cubiertos sus genitales con un manto flotante que ondea al viento; la expresión tranquila de su rostro (de facciones angelicales), su mirada dirigida a las alturas lo equiparan plásticamente con la beatitud y la virtud que manifiestan los santos y personajes bíblicos (Fig. 15). Esta imagen sería utilizada años más tarde por Bernard Picart como ilustración para su *Mitología* (1731).

²¹ Imagen *on line*: <https://www.bta.it/img/a0/04/bta00462.jpg>

²² <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/carlo-cesio-annibale-carracci-und-werkstatt-venanzio-monaldini-arnold-van-15>

Fig. 15. Grabado de Cornelis II Bloemaert (le Jeune) sobre diseño de Diepenbeeck para el *Temple des Muses* de Michele de Marolles (París, 1655).



Fuente: Disponible en: <https://ovid.lib.virginia.edu/tm/380655.jpg>

Los ecos iconográficos de la citada estampa pueden rastrearse en la pintura que hiciera Noël Nicolas Coypel, para la sobrepuerta del dormitorio del duque de Borbón (Hotel del Gran Maestre en Versalles, 1724 (Versalles, ayuntamiento)²³ o en la conocida interpretación del tema llevada a cabo por Francois Boucher en 1748 (Princeton University Art Museum, n. y1980-2) (Fig. 16), cuyo diseño preparatorio se conserva en la neoyorquina Morgan Library²⁴. Este último autor enfatiza la idea del peligro mediante la representación de un mar turbulento, de dramática iluminación y el cruce de diagonales de la composición; pese a ello, la expresión serena del cantor alude a su confianza en la intervención divina, que a la postre habría de procurar su salvamento. Además del delfín, la obra de Boucher muestra a nereidas y tritones como parte del cortejo marino que acompaña al músico hasta la orilla, de acuerdo con un modelo muy apreciado y repetido por el artista en sus célebres Triunfos de Venus.

²³ <https://books.openedition.org/editionsmsh/docannexe/image/12639/img-2.jpg>

²⁴ https://www.themorgan.org/sites/default/files/images/collection/drawings/download/90159v_0001.jpg

Fig. 16. Francois Boucher, 1748. Arión sobre el delfín. Princeton, University Art 1748. Oil on canvas, 86 x 135.5 cm; 116.5 × 167.5 × 9.5 cm (frame). Museum purchase, Fowler McCormick, Class of 1921, Fund (y1980-2)



Fuente: Disponible en: <https://data.artmuseum.princeton.edu/iiif/objects/32343/canvas/32343-canvas-14331>

Andando el tiempo, los artistas siguieron reviviendo la imagen del antiguo mito en muy variadas interpretaciones que excederían con mucho los límites de estas líneas. Su imagen fue utilizada como frontispicio de grandes colecciones librarias²⁵, en las fichas de ingreso para los Vauxhall Gardens, diseñadas por William Hogarth²⁶, asociado al teatro (Philippe Otto Runge, 1809. Hamburg, Kuntshalle) o a la Poesía y el sentido mismo de la creación en la mirada simbolista de las dos versiones realizadas por Gustave Moreau (Musée des Beaux-Arts de la Ville de París, Petit Palais, inv. PPP754 y Musée Gustave Moreau²⁷.) El Triunfo del músico se verificó también en el ámbito mundano en fechas más recientes, con la acuñación de su imagen (la imagen de un esforzado vencedor y de sus logros) en las medallas utilizadas como trofeos numerosos certámenes poéticos y musicales, entre los que destacamos el Prix de Rome (1905), el *European tour* (Breslau, 1937), así como en las insignias conmemorativas de la *Arion singing society of Brooklyn* o el *Three Counties poetry festival* (Malvern, Worcestershire, U.K.), o en la designación misma y las medallas de los *Arion Awards* (1948-actualidad).

²⁵ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-1031-346

²⁶ https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_MG-676

²⁷ https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/gustave-moreau_arion-sur-le-dauphin_huile-sur-bois

A lo largo de estas líneas hemos podido verificar que desde su Metimna natal, el virtuoso músico que actuaba como arconte en los certámenes poéticos y musicales de la Antigüedad, fue convertido durante la Edad Moderna en virtuoso moral por su ejemplar aceptación del destino. Su imagen sirvió también como expresión simbólica del esfuerzo y del triunfo, idea que se ha prolongado hasta la actualidad. Valor, Virtuosismo y Virtud le han proporcionado la inmortalidad en nuestro recuerdo; y a su salvador, el bondadoso Delfín amante de la Música, un lugar que hace más brillante el firmamento.

Bibliografía

Alciato, *Emblemata*, (1993), Ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, p. 124

Alciato at Glasgow. On line: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php>

Ancient Numismatic Mythology. Philosopher, Poets, Authors, Historians, Astronomers, Etc. <http://ancientcoinage.org/poets-philosophers-astronomers-etc.html#>

Bowra, Cecil M. 1963. Arion and the Dolphin. *Museum Helveticum* 20 (3): 121–34

Burkert, Walter. 1983. "The Return of Dolphin" En Burkert Walter, *Homo Necans*. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth (trad. Peter Bing), 196-204. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press.

Csapo, Eric. 2003. "The dolphins of Dionysus". En: *Poetry, theory, Praxis*. The Social Life of Myth, Word and Image in ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater, eds. Eric Csapo y Margaret C. Miller, 69-97. Oxford: Oxbow Books.

Ceccarelli, Paola. 2013. "Circular Choruses and the Dithyramb in the Classical and Hellenistic Period. A Problem of Definition". En *Dithyramb in Context*, eds. por Barbara Kowalzig y Peter Wilson. 153-170. Oxford: Oxford University Press.

Comotti, Giovanni. 1986. *La música en la cultura griega y romana*. Coll. Historia de la Música, n.1. Madrid: Turner ediciones.

De Ferreira, Luisa Nazaré. 2008. El canto de Arión de Merimna (P. Adesp. 939 PMG). *Boletín de estudios Clásicos* 49: 21-25.

Enenkel, Karl A. E. 2019. *The invention of the Emblem Book and the transmisión of Knowledge*, ca. 1515-1610. Liden/Boston: Brill.

Fisch, Max H. 1943. The Printer of Vesalius's Fabrica. *Bull Med Libr Assoc*. 31(3):240-59.

Franklin, Carmela Vircillo. 2013. History and Rhetoric in the 'Liber Pontificalis' of the Twelfth Century. *The Journal of Medieval Latin* 23: 1–33.

Gadea, Sira. La villa Farnesina de Roma. 2015. En: *Viajar con el Arte*. <https://viajarconelarte.blogspot.com/2015/05/la-villa-farnesina-de-roma.html>

García, Fernando. 1993. Los ditirambos de Baquílides. *Cuadernos de Filología Clásica*. Estudios griegos e Indoeuropeos 3: 181-205.

Kowalzig, Barbara y Wilson Peter (edd.).2013. *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press.

López Peláez, María Paz. 2009. Spernit pericula virtus. Una aproximación al músico Arión como símbolo de la virtud. *Cuadernos de arte e iconografía*, XVIII: 371-394.

Morcillo, Alberto. 2013. Un tesoro bibliográfico de la historia de la medicina en la Universidad Complutense: la primera edición de Andreas Vesalius, "De humani corporis fabrica" (Basileae : ex Officina Ioannis Oporini, 1543). *Folio Complutense*. Noticias de la Biblioteca Histórica de la UCM 2013. <https://webs.ucm.es/BUCM/blogs//Foliocomplutense/7149.php>

- Mulazzani, Germano. 1978. La Fonte Letteraria Della 'Camera Degli Sposi' Di Mantegna. *Arte Lombarda*, no. 50: 33–46.
- Nolan, Edward E. 2013. "Visualizing Herodotus Arion". Annual Meeting of the Classical Association of the Middle West South (Iowa City, Iowa). [121.Visualizing Arion.pdf \(camws.org\)](#)
- Piedrabuena, Sandra R. "El diégema en moralia de Plutarco: el relato de Arión (Sept. Sap. Conv. 160D-162B). *Exemplaria Classica. Journal of Classical Philology* 21 (2017): 81-123.
- Rodríguez, María Isabel. 2008. Arqueología y creencias del mar en la antigua Grecia. *Zephyrus*, LXI: 177-195.
- Schamp Jacques. 1976. Sous le signe d'Arion. In: *L'antiquité classique*, 45 (1) 1976: 95-120.
- Stewart, Flory. 1978. El salto de Arion: valientes gestos en Heródoto. *El diario americano de filología* 99.4: 411-421.
- Wellenbach, Matthew C. 2015. The Iconography of Dionysiac Choroi: Dithyramb, Tragedy, and the Basel Krater. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 55: 72-103.
- Welles, Elisabeth. 1989-90. Orpheus and Arion as Symbols of Music in Mantegna's Camera degli sposi. *Studies in Iconology* 13: 113-144.
- P. Wilson (ed.) 2013. *Dithyramb in Context*, Oxford University Press.

As letras capitulares ilustradas nas *Istitutioni Harmoniche* de Gioseffo Zarlino: um problema iconográfico

Maya Suemi Lemos

O tratado *Le Istitutioni Harmoniche*, do compositor e teórico italiano Gioseffo Zarlino (1517-1590), é um dos textos musicais mais difundidos da música em seu tempo e, ainda hoje, um documento central para os estudos da música da Primeira Modernidade. O tratado se presta a perspectivas de leitura muito diversas – de certo modo em decorrência das veleidades humanistas de Zarlino – e é, sobretudo, uma peça-chave para a compreensão do processo de transformação da teoria musical que se dá ao longo do século XVI e na virada para o século XVII. Nele comparecem as regras do contraponto da tradição renascentista herdada e sistematizada por Zarlino, mas igualmente indícios e sintomas das transformações em curso nas práticas e no gosto musical, com implicações de ordem inclusive epistemológica¹.

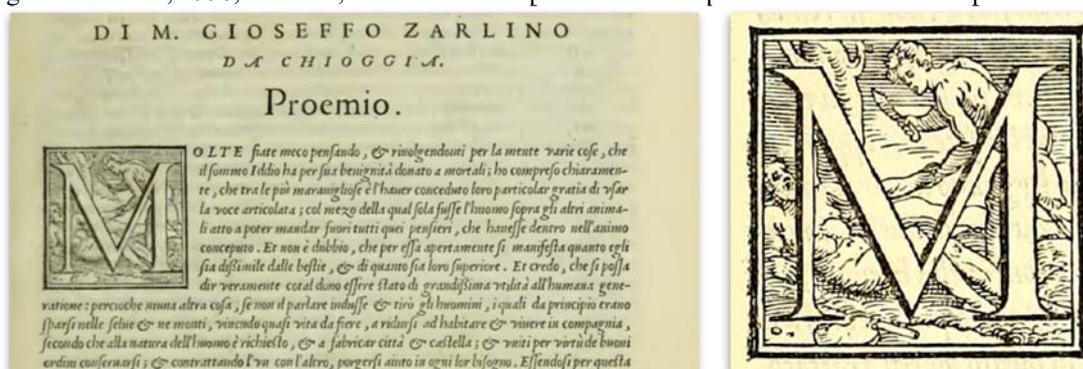
Edward E. Lowinsky, num notável texto de síntese publicado em 1966², no qual se debruçava sobre tensões entre vertentes racionalistas e sensualistas na teoria musical do Renascimento, afirmou que a ilustração da letra capitular M, no proêmio das *Istitutioni* de Zarlino, teria uma forte conotação simbólica. Ela estaria relacionada, justamente, às

¹ São aspectos importantes, mas que ultrapassam os objetivos deste texto. Ver: Lemos, 2019.

² Lowinsky, 1966.

disputas teóricas que marcaram aquele momento histórico de transformações na música no Ocidente: representando o sátiro Marsias a ponto de ser esfolado por Apolo, a miniatura queorna a inicial da palavra *Musica* significaria uma alusão, por parte de Zarlino, a Nicola Vicentino (1511-1576), teórico ativo e influente no âmbito da corte dos Este de Ferrara, de espírito experimentalista, que advogou fortemente a favor do uso de cromatismos com finalidade expressiva, e em cujo tratado *L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Prattica*, publicado três anos antes (1555), comparecia igualmente uma capitular ilustrada com o mesmo tema, abrindo o primeiro capítulo. O mito da punição de Marsias que, tendo desafiado Apolo em duelo musical, perde e é condenado, teria servido a Zarlino, sustenta Lowinsky, como referência à sua oposição teórica com Vicentino.

Figura 1. Zarlino, 1558, Proemio, detalhe. Letra capitular ornada representando Marsias e Apolo.



O tema de Marsias e Apolo é bastante conhecido no Renascimento, sobretudo por meio das *Metamorfoses* e dos *Fastos* de Ovídio (43 a. C – 18 d. C). Marsias é, na literatura mitológica, um sátiro renomado por suas habilidades musicais na flauta (ou algum outro instrumento de sopro, a depender da referência). Tendo desafiado Apolo, o deus tocador de lira, para um duelo musical, o sátiro é vencido e submetido à penalidade do esfolamento. O mito representa, de acordo com a linha interpretativa mais corrente, a condenação moral da presunção, da soberba. Segundo o notável estudo sobre os mistérios pagãos no Renascimento do historiador da arte Edgar Wind, porém, ele remeteria a outros significados, de fundo neoplatônico e órfico: o esfolamento – eliminação da feiura visível – referiria um processo catártico de desvelamento da beleza, uma superação da aparência exterior na direção de uma clareza oculta, de ordem divina³. Outras referências na

³ WIND, 1958, p. 143. “Marsyas was a follower of Bacchus, and his flute was the Bacchic instrument for arousing the dark and uncontrollable passions which conflict with the purity of Apollo’s lyre. The musical contest between Apollo and Marsyas was therefore concerned with the relative powers of Dionysian darkness and Apollonian clarity; and if the contest ended with the flaying of Marsyas, it was because flaying was itself a Dionysian rite, a tragic ordeal of purification by which the ugliness of the outward man was thrown off and the beauty of his inward self revealed. That Socrates, who was a disciple of Apollo and had

Antiguidade, como as *Fábulas* de Caio Júlio Higino, direcionam, ainda, a uma leitura moral inversa à mais corrente, nas quais a punição de Marsias comparece como um desfecho injusto, resultante de estratagemas pouco abonadores para a figura de Apolo⁴.

Seja qual for a conotação ética assumida caso a caso, o argumento de Lowinsky parece se sustentar, sobretudo levando-se em conta a natureza telescópica do emprego do motivo iconográfico nos tratados dos dois teóricos. Pois também no tratado de Vicentino, de 1555, a imagem fazia alusão a uma disputa teórica, bastante célebre, travada em 1551 entre ele e Vicente Lusitano em torno da questão dos gêneros musicais diatônico, cromático e enarmônico. Vicentino havia saído perdedor e menciona o fato de forma amargurada no texto do seu tratado, julgando injusto o resultado da disputa.

Figura 2. Vicentino, 1555, p. 3, detalhe. Letra capitular ornada representando Marsias e Apolo.



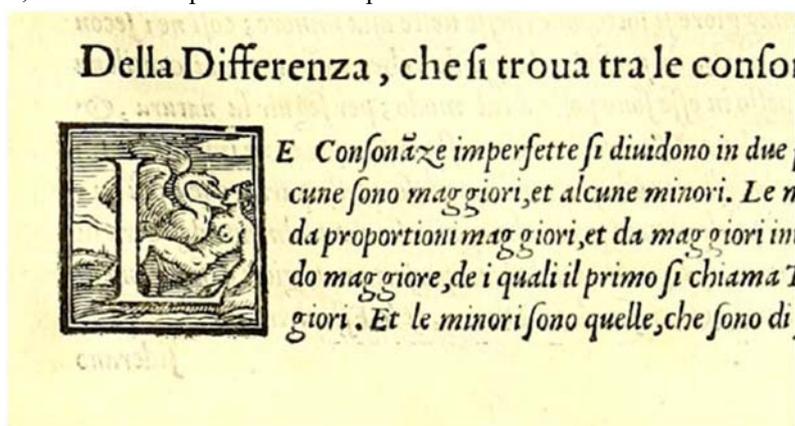
adopted from an inscription on Apollo's temple at Delphi his own maxim 'Know thyself', should be figuratively described as a Silenus and a Marsyas, meant that his ruthless pursuit of bewildering questions was but the disguise of an inward clarity—a disguise which was indispensable because it reckoned with the twofold nature of man. To bring out the hidden clarity in others, whose souls were covered and confused by their bodies, required a cathartic method, a Dionysian ordeal by which the 'terrestrial Marsyas' is tortured so that the 'heavenly Apollo' may be crowned. 'If you consort with singers and harpists, you may trust your ears', wrote Pico [della Mirandola] ironically, 'but when you go to philosophers', whose proper style is *Silenorum nostri Alcibiadis*, 'you must withdraw from the senses, you must return into yourself (*redeas ad te ipsum*), you must penetrate into the depths of your soul and the recesses of your mind, you must acquire the ears of the Tyanean (*Tyanei aures*) with which, because he was no longer in his body, he heard not the terrestrial Marsyas but the heavenly Apollo who on his divine lyre, with ineffable modes, tuned the melodies of the spheres.'"

⁴ CASELLAS, 2006. Casellas lembra que "en sus *Fabulas*, el dios tuvo que valerse de todo tipo de estratagemas para hacerse con la victoria. Marsias ya se alejaba como vencedor cuando a Apolo se le ocurrió que tocaran el instrumento dándole la vuelta, algo que no pudo hacer Marsias debido a que el aulós sólo sonaba soplando por una de sus aberturas. También sugirió el dios que entonarían una melodía mientras tocaban, sabiendo que su contrincante no podría hacer lo mismo por ser el suyo un instrumento aerófono, y se aseguró la victoria halagando todo lo que pudo a las Musas, que eran quienes actuaban como jueces en la contienda. De esta forma fue vencido Marsias, el fauno a quien tanto se había alabado por su pericia como instrumentista."

As duas ocorrências iconográficas do mito se espelham então, e parecem reverberar entre si, num jogo astucioso de significados e referências. No que concerne o uso por Zarlino, a leitura corrente do mito de Marsyas se adequaria bem a uma representação do antagonismo entre ele e Vicentino, a partir do ponto de vista de Zarlino, bem entendido: de um lado sua orientação racionalista e moderada, zelosa dos fundamentos pitagóricos e da obediência às regras do contraponto, de outro o experimentalismo cromatista atrevido de Vicentino. De um lado a posição áulica e judiciosa de Zarlino, vencedora da disputa, e de outro, a jactância, a húbris, o excesso orgulhoso de Vicentino. De um lado, enfim, a lira apolínea vitoriosa, “instrumento de cordas divino, que transporta as almas ao céu”, do outro o instrumento de sopro, excitador das forças patéticas⁵, associado ao cortejo de Dionísio, do qual faz parte o sátiro Marsias.

Bastante convincente, a hipótese de Lowinsky convida irresistivelmente à tentativa de explorar demais sentidos eventualmente presentes no repertório iconográfico das inúmeras capitulares ornadas do restante do tratado de Zarlino. Que sentidos poderiam ser deduzidos da representação de personagens ora mitológicas e alegóricas, em grande número ovidianas como Júpiter, Leda, Ajax, Baco, Caco, Hades, Narciso, Píramo, Sêmele, Vulcano, Vênus, Orfeu, ora históricas como Marco Cúrcio, ora bíblicas, como Elias profeta e Jó⁶? O quão teria sido deliberada a escolha desses temas? Dados biográficos e arquivísticos indicam uma participação direta de Zarlino no processo editorial. Corresponderia este zelo editorial a um cuidado também no que concerne o repertório iconográfico e seus eventuais significados simbólicos?

Figura 3. Zarlino, 1558. Letra capitular ornada representando Leda e o cisne.



⁵ Chastel, 1959. Citado por Casellas, 2006, p. 428.

⁶ Agradeço aos queridos colegas Maria de Louro Barbara e Massimo Privitera pela parceria, respectivamente, na identificação de alguns dos temas iconográficos e na interlocução sobre o tema.

Figura 4. Zarlino, 1558. Letras capitulares ornadas representando Marte e Vênus, Narciso, Sêmele, Ajax, Baco e Píramo.



Muitas são as variáveis envolvidas neste tipo de pesquisa iconográfica, que demanda a mobilização de informações de diversas áreas. Por um lado, informações que, oriundas do campo da história cultural, tratam das práticas editoriais: dados importantes concernem desde os processos de financiamento, editoração, revisão, venda e circulação, passando pelos personagens e instituições envolvidos nesses processos, até os aspectos mais práticos das técnicas de composição e impressão em uso naquele momento. Por outro lado, é preciso mobilizar estudos do campo da iconografia e iconologia que, num ir e vir entre imagem, cultura visual e história intelectual, buscam enfrentar a complexidade dos sentidos das ilustrações. Por fim, mas não menos fundamentalmente, os estudos musicológicos acerca dos fatos e do movimento do pensamento musical daquele momento histórico.

As iniziali parlanti

No que tange as práticas editoriais, é fundamental indagar acerca de como se dava a escolha, a confecção e o empregos das gravuras que ornaram as letras capitulares na economia das edições naquela segunda metade do século XVI. Qual o seu custo? Qual a margem de possibilidade e probabilidade de conexão imagem-texto, no caso das letras capitulares? Ora, informações que vêm do campo da bibliologia, da história do livro, parecem contradizer de maneira frontal a hipótese levantada por Lowinsky de um uso simbólico de letras capitulares ornadas naquele contexto histórico específico, em outras

palavras, de uma escolha deliberada da iconografia das letras capitulares com finalidade de transmissão de conteúdos suplementares aos do texto. Pois segundo os especialistas do campo, nas práticas editoriais da época, o tipo de letra capitular ornada da qual tratamos aqui teria a priori uma função unicamente decorativa.

A pesquisadora da história do livro italiano Giuseppina Zappella, em seu estudo específico sobre as letras capitulares – as *iniziali* – dos impressos antigos⁷, aborda suas funções, tipologias e evolução ao longo dos séculos. Segundo a autora, letras capitulares como as do tratado de Zarlino são bastante típicas da cultura tipográfica veneziana do século XVI. E, segundo a classificação corrente, utilizada por ela⁸, elas se enquadram na categoria das capitulares “falantes” (*iniziali parlanti*): a letra em questão remete ao nome de uma personagem ou de um lugar, ou a uma cena ou assunto, estabelecendo uma relação entre imagem e texto de natureza fonética. Ou seja, sem apresentar uma relação direta com a palavra inicial do texto ou com o seu conteúdo.

Le iniziali iconografiche parlanti, una delle tipologie più diffuse nel Cinquecento, trovano il loro precedente immediato nelle iniziali istoriate dei manoscritti liturgici, delle quali si è già detto ampiamente. In queste iniziali la lettera richiama un'immagine, un personaggio, una scena, un soggetto comune che corrisponde sempre all'iniziale (A=Apollo, C=Caino, L=Leda ecc.), di qui la definizione di “parlanti”, anche se – a differenza delle istoriate – non ha più relazione con la prima parola del testo. (...) Tale mutamento di funzione fu determinato dal reimpiego delle matrici xilografiche (che erano, come i caratteri, mobili) anche per testi diversi da quelli per i quali le iniziali erano state in origine realizzate, in tal modo – proprio per i frequenti passaggi e imprestiti di legni, che ne facilitarono la diffusione – esse finirono col creare uno stile decorativo indipendente dal testo, dando luogo ad episodi grafici del tutto autonomi e compiuti.

Le iniziali parlanti costituiscono un fenomeno tipicamente italiano, anzi per meglio dire veneziano. Si diffondono nel libro tipografico soprattutto a partire della metà del sec. XVI, quando il loro uso si estende anche ad altre città: a Roma (probabilmente a causa degli intensi rapporti commerciali con Venezia), a Padova, Verona, Ferrara, Parma, Bologna, Firenze, Pesaro, Napoli, pur se limitatamente ad alcuni soggetti.⁹

Embora tivessem origem nas capitulares iluminadas medievais ditas “historiadas” (*istoriate*), cujas ilustrações guardavam relação de sentido com a palavra inicial ou com o conteúdo do texto, na passagem para a tipografia teria ocorrido uma dissociação entre o tema iconográfico das capitulares ornadas e o conteúdo semântico textual,

⁷ Zappella, [2013].

⁸ Zappella utiliza a categorização definida por Sergio Samek Ludovici [ver SAMEK LUDOVICI, 1967; 1974] e esclarece que há distinções taxonômicas entre os autores: Giuseppe Boffito insere as iniciais falantes na categoria mais genérica das iniciais historiadas [ver BOFFITO, 1925], e Lamberto Donati as classifica como iconográficas [ver DONATI, 1967]

⁹ Zappella, [2013], p. 24.

provavelmente em decorrência de questões de ordem prática: por razões provavelmente econômicas, reempregava-se as matrizes xilográficas na impressão de outros livros que não aquele para o qual haviam sido criadas, reduzindo-se o alto custo que representava uma edição à época.

A também biblióloga Franca Petrucci Nardelli já afirmara, em um livro dedicado especialmente às *iniziali ‘parlanti’*¹⁰, que, salvo exceções, não costumava existir coerência ou relação semântica entre o texto e o conteúdo imagético das iniciais, este permanecendo confinado à identidade fonética entre as iniciais do texto e as dos nomes das personagens representadas.

Nel caso infatti delle iniziali parlanti, l’immagine invia un messaggio – che prescinde dal testo – per mezzo di un sistema visivo, che va colto però secondo un sistema orto-fonetico; se non avviene il passaggio de un sistema all’altro, il messaggio rimane incompreso e l’espressione visiva usata per inviarlo risulta incomprendibile e appare assurda: al lettore non rimane altra soluzione che ignorarla.

Come per necessità i tipografi considerarono le iniziali xilografiche un elemento mobile alla stregua dei caratteri e usarono di conseguenza in modo incongruo talvolta le iniziali “parlanti”, pur create secondo un programma estetico-culturale rigoroso, così per necessità il lettore era costretto e, vorrei dire, talvolta invitato, ad escludere con indulgenza il messaggio trasmesso dalla raffigurazione che accompagnava l’iniziale. In genere infatti, salvo poche eccezioni, non si programmava l’uso delle iniziali “parlanti” a seconda del libro da stampare.¹¹

Essas informações nos colocam num impasse: teria Lowinsky cometido um excesso interpretativo e, a referência a Marsias e Apolo teria sido um mero acaso?

Havia no entanto exceções, como deixa claro Nardelli. Cabe, portanto, questionarmos se o caso das capitulares das *Istitutioni* seria uma delas ou não. Teriam as suas iniciais ornadas sido gravadas especialmente, ou seria este mais um dos casos correntes de reemprego de iniciais pré-existentes? E, caso tenha havido um emprego efetivamente simbólico e deliberado da inicial M de Marsias: outras letras capitulares do tratado poderiam ter também alguma conexão com o conteúdo ou com as circunstâncias em torno da publicação? Para tentar responder a isto, é preciso buscar outros elementos.

As iniziali parlanti nas Istitutioni Harmoniche

Embora sejam escassas as informações biográficas de Zarlino referentes aos anos anteriores à publicação das *Istitutioni*, parece ser consenso entre os estudiosos que sua

¹⁰ Petrucci Nardelli, 1991.

¹¹ Petrucci Nardelli, 1991, p. 31-33, citada por Zappella, [2013], p. 26.

profusa produção editorial desempenhou um papel importante em sua carreira veneziana, tendo sido, possivelmente, administrada por ele de maneira estratégica. O musicólogo Samuel Brannon, cruzando dados arquivísticos da burocracia veneziana analisados por Isabella Palumbo Fossati¹², Jonathan Pradella¹³, Paolo Da Col¹⁴ e Rebecca Edwards¹⁵ com uma meticulosa pesquisa sobre múltiplos exemplares remanescentes da edição princeps, infere que Zarlino teria participado diretamente na edição e na impressão de seu tratado e supervisionado sua produção, confirmando e levando à frente afirmações anteriormente feitas por Da Col¹⁶ e Cristle Collins Judd¹⁷ sobre a maneira pela qual Zarlino teria cuidadosa e estrategicamente cultivado sua imagem por meio de sua produção editorial¹⁸. Brannon infere, a partir da esparsa, porém indicativa documentação arquivística levantada até o presente pelos diversos pesquisadores, que Zarlino gozava de uma clara proximidade com editores, impressores e comerciantes de livros, inusual no meio dos músicos. Por outro lado, a confrontação de acréscimos feitos manualmente em exemplares da edição princeps com anotações feitas em exemplares de sua coletânea *Musici quinque vocum moduli*, de 1549, evidencia tratar-se de anotações autografadas de Zarlino, que indicam um envolvimento pessoal do autor no processo de difusão editorial de sua obra. Brannon sugere, ainda, a hipótese de um financiamento conjunto da aventura editorial, que teria envolvido Pietro da Fino (cuja marca, como se sabe, comparece na edição princeps sem que seu nome seja mencionado), algum ou alguns patrocinadores não identificados¹⁹ e, quiçá, o próprio Zarlino²⁰. Corrobora para esta hipótese da participação do autor em todo o processo editorial o fato de o privilégio para a impressão e venda do livro ter sido concedido a ele próprio. Não parece descabido pensar, diante

¹² Palumbo Fossati, 1986.

¹³ Pradella, 2017.

¹⁴ Da Col; Fenlon, 1999.

¹⁵ Edwards, 1998; 2017.

¹⁶ Da COL, Paolo. “The Tradition and Science: The *Istitutioni harmoniche* of Gioseffo Zarlino”. In: Da Col, Fenlon, 1999. p. 35-55. Reeditado in: Judd, 2016, p. 373-395.

¹⁷ Judd, 2000.

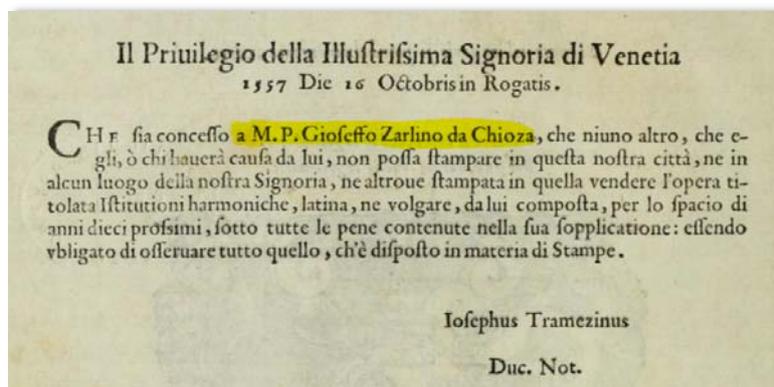
¹⁸ Brannon, no prelo; e “Unmasking the Silent Printer of Zarlino’s *Le istitutioni harmoniche* (1558), inédito. Agradeço imensamente ao Dr. Brannon, pelo generoso acesso aos dois textos, inéditos no momento da escrita deste texto, e por sua gentil disponibilidade em discutir o presente tópico.

¹⁹ Segundo Brannon, possivelmente Vincenzo Diedo (1499–1559), bispo da arquidiocese de Veneza (Patriarca, na nomenclatura local da época) a quem é dedicado o livro.

²⁰ Brannon intui que os diversos exemplares anotados pelo próprio Zarlino podem ser remanescentes de seu lote pessoal, enquanto os demais, não anotados, seriam oriundos do estoque de Da Fino. As publicações de 1561 e 1562 (que levam o nome e a marca de Francesco Senese) diferem com relação à princeps pela substituição da primeira folha e pelo acréscimo de uma errata atualizada. É nesta errata que comparece, em diversos exemplares da edição de 1558, a correção feita manualmente por Zarlino, comprovada por Brannon pela comparação das grafias. A hipótese do autor é que elas corresponderiam ao estoque não vendido de Da Fino.

disso, que Zarlino pudesse ter interferido ou participado, também, no processo de escolha das ilustrações de seu livro, de maneira a veicular mensagens de forma não verbal.

Figura 5. Zarlino, 1558, verso da página do frontispício, detalhe.



Mas Brannon traz outras informações importantes com seu estudo. Ele levanta a hipótese, como dissemos, de que Pietro da Fino teria sido o co-financiador e vendedor desta edição em formato in-fólio (ou seja, em grande formato) que demandou certamente um investimento financeiro substancial²¹. Mas sobretudo, dá indícios consistentes de que Francesco Marcolini da Forlì, impressor e editor veneziano, teria sido o impressor da edição de 1558. Efetivamente, como afirma e demonstra Brannon, os materiais tipográficos utilizados na edição de 1558 – fonte musical, fontes de texto, ilustrações e algumas decorações xilográficas – são encontrados em diversas edições contemporâneas do impressor e editor veneziano²². No que se refere às letras capitulares xilográficas, elas comparecem nas *Istitutioni* (e de maneira geral nas impressões de Marcolini) em três séries: duas séries em menor dimensão, para os inícios dos capítulos²³, e uma série em dimensão maior, reservada para as páginas de dedicatória, de introdução e para os começos de seção, e à qual pertence a inicial M referida por Lowinsky²⁴.

²¹ Brannon estabelece comparações com edições musicais contemporâneas inclusive quanto ao quantitativo de folhas de papel utilizadas, demonstrando o caráter excepcional que deve ter representado o investimento financeiro para a edição das *Istitutioni Harmoniche* (BRANNON, Samuel, “Unmasking the Silent Printer of Zarlino’s *Le institutioni harmoniche* (1558)”, inédito). Segundo o autor, a contribuição de outros financiadores deve ter sido bastante significativa, a ponto de a menção ao nome de Da Fino não comparecer.

²² Brannon, *idem*.

²³ A segunda série menor, como explica Brannon, em dimensões ligeiramente menores do que a segunda, constituía-se como um estoque secundário, para uma mesma capitular devesse comparecer em uma mesma folha ou forma de impressão. Brannon, *idem*. Quanto a isto, é interessante notar que as duas únicas capitulares da segunda série menor que comparecem em todo o livro das *Istitutioni* (E como Elias; I como Jó) são distintas das duas séries principais em tema e feitura: seus temas são bíblicos e visivelmente desenhados/executados por outras mãos.

²⁴ Brannon, *idem*.

Figura 6. Zarlino, 1558. As três séries de letras capitulares.



Seria difícil sustentar, no caso das séries menores que comparecem nas *Istitutioni*, que a escolha iconográfica tenha sido feita buscando-se alguma relação semântica ou simbólica com o conteúdo do tratado, para além da correspondência fonética. Uma interpretação neste sentido pareceria forçada. As ilustrações são repetidas com frequência e em trechos distintos do livro, não havendo, aparentemente coesão entre os temas iconográficos e os capítulos onde eles são apostos. Da mesma forma, me parece que um eventual conteúdo simbólico e alusivo a elementos extratextuais se dispersaria na multiplicidade de temas. Ademais, corroborando os estudos bibliológicos citados acima e o estudo de Brannon, identifica-se as mesmas ilustrações xilográficas em livros impressos e editados por Marcolini anteriores a 1558, e em livros publicados posteriormente por outros editores, ficando bastante evidente que ao menos a série principal de ilustrações menores não foi criada especialmente para as *Istitutioni*, e que o reemprego de uma mesma série em publicações diferentes de um mesmo editor, assim como a circulação de matrizes entre as tipografias, por aquisição ou quiçá por empréstimo, era de fato uma prática corrente.

Algumas iniciais da série menor aparecem em pelo menos uma das edições de Marcolini anteriores a 1558: *I Dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio*, traduzidos por Daniele Barbaro, de 1556. Como se pode ver (Figura 7), as matrizes são distintas, mas isto é normal: elas ficavam gastas com a repetição do uso e era preciso substituí-las, reproduzindo-se as ilustrações em novas matrizes.

Figura 7. Letras capitulares em Barbaro (1556) e em Zarlino (1558). Série menor.

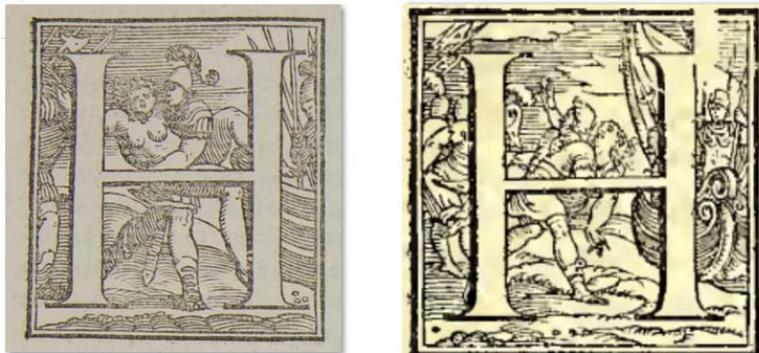


I Dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio, trad. Daniele Barbaro.
Ed. Francesco Marcolini da Forlì, 1556.

G. Zarlino. *Le Istitutioni Harmoniche*.
Ed. Pietro da Fino, 1558.

Quanto à série em maior formato, o motivo de uma delas (o H de Helena) foi identificado por Brannon numa inicial do mesmo *Dieci Libri*, porém em configuração diferente.

Figura 8. Letras capitulares em Barbaro (1556) e em Zarlino (1558). Série maior.



I Dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio, trad. Daniele Barbaro.
Ed. Francesco Marcolini da Forlì, 1556.

G. Zarlino. *Le Istitutioni Harmoniche*.
Ed. Pietro da Fino, 1558.

Identifiquei, por outro lado, ocorrências de uso da exata gravura do M de Marsias utilizada nas *Istitutioni* em algumas outras publicações posteriores a 1558, de diferentes editores, entre eles Francesco Senese, editor das publicações posteriores das *Istitutioni*²⁵.

²⁵ A inicial M comparece em duas publicações de Francesco Senese: em 1567 (na página de dedicatória e no início do livro sétimo da edição latina de Vitruvio com comentários de Barbaro, *M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, ... multis aedificiorum, horologiorum, et machinarum descriptionibus, & figuris, unà cum indicibus copiosis, auctis & illustratis*) e em 1562 (a coletânea de poesias de Danese Cattaneo, *Dell'amor di Marfisa tredici canti del Danese Cataneo da Carrara*). A inicial Q também da série grande das *Istitutioni* comparece, aparentemente com a mesma matriz, também na edição de Vitruvio de Senese, de 1567.

Figura 9. Capitular representando Marsias e Apolo em edições de Francesco Senese posteriores a 1558.



Isso confirma, mais uma vez, que o reemprego das matrizes xilográficas em edições diferentes era uma prática muito corrente. Em certa medida, a constatação enfraquece a hipótese de que as ilustrações possam ter sido criadas especialmente para as *Istitutioni*, colocando em dúvida a leitura simbólica.

No entanto, me parece fundamental ter em mente que aquele talvez tenha sido o momento histórico de maior fortuna, na histórica Ocidental, do culto às imagens, ao seu poder de simbolização e de substituição ao verbo, de figuração das relações ocultas entre as coisas; um momento talvez único da história do pensamento, em que sistemas de conhecimento tão díspares quanto a filosofia clássica, a teologia cristã, o hermetismo, a alquimia, a cabala hebraica, entre outros, se entrelaçaram “maneiristicamente”, numa verdadeira trama de sentidos muitas vezes só penetrável pela força simbólica das imagens. Francesco Marcolini, o impressor oculto das *Istitutioni*, é, ele próprio, autor de um livro de arte adivinatória, organizado como um sistema intrincado de reenvio entre símbolos, imagens e texto que tece uma sofisticada rede de associações conceituais e iconográficas²⁶. Segundo o historiador da arquitetura Vincenzo Fontana, Marcolini “é um personagem-chave para entendermos o clima artístico e cultural da Veneza do maneirismo”²⁷. Além de editor e impressor, foi um homem de letras, desenhista, entalhador e gravurista, arquiteto e relojoeiro diletante, antiquário, elogiado por seus contemporâneos por seu engenho, por seu domínio nas inúmeras *artes* em que se exerceu. Frequentou os círculos mais eruditos da sociedade, tendo sido integrante e secretário da *Accademia Peregrina* de Veneza, amigo pessoal dos polígrafos Lodovico Dolce e Anton Francesco Doni, do poeta Pietro Aretino, do humanista e Patriarca de Veneza Daniele

²⁶ Da Forlì, 1540.

²⁷ Fontana, 1985.

Barbaro, do arquiteto Jacopo Sansovino, dos pintores Tiziano e Vasari, e outras personagens ilustres da Veneza de seu tempo.

Figura 10. Da Forlì, 1540.



Francesco Marcolini da Forlì. *Le Sorti... Intitolate Giardino di Pensieri*. Ed. Francesco Marcolini da Forlì, 1540.

Marcolini imprimiu e publicou livros célebres e ricamente ilustrados como os *Dieci libri dell'architettura* de Vitruvius (1556) já citados, os livros de arquitetura de Sebastiano Serlio, os livros de Anton Francesco Doni, o livro de emblemas de Achille Bocchi (*Symbolicarum quaestionum de universo genere*, 1555), entre muitos outros.

Figura 11. Edições ilustradas de Francesco Marcolini da Forlì.



Regole generali di architettura ... Ed. Francesco Marcolini da Forlì, 1537.

Il terzo libro di Sebastiano Serlio ... Ed. Francesco Marcolini da Forlì, 1544.

A se fiar pelos dados que constam na biografia que acompanha o catálogo *raisonné* de suas edições, escrita por Raffaele de Minicis e publicada em 1850, seriam do próprio Marcolini muitas das gravuras de suas edições, das grandes ilustrações aos ornamentos, passando pelas letras capitulares²⁸. Vincenzo Fontana tende também a atribuir a Marcolini senão a própria execução, ao menos a concepção de algumas das grandes xilogravuras da edição dos *Dieci libri dell'architettura* de 1556, e lembra que Doni, em sua *Zucca* se refere à ilustração alegórica da Sabedoria como de autoria de Marcolini e, em *Marmi*, à alegoria do casamento como de sua “invenção”. Fontana lembra, ainda, que Vasari afirmara que Serlio teria escolhido Marcolini como seu editor em função de sua experiência como entalhador e xilogravurista²⁹.

De fato, a se observar comparativamente gravuras mencionadas por Fontana como de possível autoria de Marcolini e miniaturas das iniciais das *Istitutioni*, pode-se bem supor que sejam de mesma autoria, senão na execução, ao menos na concepção. Uma e outras carregam semelhanças no estilo e no traço, na maneira de representar o movimento corporal e as vestimentas das personagens, a paisagem, e no tipo de composição espacial – a despeito, bem entendido, da complexidade das primeiras e da concisão das últimas, nas quais é preciso representar de forma rapidamente reconhecível o tema iconográfico em um espaço exíguo e, conseqüentemente, em poucos traços.

²⁸ Minicis, 1850, p. 17-18. “*Né la sola opera, di cui abbiamo ora discorso [Le Sorti..., di Francesco Marcolini], presenta spiritose incisioni del Marcolini: anche altri libri da Lui impressi veggonsi fregiati di figure, ritratti, vignette, lettere iniziali, ed altri ornamenti, tutti leggiadramente da esso intagliati con meravigliosa maestria. Senza nominarne altri invitiamo a portar l’occhio sulle opere del Doni la Moral Filosofia, i Marmi, i Mondì, i Pistolotti Amorosi per osservare la vivezza, e la forza degl’ intagli. In tutte sono frequentemente inserite nel testo allegiriche incisioni in legno, ritratti di soggetti distinti, e tra i ritratti scorgesi anche il proprio dello stesso Marcolini. Sono quegl’ intagli sì spiritosi, e con tal buon gusto eseguiti, che l’intelligentissimo Michele Colombo [1747 – 1838], non esitò manifestarne il seguente suo giudizio. ‘Questo io so bene, che con tutti i vantati progressi del nostro secolo non abbiamo ogidì un artista, il quale osasse vantarsi di dare in legno un lavoro di questa fatta’. E ben può rimanerne convinto chiunque esamini le opere qui sopra indicate, ed abbia specialmente portato l’attenzione all’ intaglio che è alla pag. 7 de’ i Mondì, dove presso il mare vedesi un pastore rivolto a mirare una sirena in cielo, che è veramente bellissimo.*”

²⁹ Fontana, 1985. “*Vasari testimonia che Serlio scelse Marcolini per la sua esperienza di intagliatore e incisore in legno e infatti i libri serliani in folio con i loro frontespizi e le grandi tavole spesso a doppia pagina, accompagnate da testi esplicativi in un corsivo elegante e chiaro inventato da Marcolini, sono il manifesto del manierismo italiano e veneto*. (...) “*Le grandi silografie ‘pittoriche’ dell’exergo e quelle degli orologi idraulici e delle pompe, infine anche quella del contamiglia terrestre e marino edell’organo ad acqua potrebbero essere attribuite al Salviati, ma il pittore che aveva firmato l’antiporta delle Sorti del Marcolini mostra uno stilemolto diverso. Quindi noi propendiamo per l’attribuzione all’editore stesso, almeno nell’ideazione e nella sorveglianza dei suoi intagliatori (...); solo chi era stato inventore di quei conegni poteva rappresentarli senza fraintenderli. Il Doni nella Zucca (155 I, I, p. 24) descrive l’illustrazione allegorica della Sapienza ‘come bene la dipinse M. Francesco Marcolini’ e nei Marmi (II, p. 85) presenta l’allegoria delmatrimonio come ‘invenzione’ del forlivese.*”

Figura 12. Comparação entre ilustração atribuída a da Forli (1556) e ilustrações de letras capitulares em Zarlino (1558).



I Dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio,
Ed. Francesco Marcolini da Forlì, 1556.

Cabe então indagar: teria Marcolini – um desenhista e gravurista erudito e engenhoso, como descrevem seus contemporâneos, atuante no epicentro dos círculos intelectuais de uma civilização que, como nunca, cultivava e se aprazia com jogos intrincados de sentido tanto ocultos quanto revelados pelas imagens, autor, ele próprio, de um livro completamente apoiado da dimensão simbólica das figuras, e cujo trabalho como editor foi marcado sobretudo pela forte presença e excelência em seu emprego – sido inteiramente indiferente às possibilidades de adequação simbólica entre iniciais e texto, sendo ele próprio, ademais, o provável criador das miniaturas?

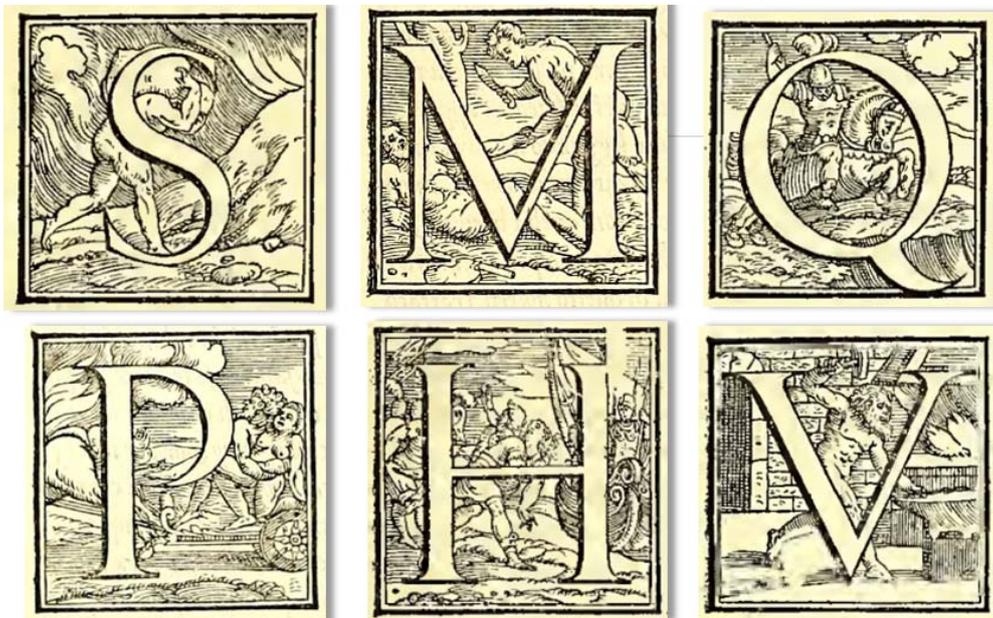
Evidentemente, o índice de coesão semântica e simbólica entre as grandes ilustrações e o texto que elas acompanham não pode ser comparado à relação entre as capitulares típicas da cultura impressa seiscentista e o texto. Como vimos, no caso das capitulares esta relação costumava se reduzir ao aspecto fonético. Ora, caberia ponderar: nas edições fartamente ilustradas com grandes gravuras criadas especialmente, a expectativa de coesão imagem/texto tende naturalmente a recair sobre essas grandes ilustrações, senão a se confinar inteiramente nelas, ficando as pequenas gravuras numa posição marginal, puramente decorativa. Tanto a atenção visual quanto a atenção intelectual tendem a se dirigir a elas. Mas, e nos livros menos ilustrados, cujo espaço figurativo se confina majoritariamente no estreito recinto das iniciais capitulares? Como se comporta a expectativa quanto à coesão imagem/texto desses poucos espaços figurativos? No caso das *Istitutioni*, como vimos, parece pouco provável que nas séries

menores tenha havido uma adequação imagem/texto. Mas, e quanto ao pequeno repertório de iniciais da série grande, que ornam as páginas de destaque, que são a página da dedicatória (S de Sísifo), do próêmio (M de Marsias e Apolo) e do início de cada uma das quatro partes (respectivamente Q de Marcus Curtius; P de Perséfone/Proserpina raptada por Hades/Plutão; H de Helena raptada por Paris; V de Vulcão)? Faria a cultura visual do tempo recair sobre elas alguma expectativa simbólica?

Figura 13. Zarlino, 1558. Letras capitulares, série maior.



Figura 14. Zarlino, 1558. Letras capitulares, série maior. Detalhe.



Sabemos que o tema da inicial H desta série grande preexistia no repertório de capitulares de Marcolini, embora em desenho distinto. E que o M e o Q comparecem em

livros posteriores, certamente adquiridos por Senese após a morte de Marcolini. Embora não seja provável, não seria impossível que este pequeno conjunto tivesse sido criado especialmente para a impressão das *Istitutioni*, inclusive considerando tratar-se de uma edição in-folio, ou seja, uma edição custosa e normalmente de prestígio. Mas, ainda que não tenha sido criado especialmente: a tipografia de Marcolini possuía muito provavelmente um estoque de iniciais deste formato mais vasto, como se constata pela consulta de outras edições impressas por ele, nas quais aparecem temas distintos para as mesmas letras iniciais.

Figura 15. Letras capitulares S em edições de Francesco Marcolini da Forlì.



Vincenzo Cartari. *Le Imagini con la spositione dei Dei de gli antichi*. Ed. Francesco Marcolini da Forlì. 1556.

Dei commentarii del viaggio in Persia di M. Caterino Zeno. Ed. Francesco Marcolini da Forlì. 1558.

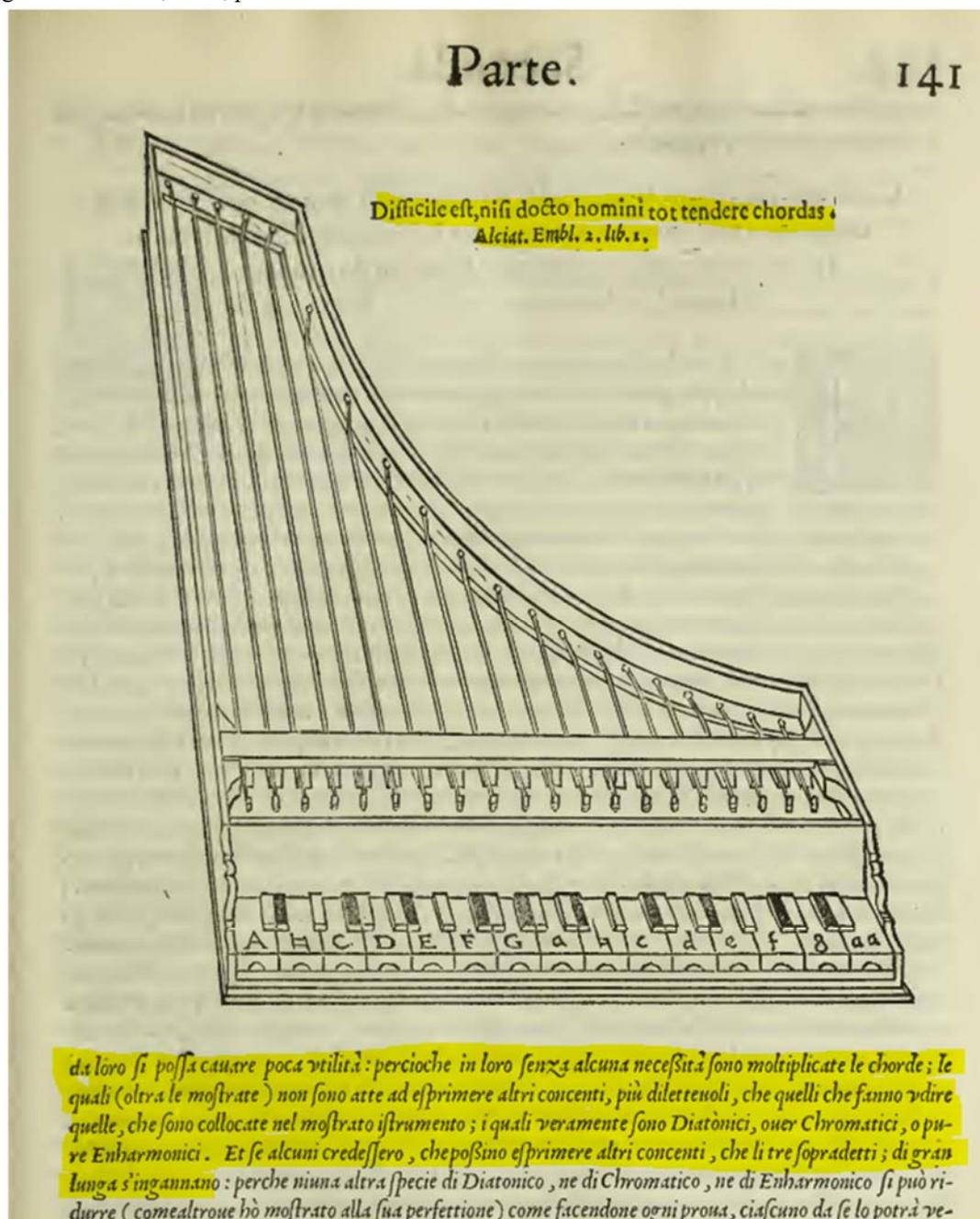
Gioseffo Zarlino. *Le Istitutioni Harmoniche*. Ed. Pietro da Fino [impresso por Francesco Marcolini da Forlì] 1558.

Me parece assim que, dentro de uma margem de escolha, possam ter sido selecionadas para as *Istitutioni*, (ao menos nas páginas mais importantes, ou seja dedicatória, inícios de seção) figuras mais aptas a comunicar enunciados não verbalizados, ocultos. Cabe lembrar, a favor dessa hipótese de intenção simbólica, que Zarlino, na terceira parte do tratado, sem mencionar o nome de Vicentino, refuta a posição dos “cromatistas”³⁰, dos quais Vicentino é sem dúvida o maior representante. E que também critica (novamente sem citar o nome de Vicentino) o *archicembalo*, o instrumento com teclas adicionais criado por Vicentino para viabilizar o uso dos gêneros cromático e enarmônico. Zarlino qualifica a criação do instrumento como “coisa vã e supérflua”, “fora de propósito”, “sem nenhuma utilidade”, e reforça a crítica com a citação irônica extraída do livro emblemas de Alciati: “É difícil, exceto para um homem sábio, afinar tantas cordas” (*Difficile est, nisi docto homini, tot tendere chordas*)³¹.

³⁰ Zarlino, 1558. “Opinioni dei cromatisti ributtate”, Capítulo LXXX.

³¹ Alciati. *Emblemata*. Emblema 2, Livro I. *Foedera* (“Alianças”).

Figura 16. Zarlino, 1558, p. 141.



Pesam a favor da hipótese de uma intenção simbólica, lembremos aqui, o zelo no trato das imagens por parte de Marcolini³², a erudição de Zarlino (um estudioso de matemática, filosofia, grego e hebreu), seu envolvimento pessoal na custosa edição e a importância estratégica que a produção editorial parece ter tido na gestão de sua imagem e carreira, como discutiram Da Col e Judd e Brannon. Mas cabe mencionar, também, a

³² "Francesco aveva fatto del rapporto immagine, stampa il pregio dei suoi prodotti librari e implorava Vasari che desse una "figuretta" per un madrigale del Doni", afirma Fontana, 1985.

cultura visual da época. Pois a espessura de significados presente em uma obra, sobretudo os significados enigmáticos e eruditos, é, na cultura daquele tempo, um sinal fortemente distintivo, um elemento qualitativo que denota agudeza e engenho. Mas quais poderiam ser esses significados, no caso da série em maior formato das *Istitutioni*?

O ciclo de seis capitulares inicia e termina com a ideia do labor obstinado e penoso (Sísifo rolando a pedra e Vulcão forjando o ferro); passa pela ideia da disputa e da punição (Marsias e Apolo); pela ideia do sacrifício heroico (Marcus Curtius); e, finalmente, pela ideia de um gesto ousado (rapto de Proserpina por Plutão e de Helena por Páris). Brannon sustenta, com razão, que as noções de heroísmo, labor e indignação são comuns em obras envolvidas em contextos polêmicos³³. De fato, menções ao trabalho árduo que representou a elaboração da obra, ou a menção a detratores passados e futuros são bastante frequentes em dedicatórias e proêmios nesta época, que é fortemente marcada por querelas intelectuais. Os tratados de Zarlino e de Vicentino não são exceções a esse quadro. Seria isto, porém, uma objeção ou justamente uma confirmação da hipótese de uma intenção simbólica?

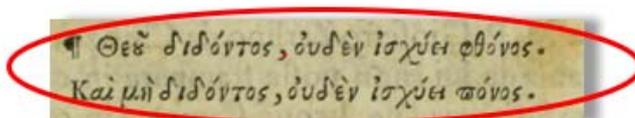
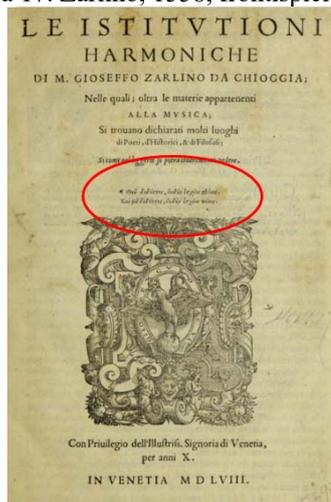
Ora, um detalhe ao mesmo tempo evidente e camuflado da edição e, até onde saibamos, não explorado nas tentativas de elucidação deste problema iconográfico, nos ajuda nesta avaliação: é a inscrição em grego que comparece bem no frontispício das *Istitutioni* de 1558, em pequenos caracteres, logo acima da marca de Pietro da Fino (e também nas edições seguintes, sobre a marca de Francesco Senese): Θεοῦ διδόντος, οὐδὲν ἰσχύει φθόνος. / Καὶ μὴ διδόντος, οὐδὲν ἰσχύει πόνος.

Trata-se de um epigrama atribuído ao escritor e teólogo da época patrística Gregório de Nazianzo (329 d. C. – 390 d. C.), Patriarca de Constantinopla, que poderia ser traduzido como: “Com a ajuda de Deus não tem validade a inveja (φθόνος); / Sem a ajuda de Deus não tem validade o penar (πόνος)”³⁴.

³³ Brannon, op. cit. “The notions of heroism, virtuous labor, and righteous indignation apply to the author of almost any polemical work.”

³⁴ Greg. Naz. carm. I.2.32 vv. 127-128. Agradeço ao amigo e companheiro de pesquisas Rafael Viegas pela identificação erudita da citação. Cabe ressaltar a presença do epigrama em um manuscrito pertencente à Biblioteca Marciana em Veneza [gr. Z. 200 (coll. 327)], oriundo da coleção do Cardinal Basileios Bessarion doada à República Veneziana, coleção que está na origem da criação da própria Biblioteca Marciana. No vestíbulo da biblioteca se reunia a Accademia della Fama, da qual Zarlino fez parte. Na Accademia, Zarlino esteve incumbido da parte musical do projeto editorial da Accademia, que contava publicar obras gregas de natureza musical.

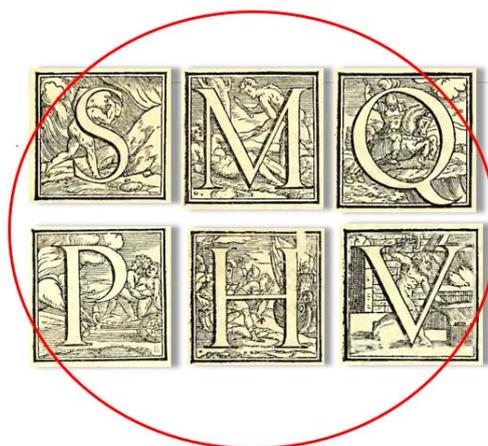
Figura 17. Zarlino, 1558, frontispício.



Nos parece possível correlacionar o conteúdo do primeiro verso do epigrama ao sentido de disputa contido na referência a Marsias e Apolo (φθόνος/phthonos = má disposição de alguém em relação a outro, má vontade, detração, ciúme, inveja, despeito, rancor). Da mesma forma, podemos encontrar relação entre o conteúdo do segundo verso e a noção de labor penoso contida nas referências a Sísifo e a Vulcano, assim como à ideia de sacrifício evocada pelas referências a Curcio, Proserpina ou mesmo Helena (πόνος/pónos = dor, sofrimento, aflição, pena, castigo, punição, amargura). O termo πόνος/pónos, ademais, remete igualmente à ideia de punição contida na referência a Marsias.

A pequena inscrição epigramática e o ciclo de imagens poderiam ser vistos, assim, como duas instâncias discursivas que reverberam entre si, e que revelam enunciados complementares ao texto, na forma ocultada do enigma, bem ao gosto maneirista do tempo.

Figura 18. Zarlino, 1558, frontispício e série maior de letras capitulares.



Muitos são os indícios contrários e muitos também os indícios favoráveis à leitura simbólica das letras capitulares ilustradas do tratado de Zarlino. Provavelmente estudos futuros vão continuar a trazer elementos novos para esta questão. De toda forma, tenha ou não havido uma escolha deliberada das personagens dessas ilustrações, a oposição tensa e dinâmica entre a busca de um equilíbrio apolíneo fundado no racionalismo pitagórico, representada por Zarlino, e a pulsão sensualista dos experimentos cromatistas, representada por Vicentino, parece ter sido bem real no mundo da música naquele momento. Essa oposição importante e fundamental parece estar muito bem representada nas letras capitulares ilustradas que abrem os tratados dos dois teóricos, seja de forma intencional ou não.

Referências

BARBARO, Daniele. *I Dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio*. Venezia, 1556.

BOFFITO, Giuseppe. *Iniziali istoriate e iniziali fiorite o arabescate - Origine ed evoluzione studiata da Giuseppe Boffito*. Firenze: Seeber, 1925.

BRANNON, Samuel. “Giosefo Zarlino amid the Venetian Book Trade”, in: PRADELLA, Jonathan (org.), *Musico perfetto, Giosefo Zarlino - Proceedings of the International Conference on the Quincentennial of the Birth, Venice, 29.11-1.12.2017*, Venezia: Edizioni Fondazione Levi, no prelo.

CASELLAS, Maria Paz López-Peláez. “Sobre la capital iluminada ‘M’ que abre l’ Antica Musica Ridotta alla Moderna Practica de Nicola Vicentino”. In: *Revista de Musicología*, Vol. 29, No. 2 (Diciembre 2006), pp. 421-431.

CHASTEL, André. *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris: PUF, 1959.

DA COL Paolo; FENLON, Iain (eds.). *Gioseffo Zarlino, Le istituzioni harmoniche, Venezia 1561*, Bologna: Arnaldo Forni, 1999, Bibliotheca Musica Bononiensis, Series 2, 39.

DA FORLÌ, Francesco Marcolini. *Le Sorti. Intitolate Giardino dei Pensieri*. Venezia, Marcolini, 1540.

DONATI, Lamberto. “Le iniziali iconografiche del XVI secolo”. In: *Studi bibliografici. Atti del Convegno dedicato alla storia del libro italiano nel V centenario dell’ introduzione dell’ arte tipográfica in Italia, Bolzano, 7-8 ottobre 1965*. Firenze: 1967.

EDWARDS, Rebecca. “Setting the Tone at San Marco: Gioseffo Zarlino amidst Doge, Procuratori and Cappella Personnel”. In: PASSADORE, Francesco; ROSSI, Franco (eds.). *La cappella musicale di San Marco nell’età moderna*. Venezia: Fondazione Levi, 1998.

EDWARDS, Rebecca. “Recent Archival Discoveries about the Life and Career of Gioseffo Zarlino”, apresentação em: Annual Meeting of the American Musicological Society, Rochester NY, 11 November 2017.

FONTANA, Vincenzo. *Il "Vitruvio" del 1556: Barbaro, Palladio, Marcolini*. [S.l.]: Neri Pozza, 1985.

JUDD, Cristle Collins (org.). *Musical theory in the Renaissance*, New York: Routledge, 2016.

JUDD, Cristle Collins. *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. New York: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Music and Analysis 14), 2000, p. 179-261.

LE MOS, Maya Suemi. “Modelos de Antiguidade na teoria musical do Tardo-Renascimento. De Pitágoras a Aristóxeno de Tarento”. In: *Figura: Studies on the Classical Tradition*, 5(2), 201–233, 2019.

LOWINSKY, Edward. “Music of the Renaissance as Viewed by Renaissance Musicians”. In: O’KELLY, Bernard (org.). *The Renaissance Image of Man and the World*. [S.l.]: Ohio State University Press, 1966.

MINICIS, Raffaele. “Memorie biografiche intorno al tipografo Francesco Marcolini da Forlì con note”. In: *Catalogo di opere stampate per Francesco Marcolini da Forlì compilato da Don Gaetano Zaccaria Ravennate*. Fermo: Fratelli Ciferri, 1850, p. 17-18.

PALUMBO FOSSATI, Isabella. “La casa veneziana di Gioseffo Zarlino nel testamento e nell’inventario dei beni del grande teorico musicale”. In: *Nuova rivista musicale italiana*, 4, pp. 633-649, 1986.

PETRUCCI NARDELLI, Franca. *La lettera e l’Immagine – Le iniziali ‘parlanti’ nella tipografia italiana (secc. XVI – XVIII)*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1991.

PRADELLA, Jonathan. “Testamento e inventario dei beni di Gioseffo Zarlino”. In: ZANONCELLI, Luisa (ed.). *Musico perfetto, Gioseffo Zarlino 1517-1590: La teoria musicale a stampa nel Cinquecento*, Venezia: Fondazione Levi, 2017.

SAMEK LUDOVICI, Sergio. *Lettere parlanti*. Milano: I.G.I.S., 1967.

SAMEK LUDOVICI, Sergio. *Arte del libro: tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*. Milano: Ares, 1974.

VICENTINO, Nicola. *L’Antica Musica Ridotta alla Moderna Pratica*, Roma, Antonio Barre, 1555.

WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1958.

ZAPPELLA, Giuseppina. *L’Iniziale*. Roma: Vecchiarelli Editore, [2013], coll. Architettura dele Immagine – Quaderni di iconografia e bibliologia IV.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*, Venezia, [Pietro da Fino], 1558.

A representação de instrumentos musicais na escultura ornamental entre os séculos XVII e XVIII

Mozart Alberto Bonazzi da Costa

Introdução

Ao se falar de ornamento é comum imaginar-se a forma aplicada ao puro e simples embelezamento, como um tipo de exterioridade. Nas realizações humanas, foram comuns preocupações para com a beleza, tendo a natureza como ideal, na maior parte dos períodos históricos conhecidos, provavelmente devido à eficácia proveniente das suas ocorrências formais, resultantes da sua utilidade, em combinações e recombinações visualmente consideráveis harmoniosas, a cujos padrões, associados à plena funcionalidade, se atribuiu a perfeição.

A representação de instrumentos musicais em relevos escultóricos realizados entre os séculos XVII e XVIII, em pedra, madeira ou estuque, pode revelar muito mais a respeito do seu tempo do que se costuma imaginar.

Nas linhas e formas predominantes em cada estilo se encontram correspondências à estrutura social, política, econômica, religiosa, moral, etc., da sociedade que as gerou, ou seja, formas que simplesmente expressam ou representam o modo de pensar da sua época. No entanto, admitir que o exercício musical poderia conter possibilidades para uma livre criatividade, só se tornaria possível a partir de meados do século XVIII. O aprendizado com base na imitação constituiu por longo tempo um método fundamental para as diversas linguagens artísticas.

Na base disto se encontra o pensamento antigo, vigente por milênios. À época de Platão, na Antiguidade, a educação dos jovens levaria em consideração as potencialidades da arte para atingir os planos afetivo, cognitivo e comportamental, visando a construção individual, com base nos exemplos presentes nas epopeias homéricas, recheadas de parâmetros de conduta e noções de nobreza, beleza e bondade.

No entanto, para Platão, a arte apresentava mais limitações do que possibilidades, já que, expressa por meio de “matéria, grosseira”, estava fadada a reproduzir apenas a aparência ou superficialidade, e não a essência ou ideia, acessível apenas ao intelecto (Panofsky, 1994, p. 16), podendo conduzir a erros e imprecisões e, até prejudicar ou mesmo deformar a percepção de aspectos fundamentais à formação e constituição do indivíduo.

A busca pela perfeição conduziria à uma diferenciação entre um ideal metafísico (constante), manifestável apenas na dimensão intelectual e na sua capacidade para estabelecer articulações a partir dos universos natural e sensível e, com o real (mutante), em todas as implicações que carrega no que diz respeito às limitações e imperfeições atribuídas à matéria.

Para Platão, a melodia seria composta por palavras, acompanhadas pela harmonia e o ritmo. Neste contexto, pelas dificuldades que oferece à interpretação, quando desvinculada da estrutura verbal, a música instrumental, poderia comprometer o conteúdo referente as ordens metafísica e ética, que considerava fundamentais, não atribuindo à arte qualquer autonomia, a não ser que representasse fielmente a estrutura das referidas ordens ou instâncias.

No entanto, o filósofo reconhecia na arte um papel importante na construção da *pólis* ideal, aprovando determinados modelos. A educação dos corpos envolvia a ginástica e a *musiké*, na qual se combinavam a poesia, a música e a dança, lembrando que na Antiguidade se atribuía à música, além de colocar o corpo equilibrado em harmonia com a ordem cósmica, a função de purificação. Por meio da mimese a poesia expressaria a ação e a música os estados de alma, as emoções e as virtudes.

A metafísica do belo e a teoria das artes seriam fundamentais para o desenvolvimento da estética enquanto disciplina, tendo entre as suas bases o pensamento aristotélico. Afastando-se do princípio da imitação da natureza considerada ideal a música passaria a utilizar todos os recursos expressivos disponíveis para a representação, a partir de então, buscando por possibilidades que lhe permitissem liberdade criativa.

Diferentemente de Platão, a mimese era vista por Aristóteles, como um processo que envolve a expressão humana (princípio externo), em correspondência ao que ocorre na natureza (princípio interno), ou seja, uma possibilidade de expressão criativa, a qual não associou à falsidade ou ao engano, destacando as possibilidades de aprimoramento da forma, oferecidas pelo exercício artístico. Assim, mais do que imitar, a arte corresponderia no homem ao princípio gerador, criativo, originário da própria natureza.

No século XVIII, com o desenvolvimento de veículos de comunicação de massa, como os jornais e revistas, um público mais amplo teria acesso, além de diversos textos literários, a informações relativas a diferentes linguagens e manifestações artísticas. Nesse momento, a música, tradicionalmente marcada pelos preceitos da mimese aristotélica, passaria a constituir uma linguagem autônoma, apta a expressar com maior liberdade os mais diversos estados emocionais.

O resultado desta experimentação foi revolucionário rompendo-se com as normas impostas pela Academia e atingindo a um número crescente de novos apreciadores, além dos tradicionais grupos de encomendantes e financiadores. Mesmo que ligado a um trabalho manual¹ o artista atinge um maior grau de respeitabilidade e se lança à busca de novas maneiras de expressar a arte, abrindo caminho para uma nova sensibilidade artística, ligada à busca de prazer e felicidade, diferentemente do que foi vigente no século anterior, marcado pela culpa e pelo medo instilados por um comportamento embasado em preceitos religiosos...

A abertura para o desenvolvimento das artes, ocorrida nas primeiras décadas do século XVIII, criaria espaço para gêneros como a paisagem e a natureza morta. As primeiras obras conhecidas desse gênero são, provavelmente, as representações de objetos do cotidiano, encontradas em afrescos realizados no século I a.C., em Pompéia e Herculano, sendo também conhecidos exemplos em outros períodos, como ocorre em alguns retábulos medievais.

A apresentação de objetos inanimados de maneira descontextualizada da sua tradicional presença em meio a temas da arte religiosa, possibilitaria representações metafóricas com ênfase para os conteúdos espirituais, gerando possibilidades de leitura associadas a uma realidade considerável superior, mais próximas do universo das ideias. Os significados associáveis a esses temas fariam com que além da forma, em toda a sua

¹ As atividades consideradas servis, que exigiam o emprego da força física, entre as quais se encontra a escultura, desde a Antiguidade, foram consideradas inferiores às atividades intelectuais. A posição atingida por Michelangelo Buonarroti, certamente contribuiu para uma dignificação da figura do escultor.

riqueza, se dirigisse especial atenção à simbologia e no que potencialmente esta pudesse aguçar na imaginação.

Os modelos inanimados ou naturezas mortas, representados de acordo com os modelos naturais, em montagens e composições, e não a partir da imaginação, apareceriam inicialmente na Holanda, durante o século XVII. No final do mesmo século se utilizaria na França, o termo “*nature morte*”, tornando-se comum para designar obras com motivos como mesas de banquete contendo louças e peças de vidro, vasos de flores, frutas, entre os mais diversos utensílios e objetos de uso cotidiano. Também aparecem objetos que carregam forte conteúdo simbólico, como os crâneos, representativos da transitoriedade da vida e da inutilidade da vaidade, os livros, enquanto objetos ligados ao conhecimento e, os instrumentos musicais, associados à celebração da vida, do conforto e do prazer.

Esse gênero floresce na Holanda, em uma fase de prosperidade, que ocasionaria o crescimento da demanda por obras de arte e a temática certamente seria favorecida graças às orientações contrárias às representações de imagens nos interiores dos templos protestantes. No Norte da Europa os instrumentos musicais ocupam um lugar de destaque entre os motivos ornamentais, em outros países, como a Espanha, as naturezas mortas exibem entre outros temas, cenas de caça e objetos para a culinária.

A evolução simbólica e ideológica do gênero de natureza morta, faria com que predominassem na iconografia representações de livros e instrumentos musicais, substituindo os tradicionais buquês de flores, provavelmente com o objetivo de dirigir a atenção ao universo íntimo e não apenas à beleza natural. Essas naturezas mortas exibem rica simbologia, desvinculada de diretrizes teológicas.

Se no século XVII, a representação de instrumentos musicais remeteu à uma vida vazia de significados e afeita às futilidades, no século seguinte, além da busca pela perfeita imitação de objetos, que exibem belas formas, a representação de instrumentos musicais passaria a simbolizar a sensualidade, a celebração da vida e do conhecimento, além da tradicional influência do pensamento pitagórico, que associava a música à harmonia cósmica.

Com o apreço dedicado ao progresso pelo iluminismo a representação de aparatos bélicos, moedas e caveiras, enquanto lembretes da transitoriedade da vida humana, daria lugar às formas associáveis a todos os ramos do conhecimento, como os instrumentos musicais, demonstrando o interesse pela beleza e por prazeres como os que envolvem a todos os sentidos físicos em um jogo de sensualidade e sedução.

A apreciação das belas formas dos instrumentos musicais e o seu emprego na ornamentação

No século XVIII, o reconhecimento do potencial para o estabelecimento de relações entre a materialidade e a espiritualidade, da exterioridade do corpo à interioridade da mente ou os recônditos da alma, oferecidas pela música, contribuiu para que a representação de instrumentos musicais na ornamentação, envolvesse fatores além dos puramente formais ou simplesmente decorativos, destacando-se entre outras, em meio a variada e agitada cena da época, as formas dos instrumentos musicais, das diversas famílias, dos metais, percussão, cordas, sopro (ou madeira), com destaque para as harpas², os violinos³ e as trompas⁴, assim como, os significados simbólicos associáveis a cada um deles.

Entre os agentes que incentivaram o interesse pela representação das belas formas de alguns instrumentos musicais no universo ornamental, está a literatura romântica oitocentista, impregnada de descrições tanto da constituição física, quanto das sonoridades das diferentes famílias de instrumentos fazendo com que em certas cenas, mereçam atenção e importância.

Desse modo, surge a possibilidade de estabelecimento de relações entre as formas e sonoridades guardados na memória individual, e, conteúdos de cunho abstrato, a partir da descrição verbal envolvendo a música, seus instrumentos emissores e a representação de valores timbrísticos, por meio de outras linguagens, como a verbal.

A imaginação aguçada pelas belas letras, contava como ponto de partida com a memória do observador, com base nas suas experiências resultantes do contato direto com as sonoridades produzidas pela instrumentação em execuções musicais, em ambientes religiosos ou palacianos, no ambiente doméstico e nas ruas, ou em festas populares. A literatura popularizada por meio de diversos veículos, como livros, jornais e revistas, apresentava diferentes tentativas por parte dos autores para a descrição de variadas sonoridades por meio de palavras, compondo uma espécie de código escrito representativo de sons e ruídos.

² Entre os diversos significados atribuídos à harpa, destaca-se a possibilidade de estabelecimento de comunicação entre os mundos terrestre e celestial, além de ser associada à constante tensão envolvida nas forças que, atuantes no mundo, expressam a pura manifestação da vontade associada à música.

³ O violino é atributo de Santa Cecília e de São Genésio, protetores dos músicos. Pelas suas características de emissão sonora são considerados ideais para a transmissão de sentimentos humanos.

⁴ Correspondendo aos elementos fogo e ar e com formato que evoca os chifres animais, a trompa, simboliza o desejo de fama e glória. Por ser feita de metal, é atributo de nobres e guerreiros.

A influência do racionalismo, característico do pensamento cartesiano, pode ser sentida na preferência expressa na época, por conteúdos que envolvessem maior grau de abstração e no predomínio de questões ligadas à visualidade, já que, os significados tradicionalmente associáveis às representações plásticas, ornamentais e simbólicas, seriam mais facilmente reconhecíveis do que os que exigissem a complexa decodificação de sonoridades musicais.

Para tanto, seria necessário por parte do público, um conhecimento prévio de uma codificação dos conteúdos sonoros, associável a diversos estados emocionais e diferentes situações, tornando possível a atribuição de significados definidos a determinadas sequências de sonoridades musicais, como só viria a se concretizar séculos depois, mesmo que ainda com alto grau de empirismo, possibilitando o reconhecimento pelo ouvinte, de mensagens presentes nas trilhas musicais produzidas para o cinema.

De qualquer forma, ritmos mais rápidos sempre foram considerados mais alegres do que os ritmos mais lentos assim como, foi comum saber reconhecer diferenças e particularidades da música religiosa, principalmente se comparada à música profana, do solene ao festivo.

No entanto, é importante registrar que na literatura de meados do século XVIII, o número de referências ao canto por ser natural, ultrapassa as menções aos instrumentos, cujas sonoridades são obtidas artificialmente, denotando por parte dos escritores maior interesse pela voz humana do que pelas sonoridades instrumentais. Nesse caso, importava mais a capacidade ou o talento da personagem em executar uma peça de música vocal do que a obra musical em si.

Autores como Marivaux, se utilizariam do léxico para enriquecer as narrativas por meio da sugestão dos mais diversos tipos de sonoridades sem que, no entanto, se tornassem exemplos de ornamentação retórica. Nesse sentido, há grande diferença entre os timbres provenientes de instrumentos militares, que visam subjugar pela força e agressividade e, as delicadas sonoridades obtíveis por um violino ou por uma harpa, mais característicos dos ambientes confortáveis.

Os instrumentos cujas formas seriam aplicadas à ornamentação nos ambientes aristocráticos denotam a delicadeza, o bem-estar e a possibilidade de acesso aos prazeres simples, mas refinados da arte de viver, enfim, que expressam aprimoramentos presentes na cultura do seu local de origem e da sua época. Diferem das frequentes citações literárias, ocasionalmente geradas em verdadeiros malabarismos verbais visando a representação de ruídos e barulhos como os que caracterizam as cozinhas e outros

ambientes de serviço ou, as pirotecnias sonoras associáveis aos mercados citadinos ou às explosões nos campos de batalha.

O repertório anteriormente acumulado pelo observador é fundamental ao exercício e desenvolvimento da imaginação. A decodificação dos significados contidos em recombinações verbais aplicadas a certos trechos literários, com o objetivo representativo de sonoridades geradas por instrumentos musicais, seria completa a quem já conhecesse os instrumentos, seus timbres e sonoridades, caso contrário, o conjunto de palavras utilizado para a representação das ocorrências, poderia ser insuficiente para sugerir timbres, cores e texturas, resultando em mensagens incompreensíveis.

Diderot exemplifica o autor conhecedor na natureza e das particularidades da música e dos instrumentos musicais, conferindo em diversas obras importância às suas descrições a respeito de sonoridades e de seus aparelhos emissores. Antes de tudo, trata-se de recurso dirigido a exaltação da pura expressão humana, criando associações entre a literatura e os universos da visualidade e das sonoridades e, utilizando elementos não convencionais da escrita literária para representar ruídos, sons, música.

Diversos autores contemplaram em seus textos questões ligadas à música ou às sonoridades, devido à sua capacidade de provocar emoções as mais diversas, desde as que envolvem o universo associável aos acontecimentos cotidianos, do cômico ao grotesco, até as mais sublimes manifestações, referindo-se às mais elevadas esferas do intelecto.

Mais do que simples efeitos retóricos, as referências à música e aos instrumentos musicais e suas sonoridades se tornariam cada vez mais úteis no século XVIII, às ambientações desenvolvidas no universo literário nas quais o desenrolar do enredo seria enriquecido por rica experimentação sintática, visando a produção de associações entre as sonoridades, em sua riqueza timbrística e a sua representação por meio de palavras, em originais experimentações, além dos diversos significados simbólicos atribuídos a cada tipo de instrumento e ritmo musical.

No belo estudo que apresenta no artigo *Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières*⁵, Hélène Cussac, destaca diversos trechos literários onde se encontram menções ao estabelecimento de relações que envolvem o universo dos sons, associado à tentativa de sugerir sonoridades musicais utilizando palavras, produzidas por diversos autores, com o objetivo de ampliar as possibilidades fruitivas do leitor, por meio de ricas e minuciosas referências à musicalidade.

⁵ *Lugar e significado do instrumento musical no romance iluminista.*

Entre as diversas passagens do texto destaca-se aqui um trecho (Cussac, op. cit., p. 253), no qual Diderot, explicita a relevância conferida à música, enquanto estímulo perceptivo. O autor, *procurava dizer as sensações musicais, como representar em palavras-ruídos, em palavras-imagens, objetivando colocar em relevo por meio da prática instrumental a expressão apaixonada da natureza humana:*

Eu queimo todas as pinturas, mas mantenho a música, porque possibilita emoções sublimes e indefiníveis, é a música que abre as portas para um outro mundo, um mundo intelectual: as ideias terrenas voam para longe. Eu ouviria música todos os dias sem ficar entediado⁶.

Da mesma forma, pessoas familiarizadas com as diferentes acepções associáveis à instrumentação musical, poderiam ler nas linhas presentes nas formas dos instrumentos, mais do que a sua exterioridade, remetendo a significados profundos, ligados à música e relativos à hábitos e costumes, refinamentos, memórias das mais variadas naturezas, desde fatos ocorridos na intimidade do lar, até as ocorrências relativas a vida em sociedade ou à grandiosidade do meio natural.

Nesse caso, a visão de feixes de ornamentos com formatos que remetem às formas dos instrumentos musicais, consistiria em uma experiência estética, resultante de valores assimilados das experiências plástica e literária, além da ligação direta com a música, que na vida de um cidadão do oitocentos, certamente já representaria uma atrativa possibilidade de acesso a novas informações, favorecendo a sua atualização e até o contato com as mais recentes tendências estéticas e estilísticas.

Muitas são as possibilidades frutivas do leitor e podem ser ainda mais aguçadas por meio de sutilezas, como as empregadas por Diderot, que, utilizando-se de imagens metafóricas, associadas ao vocabulário, visava, como aponta Cussac (op. cit., p. 239), *desenhar impressões*, mencionando além da delicadeza da música vocal, especificidades de uma emissão rouca ou anasalada, o brilho, a extravagância, em diferenciações que poderiam conduzir a associações resultando em um refinamento perceptivo, ampliando o alcance e a riqueza das descrições.

Portanto, os significados contidos pelas formas ornamentais, desde que decodificáveis, podem remeter a leituras tão ricas e variadas, quanto as possibilidades oferecidas pelo texto literário. É provável que os públicos apreciadores da ornamentação envolvendo os formatos dos instrumentos musicais, estivessem preparados para extrair das suas linhas, informações relativas a aspectos os mais diversos, fazendo com que os

⁶ Bibliothèque de l' Arsenal, Paris, Fonds Mercier, Ms. 15083, f°103, apud Cussac, op. cit., p. 253.

ambientes assim construídos, apresentassem verdadeiros discursos, por meio das formas ornamentais e dos significados a elas atribuíveis.

Seria o próprio Diderot a proclamar a autonomia da música instrumental no romance, conferindo-lhe superioridade e rompendo o elo tradicional entre a linguagem e a música, que considerava mais capaz de produzir efeitos no observador, do que a própria pintura e a literatura, fazendo florescer assim com destaque a presença dos instrumentos musicais em inúmeras cenas (id. p. 242).

A ornamentação com formas de instrumentos musicais na obra de um autor escolhido

É possível que a abordagem superficial normalmente conferida à presença de informações visuais aplicadas aos mais diversos tipos de suportes físicos utilizados na construção e ornamentação dos ambientes habitados pelo homem, possa dar lugar a um aprofundamento, buscando-se pela apreensão dos significados associáveis aos diversos elementos ornamentais, em meio a uma profusão de formas, cores e texturas que, além de enriquecer o processo perceptivo, podem ampliar as possibilidades fruitivas do observador, inserindo conteúdos de teor complexo, ao ponto de constituir verdadeiros desafios intelectuais para cuja decodificação, se faz necessário considerável repertório.

O entalhe em madeira teria significativo papel no desenvolvimento da decoração dos interiores setecentistas, encontrando-se no mobiliário norte-europeu, diversos motivos gerados durante os períodos Gótico e Românico. Na Inglaterra o eminente escultor Grinling Gibbons, influenciado pela escola flamenga, executaria delicados e realísticos trabalhos de talha, entre o que de melhor se realizou na sua época⁷.

Gibbons se distanciaria da ornamentação gótica e do classicismo formal para desenvolver, sob os auspícios de Carlos II, rei da Inglaterra, um estilo vívido e naturalista tornando-se o mais célebre entalhador do final do século XVII⁸.

Considerado como um dos mais importantes entalhadores da história e certamente o de maior destaque na Inglaterra, na sua época, Grinling Gibbons, seria o responsável pela renovação técnico-estilístico-ornamental aplicada aos relevos parietais, que se tornariam característicos da decoração de interiores em construções campestres inglesas, entre fins do século XVII e as duas primeiras décadas do século XVIII.

⁷ La Madera, 1978, p. 108.

⁸ La Madera.,1978, p. 191.

Filho de pais ingleses, Gibbons nasceu em Rotterdam em 1651, transferindo-se para a Inglaterra por volta de 1670, após receber na Holanda, a base dos ensinamentos relativos à técnica escultórica, que continuaria a desenvolver durante toda a vida, marcada pela busca pela excelência que marcou a sua obra. A sua influente herança artística e artesanal pode ser detectada no trabalho de excelentes profissionais das gerações que o sucederam, como Thomas Chippendale, já no século XIX.

O desenvolvimento do seu trabalho envolveu a implantação de inovações tecnológicas que lhe permitiram obter formatos antes impensáveis, constituindo uma revolução que resultaria na elevação da talha inglesa ao nível da excelência artística e técnica.

Tendo seu talento reconhecido pelo cronista inglês John Evelyn, foi levado à corte de Carlos II, que o encarregaria da realização de diversas esculturas preservadas no Castelo de Windsor. O seu acesso à corte lhe possibilitaria conhecer e trabalhar com o célebre arquiteto Christopher Wren, ornamentando diversas das suas obras, como os interiores de confortáveis casas de campo, assim como em Londres, realizar o portão e o cadeiral do coro da Catedral de Saint Paul.

Também trabalharia para Jaime II e Guilherme III, para quem ornamentou os apartamentos palacianos, o que lhe valeu o título de “mestre escultor da coroa”, que manteve até 1702. Além da madeira, Gibbons também se dedicou à escultura em pedra, sobretudo o mármore. Entre os locais para onde desenvolveu trabalhos de ornamentação estão a Pethworth House (Sussex, 1692), Belton House (Kensington – 1691 a 1693), Hampton Court (1691 a 1696); e, a capela do Trinity College (Oxford – 1693 a 1697).

Destacam-se na sua obra os festões de folhagens, flores e elementos concheados; pássaros e outros animais, como coelhos, peixes e crustáceos, desenvolvidos e executados segundo técnica primorosa e obsessiva atenção à delicadeza e precisão dos detalhes, realizados com admirável preciosismo.

Os registros formais característicos da beleza clássica se fariam presentes nas obras de Gibbons, onde a busca por uma representação realística foi constante, assim como, uma incansável dedicação ao aprimoramento técnico em busca de apuro formal, transformando elementos da natureza e artefatos humanos em verdadeiras naturezas-mortas.

Este detalhe de painel (Imagem 01) presente na parede leste do Salão dos Entalhes, na Petworth House, West Sussex, Inglaterra, representa a elegância das linhas e o virtuosismo técnico que caracterizam o trabalho escultórico de Grinling Gibbons. Nesta

obra se confere especial atenção à representação de instrumentos musicais, motivos que aqui atingiriam um ponto alto, integrando a profusa e protuberante ornamentação e buscando pela máxima fidelidade em relação aos modelos originais.

A profusão de formatos marca o trabalho composto pelas formas de diversos instrumentos musicais entremeados por feixes de folhagens e um buquê de flores, centralizado na confluência dos eixos estruturais da composição. O eixo central vertical, é encimado por uma aljava de boca quadriforme, contendo remiges ou aletas (os estabilizadores aerodinâmicos das flechas). A presença deste elemento provavelmente aluda à atividade da caça, sobre o qual aplicou-se um arremate em forma de feixe folhear flabeliforme.

Imagem 1 – Grinling Gibbons. Talhas de instrumentos musicais. Petworth House, West Sussex, Inglaterra.



Fonte: Flickr. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/projectbook/6141710778>

No canto inferior deste mesmo eixo central vertical da composição, se encontra a representação de um detalhe de tecido disposto em pregas ou, panejamento pregueado, com as bordas finamente arrematadas por delicado rendilhado, sobre o qual aplicou-se um bisel de flauta doce, ladeado por detalhísticos segmentos de cordas e de cada lado, por medalhões que exibem efigies, sendo que a figura feminina, à esquerda, apresenta fisionomia clássica greco-romana e a figura masculina presente no medalhão do lado direito, exhibe feições orientalizadas, com características fisionômicas chinesas.

O eixo central horizontal da composição é dominado pela representação, do lado esquerdo, de um instrumento de cordas, provavelmente um violino, sobre o qual se encontra o respectivo arco. À volta dessa representação fiel se encontram detalhes de elementos florais e folheares. Do lado direito deste mesmo eixo horizontal, um caderno de música, aberto, exhibe nas páginas direita e esquerda pentagramas contendo escrita musical e, portanto, uma partitura. Compõe o conjunto uma pena de escrever em provável alusão à atividade composicional, entrecruzada por galhos que, provenientes do buquê central, contém nas extremidades flores, que remetem às formas das tulipas.

No eixo diagonal inferior direito, sobre o caderno de música, situa-se um instrumento de dez cordas, provavelmente um alaúde, sobre o qual sobrepôs-se um cordão contendo elementos esferoides, que remetem a um rosário ou a um *masbaha (tasbih)*, na base e por trás do instrumento, aparece o verso de um detalhe de espelho de violino, com volutas e cravelhas. Delicados elementos florais complementam o conjunto.

No eixo diagonal inferior esquerdo, encontra-se a representação de um segundo caderno musical aberto, como o primeiro e também exibindo pentagramas contendo escrita musical ou partitura nas duas páginas. Sobre este caderno destacam-se um corpo e pé de flauta doce barroca e, à esquerda, a representação em perspectiva lateral de um instrumento de cordas, como um violino, viola ou rabeca, ladeado por duas flores de craveiro ou cravos (*Dianthus*), minuciosamente talhadas.

O eixo diagonal superior esquerdo abriga as formas da voluta de um alaúde, ladeada por um pé de flauta e belos feixes de folhagens que remetem às formas acantáceas. O motivo dos pés de flautas e folhagens se repete no eixo diagonal superior direito, enriquecido por elemento folhear e floral.

Nesta breve e resumida leitura dos elementos formais que compõe o painel aqui analisado, se pode ter uma ideia de quantas informações podem ser extraídas de um conjunto ornamental. Naturalmente, no caso deste exemplo, trata-se como há pouco se disse, de um ponto alto que marca a melhor talha ornamental realizada entre fins do século

XVII e início do XVIII. Esse conjunto de informações pode ser enriquecido ao se identificar significados simbólicos atribuíveis a cada elemento.

Por exemplo, às flores, enquanto clímax do ciclo da vida vegetal, são atribuídos diversos significados simbólicos; representam a natureza e a vida, sendo também associadas à pureza ou a elementos que evocam a paz. Esses belos exemplos também são associados ao conforto e ao bem-estar. Representam energia e amor, assim como se lhes atribuem potencialidades para a cura. Somando-se à visão das formas e associações para com significados simbólicos, a memória poderá enriquecer ainda mais a fruição do observador por meio de lembranças que remetam a aromas deliciosos e aos mais diversos perfumes.

A falta de documentação que comprove os métodos utilizados por Gibbons, para a obtenção das formas e de sua plasticidade únicas, certamente tem exigido a realização de estudos diretos sobre as obras, para o que, as pesquisas desenvolvidas para o embasamento de intervenções de restauro em muito tem contribuído⁹. É certo que o seu estilo foi desenvolvido a partir de vasto e incansável processo experimental, híbrido quanto a adoção de diferentes procedimentos técnicos, resultando em trabalhos de grande delicadeza e virtuosismo.

No caso das obras de Gibbons, a representação naturalística de elementos ornamentais vegetalistas, implica na realização de um delicado jogo de curvas e contracurvas compostas por linhas de grande elegância, apenas aparentemente aleatórias, já que, os resultados demonstram tratar-se de uma natureza idealizada, a qual, como já se tinha tentado no Renascimento, se procura incessantemente aprimorar e mesmo superar. Esses resultados não seriam possíveis se o material básico não apresentasse as características necessárias para possibilitar a realização de intrincados conjuntos de formas.

A madeira predominantemente utilizada pelo entalhador, foi a Tília (*Tilia Cordata* ou *Tilia Platyphyllos*), material brando que possibilita cortes nas mais diversas direções, como a radial, a axial e a tangencial sendo, portanto, bem trabalhável até mesmo contra a direção do desenvolvimento das fibras ou veios da madeira. Naquela época a madeira mais utilizada na Inglaterra era o carvalho, de coloração escura, com a qual Gibbons passou a promover contrastes de grande elegância, alternando com as áreas escuras construídas em carvalho, as colorações claras e delicadas da Tília.

⁹ A este respeito, diversas informações utilizadas neste trecho de texto se encontram no estudo de Cristina Ordoñez Goded, referenciado na bibliografia do presente artigo.

No entanto, o preparo da Tília, para o uso escultórico, envolve um cuidadoso processo de secagem, sendo aconselhável a secagem ao ar, comum na maior parte dos períodos históricos anteriores à industrialização, a partir de quando o desenvolvimento de estufas para a secagem artificial, seria responsável pela redução da qualidade e resistência da matéria prima, o que se agravaria com a queda do nível de excelência técnica comum aos trabalhos artesanais, principalmente a partir da segunda metade do século XIX.

O instrumental utilizado pelo mestre também envolveu inovações técnicas inserindo na Inglaterra, modelos de ferramentas de dimensões reduzidas em relação às comumente utilizadas, permitindo trabalhos mais delicados do que os comumente encontráveis naquele país até então.

A talha executada em madeira maciça apresenta o risco de trincas e rachaduras, podendo resultar em desprendimentos e perdas de partes. O modo encontrado por Grinling Gibbons, para a realização do seu trabalho escultórico-ornamental e a prevenção desse tipo de acidente, foi o da sobreposição de camadas, buscando conferir maior fidelidade à representação de cada objeto, no que diz respeito à vista frontal e às laterais. O fundo não poderia ser visto e constituía a área de contato entre os extratos, por onde as diversas partes seriam unidas e fixadas.

Há trabalhos, da juventude do artista, nos quais se pode ver por alguns ângulos laterais os engates de algumas camadas. Com o aprimoramento da técnica, isso seria suprimido. A montagem em camadas também possibilita o planejamento e a distribuição de elementos de diferentes espessuras, por exemplo, maiores ao centro, com reduções convenientemente controladas até as bordas, como se costuma fazer nos medalhões.

A madeira se movimenta, reagindo às variações ambientais de temperatura e umidade, assim, a simples colagem de partes não seria suficiente para prevenir a ocorrência de descolamentos. Para prevenir e evitar esse tipo de ocorrência, Gibbons utilizaria cravos metálicos como elementos de ligação ou para a junção de diferentes partes, o que permitiria uma certa mobilidade aos diversos componentes sem provocar trincas ou mesmo rupturas.

A redução do peso de cada ornato, também contribuiria para a manutenção das junções e a coesão dos elementos ornamentais, assim como a estabilidade do conjunto, para o que o mestre utilizaria a técnica de remoção de matéria pelo verso de cada ornamento, criando espaços ocos e, portanto, conferindo maior leveza física a cada componente; o que, não deixaria de resultar também em leveza visual.

Para o manuseio no momento da escultura, para não marcar ou danificar as delicadas linhas dos ornamentos, haveria inúmeros cuidados, dando-se o mesmo com o processo de montagem ou junção de partes, implicando em inúmeras e minuciosas operações protetivas, com o objetivo de manter a integridade das formas escultóricas virtuosamente obtidas.

Além do talento individual ou marca autoral, as linhas e a qualidade do trabalho plástico guardam características da sua época, dificilmente reproduzíveis. Em diversos períodos posteriores tentou-se atingir o nível de trabalho escultórico de Gibbons, em intervenções de restauro, sem que isso ocorresse de maneira satisfatória, o que só viria a acontecer recentemente.

O Palácio Real de Hampton Court, construído por Henrique VIII, em 1514, recebeu um acréscimo construído por Christopher Wren para Guilherme III, no final do século XVII, e, ornamentado por Grinling Gibbons. Em 1986, um incêndio consumiu áreas de um aposento do palácio¹⁰. Felizmente a quase totalidade das obras do grande entalhador sobreviveu, no entanto, a queda de uma porta ocasionou a perda de um precioso pingente de flores e folhagens, realizado por Gibbons, para a sala de estar do rei.

O mestre-entalhador estadunidense, David Esterly, recebeu a difícil incumbência de reconstituir a peça destruída no incêndio, obtendo excelentes resultados utilizando madeira de Tília, e, passando a ser considerado como um entre os mais destacados expoentes da arte do entalhe na atualidade.

Reflexões finais

Há séculos atrás o contato das pessoas com o meio natural era mais próximo e direto. Mesmo quem vivia em grandes metrópoles, convivia com farta quantidade de elementos visuais, característicos da ornamentação referente às formas extraídas da natureza, que recobriam praticamente todos os espaços e objetos construídos e diariamente habitados ou utilizados pelo homem.

É possível que a presença de ocorrências formais representativas dos reinos animal e vegetal, que compõe o universo ornamental, evoquem o meio natural do qual a nossa espécie é proveniente e tenham impregnado os ambientes humanos enquanto referência a reminiscências do contato estreito da nossa espécie com o seu local de origem.

¹⁰ Infelizmente esse acidente resultou na perda de uma vida.

Dedicava-se tempo à apreciação do que se considerava belo caracterizando momentos de fruição estética dirigidos aos mais diversos tipos de expressão, valorizando-se tanto os modelos clássicos reproduzidos e reinterpretados por toda a história, quanto à constante busca de inovações e mesmo às propostas de rupturas que marcaram a evolução dos estilos.

Elementos ornamentais encontráveis, por exemplo, em um friso que encima uma construção ou, em padrões presentes nos tecidos de revestimento de móveis distribuídos em ambientes refinados, guardam potencialidades para atrair a atenção do observador, seja pelas suas belas formas, cores e texturas ou, desde que este possua repertório que lhe possibilite a decodificação de simbologias associáveis aos ornatos.

Antes do modernismo ocorrido a partir do alvorecer do século XX, as pessoas não estavam acostumadas à economia de formas e cores. As referências ao meio natural ou as abstrações geométricas típicas de antigas civilizações egeias ou, as ocorrências ligadas ao Oriente Médio, que teriam variações desenvolvidas na Ibéria, impregnavam boa parte da produção humana. O clean só seria melhor assimilado a partir do século XX.

Em tempos de tecnologia analógica as informações visuais certamente receberam atenção diversa do que ocorre na era digital. O contato direto marcava a apreciação de um objeto, não se conferindo valor absoluto às imagens, como se passou a fazer após a Revolução Digital. A quantidade de exemplos (fotos, material impresso, etc.) era reduzida se comparada à produção de imagens digitais neste início de século XXI. O valor que se costuma atribuir às qualidades associáveis à natureza de um objeto determinado ou à sua simples aparência, certamente varia segundo a época.

A racionalidade que marcou a ortogonalidade renascentista diferia da ação em conjunto exercida pelas formas no Barroco. Pode ser surpreendente observar e tentar identificar de maneira sistemática a cada um dos elementos componentes dos conjuntos ornamentais presentes na arquitetura ou nos objetos utilitários originários de períodos como o aqui estudado, devido à grande quantidade de informações visuais. Além desse exercício executado de maneira localizada, é provável que se possa encontrar discursos construtíveis a partir da combinação dos diversos elementos componentes dos conjuntos, gerando resultados encantadores, interessantes e mesmo, inesperados.

A recepção de estímulos ou informações, dirigidos a cada um dos cinco sentidos físicos, pode conduzir a diferentes possibilidades de fruição. É provável, que nos ambientes encontráveis na Europa, entre os séculos XVII e XVIII, as pessoas estivessem familiarizadas com sensações diretamente provenientes do sistema sensorial, cultivando

diferentes modos de apreciá-los, inclusive, buscando por meios de intensificá-las, com o objetivo de enriquecer a gama experiencial, o que difere das reações puramente mentais aos estímulos provenientes das mídias digitais que caracteriza grande parte das atividades humanas nos dias atuais.

Nesse contexto, a visão e a audição ocupam lugar de grande destaque, sendo mais frequente encontrar-se na ornamentação elementos que remetam ao riquíssimo universo das formas, cores e texturas encontráveis na natureza. Nesse sentido, o ritmo marca tanto o desenvolvimento das formas plásticas, quanto a estrutura das manifestações musicais, veiculadas por meio da construção e do domínio dos instrumentos musicais, que se fazem presentes na ornamentação sobre madeira, com destaque para a obra aqui analisada.

É comum nos processos escultóricos incorporar-se as qualidades naturais do suporte explicitando as suas cores e texturas sem encobri-las por meio de policromias. Os trabalhos de Grinling Gibbons, que podem ser vistos como verdadeiras naturezas mortas, graças à concepção original e precisão técnica, prescindem de cores que não sejam as do material natural, já presentes nas madeiras utilizadas para a construção do seu vasto repertório ornamental.

A maior parte dos tipos de madeiras não se apresenta com coloração lisa mas, exibe variações de cores e tonalidades relativas à presença dos veios, que quando a árvore estava viva, conduziram a seiva em elaboração, das raízes até as folhas. Quando este material se encontra seco, são facilmente reconhecíveis marcando como que com finos traços de coloração mais escura do que a do fundo, distribuindo-se de lado a lado das placas e promovendo diferentes tonalidades.

Também podem aparecer em determinadas áreas as diferentes colorações dos anéis que marcam o crescimento da planta (normalmente, um anel ao ano...). Como é pouco provável que possam ser dirigidos, esses acidentes cromáticos se distribuem aleatoriamente por sobre as formas dos ornatos e nas superfícies lisas segundo uma lógica imprevisível resultando, com frequência, em efeitos enriquecedores.

Muitos são os conteúdos presentes na multiplicidade de formas encontrável nos conjuntos ornamentais oitocentistas. A sua observação pode revelar mensagens de diversos tipos, como as referências aos aspectos sublimes que cercam o contato com o sagrado, normalmente discutidos nos ambientes religiosos, ou a grande riqueza e variedade de possibilidades disponíveis ao exercício da vida profana.

O acesso ao repertório fundamental à identificação de significados simbólicos associáveis a determinados elementos ornamentais se deu, tradicionalmente, por

transmissão oral nas diversas comunidades ou, por meio do estudo de documentos de teor histórico, ficcional, lendário ou alegórico. Além das linhas plasticamente atraentes costuma envolver questões humanas ligadas ao aprendizado e ao acesso ao conhecimento, à superação de problemas, à conquista de ideais e à sublimação.

Da mesma forma, os ornatos podem remeter a sutilezas representativas dos hábitos e costumes de diferentes segmentos e culturas, envolvendo possibilidades frutivas que em alguns casos chegam a denotar os privilégios de alguns grupos ou o simples aprimoramento da arte de viver no seio das mais diversas classes sociais.

Enquanto a possibilidade de contemplação está aberta a todos, a que permite um reconhecimento e análise mais aprofundados desse tipo de material, se restringe a grupos instrumentalizados para a decodificação de conteúdos simbólicos ou, a grupos de interessados na obtenção de condições para a decodificação de mensagens presentes no universo das formas, revelando possibilidades interpretativas a respeito da simbologia e da estilística.

O conjunto de formas que compõe o medalhão composto por Grinling Gibbons, para o Salão dos Entalhes da Petworth House, aqui analisado pode ser visto, devido à excelência plástica e técnica, como uma natureza morta, mas, também pode embasar a produção de textos a partir de análises, descrições, relatos históricos, procedimentos técnicos, exercícios poéticos...

Assim, a produção verbal, que alimentou o imaginário que resultou em profuso conjunto formal e imagético, por este mesmo conjunto pode ser enriquecida, em um processo no qual as ideias apresentadas verbalmente assumindo formas, cores e texturas geraram cultura material, que passa, a partir desses mesmos valores a suscitar a produção de textos interpretativos ou abstrações; preservando conteúdos tradicionalmente associados aos elementos ou propondo rupturas. Embora pareça radical, a atribuição de diferentes significados a elementos ornamentais, quando aplicados à diferentes localidades ou em diferentes períodos, ocorre desde os tempos primitivos.

Bibliografia

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CUSSAC, Hélène. **L'instrument de musique dans le roman des Lumières**. Dans *Dix-huitième siècle* 2011/1(n° 43), págs. 229 a 255.

Diderot, Denis. **Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient. Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent**. Paris: Flammarion, 2000.

ESTERLY, David. **Grinling Gibbons and the art of carving Hb**. Londres: V & A Publications, 1998.

GERD, Heinz-Mohr. **Dicionário dos símbolos – imagens e sinais da arte cristã**. São Paulo: Paulus, 1994.

LA MADERA. Barcelona: Editorial Blume, 1978.

ORDÓÑEZ GODED, Cristina. **Dos maestros de la talla en madera: Grinling Gibbons y Andrea Brustolon**. CD del Curso sobre mobiliario antiguo. GEIIC. Madrid, Abril de 2004.

PANOFKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

Iconografia da música nos cemitérios brasileiros: instrumentos gregos nos túmulos. Análise das placas de bronze em forma de lira ou cítara

Fábio Vergara Cerqueira

Introdução: a música nos túmulos e a Recepção da Antiguidade

Pode-se constatar um conjunto iconográfico diversificado de representações de instrumentos musicais nos cemitérios modernos, em túmulos remanescentes dos séculos XIX e XX, que fazem parte do nosso patrimônio cultural, em particular do que chamamos patrimônio cemiterial, e que assim, devem ser alvo de valorização por meio de seu estudo e divulgação. O estudo desta forma singular de ornamentação ou iconografia funerária deve passar por um levantamento abrangente e minimamente sistemático de suas ocorrências, com vistas à sua classificação tipológica. Temos nos dedicado a realizar este levantamento em cemitérios brasileiros e de outros países sul-americanos – assim como em cemitérios europeus, para fins de comparação, para uma compreensão mais ampla deste fenômeno cultural transcontinental.

Para este levantamento,¹ aplicamos de modo complementar três metodologias de prospecção: a prospecção bibliográfica, focada precipuamente em títulos relativos à arte e cemitérios; a prospecção nas bases virtuais da web, basicamente em sites oficiais de cemitérios², sites de viagem e blogs de fotografias patrimoniais³; a prospecção propriamente dita, feita *in loco*, nos cemitérios, adaptando à organização espacial de cada cemitério a técnica de caminhamento sistemático intensivo, advinda da prospecção de campo em arqueologia. Conta-se ainda, de modo complementar, com a cooperação de colaboradores, que enviam informações e fotografias sobre túmulos com instrumentos musicais situados em cemitérios não visitados nem prospectados diretamente pelo pesquisador.

O material levantado em nossa pesquisa é passível de diferentes classificações. Uma delas, quanto à temporalidade histórica do instrumento representado, aponta o predomínio de três tipologias: instrumentos modernos, de tipo erudito e popular (consideramos como critério para sua “modernidade” fazerem parte da vida musical contemporânea à construção do monumento nos séculos XIX e XX); instrumentos antigos, ausentes da vida musical moderna, majoritariamente instrumentos de tradição musical grega e romana, mas eventualmente também instrumentos relacionados ao Egito antigo (instrumentos mais relacionáveis à prática musical medieval têm sido encontrados com baixíssima frequência por este pesquisador, nos cemitérios e países estudados até o momento, estando em alguns casos associados à presença de uma imagem de Santa Cecília); a terceira possibilidade resulta de túmulos em que se tem a combinação de instrumentos modernos e antigos.

Nosso interesse aqui será abordar a representação, nos cemitérios brasileiros, de instrumentos musicais da tradição antiga grega e romana, e basicamente os instrumentos de corda, tendo em vista a possível ponte semântica (destacando que esta “ponte”, antes de uma afirmação, é um interrogante) entre o predomínio dos instrumentos musicais de corda na iconografia funerária das necrópoles modernas e na iconografia funerária grega

¹ Agradeço a gentil contribuição para este trabalho de Clarissa Grassi, Claude Pouzadoux, Deivid Valério Gaia, Fábio Lessa, Ian Bonze, Leandro Gracioso de Almeida, Luciano Cartegni, Pablo Sotuyo, Regina Bustamante e Elaine Bastianello (in memoriam). O conteúdo é de responsabilidade estrita do autor. Esta pesquisa contou com o apoio da Fundação Humboldt, como Bolsista Experiente (desde 2014), da École française de Rome, como Pesquisador Residente (2022), do CNPQ, como Bolsista Produtividade (2013-2024), do Programa de Pós-Graduação em História Comparada, no âmbito do Pós-Doutorado Institucional (2019-2021) e do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas.

² Dois exemplos importantes são o *Find a Grave. World's largest gravesite collection* (desde 1995), disponível em <<https://www.findagrave.com/>>, e o *List of Burials of the Tikhvin Cemetery* (São Petersburgo, Rússia), disponível em <<https://cloudpedia.org/list-of-burials-at-tikhvin-cemetery/>>.

³ Um exemplo, o *Flickr*. Disponível em: <<https://www.flickr.com/>>.

antiga (VERGARA CERQUEIRA, 2013; 2020b. DELATTE, 2012. MARROU, 1964.). Lembremos que corria na Antiguidade a versão de que havia sido colocada uma Sereia tocando *lyra* junto ao sepulcro do tragediógrafo Sófocles (*Suda*, s.v. Σοφοκλέους γένος καὶ βίος, σ 815.15. HANINK, 2019, p. 239)⁴, e de fato foram evidenciadas sereias musicistas em contexto funerário, ou como marcadores funerários (Figura 1) ou como deposições, oferendas ao morto colocadas no interior do túmulo, para o acompanharem no pós-morte (Figura 2), ou ainda como relevos esculpidos na lápide (PERROT, 2022). Na mesma linha, pintores de vasos utilizados nos rituais funerários representavam a figura do morto vinculada a um instrumento de cordas (Figura 3).

Figura 1. Escultura funerária de sereia com *lyra*. Integrava par de sereias que flanqueavam o túmulo do cavaleiro Dexileo, morto em 394-393 a.C. Mármore pentélico. Prov.: Necrópole do Cerâmico, Atenas. 370 a.C. Atenas, Museu Arqueológico Nacional, inv. 774.



Foto: Fábio Vergara Cerqueira (2019)

⁴ 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”.

Figura 2. Escultura funerária de sereia pranteadora com cítara. Terracota de Canosa. séc. IV a.C. Madri, Museo Arqueológico Nacional.



Foto: Fábio Vergara Cerqueira (2014)

Figura 3. Jovem (morto) no interior do naiskos (templete funerário), segurando uma cítara retangular e uma palma. Cratera ápula em voluta, proveniente de uma tumba em câmara de Ururi. c. 340-320 a.C. Campobasso, Museo sannitico di Campobasso⁵.



Foto: Claude Pouzadoux (2015)

⁵ Exposição “Sono figlio della terra e del cielo stellato. Cibo per il corpo cibo per lo spirito presso i Sanniti”, 14 de fevereiro a 31 de outubro de 2015. Devo à Claude Pouzadoux a informação sobre este vaso.

Os instrumentos de corda antigos representados variam entre a lira, a cítara e a *phorminx* (variante de fundo homérico, de base arredondada, presente já na pintura dos vasos geométricos do século VIII a.C.) – a harpa é menos comum, e, quando presente, ou está vinculada a túmulos egípcianizantes ou a um contexto cristão de simbolização deste instrumento, não se ligando à recepção de motivos greco-romanos. Vale ressaltar que em grande parte trata-se nestas representações de releituras, mais ou menos estereotipadas, destes tipos de instrumentos de corda gregos, não sendo nosso escopo avaliar a capacidade desta representação moderna de mimetizar a antiga (isto seria uma perspectiva a meu ver equivocada), interessando outrossim observar esse processo de transfiguração das formas destes instrumentos, que em verdade ocorre desde a Antiguidade, considerando que no contexto romano ocorre muitas vezes a apropriação da imagem de cordófonos gregos com cunho ornamental e retrabalhada, ganhando caráter estereotipado.

A presença do instrumento musical pode se dar de modos muito variados, indo desde um ícone não-narrativo até sua agregação a uma narrativa mais ou menos complexa, podendo fazer parte de obras de arte de alto padrão, originais ou replicadas de catálogos ou protótipos europeus – alguns exemplos denotam erudição, como nas referências bem elaboradas à mitologia clássica grega que encontramos nomeadamente no Cemitério da Consolação, em São Paulo. No caso da figuração da lira como ícone não-narrativo, temos três possibilidades mais recorrentes: como uma placa, por via de regra em bronze, como um relevo na lápide, comumente no mármore (Figura 4), ou como uma escultura sobre o monumento (Figura 5), havendo ainda a variante em azulejo (Figura 6).

Figura 4. Lápide de mármore com epitáfio e ornato em forma de lira pentacorde em relevo. Jazigo Perpétuo de Modesta Rosa Satyro (1869 - 1889). Rio de Janeiro, Cemitério São João Batista



Foto: Fábio Vergara Cerqueira (2019)

Figura 5. Túmulo com coluna encimada por uma cítara . Monumento a Gustav A. Iserhard (1848-1895) e Sophie Iserhard, geb. Niedersberg (1851-1922). Santa Cruz, Cemitério Municipal

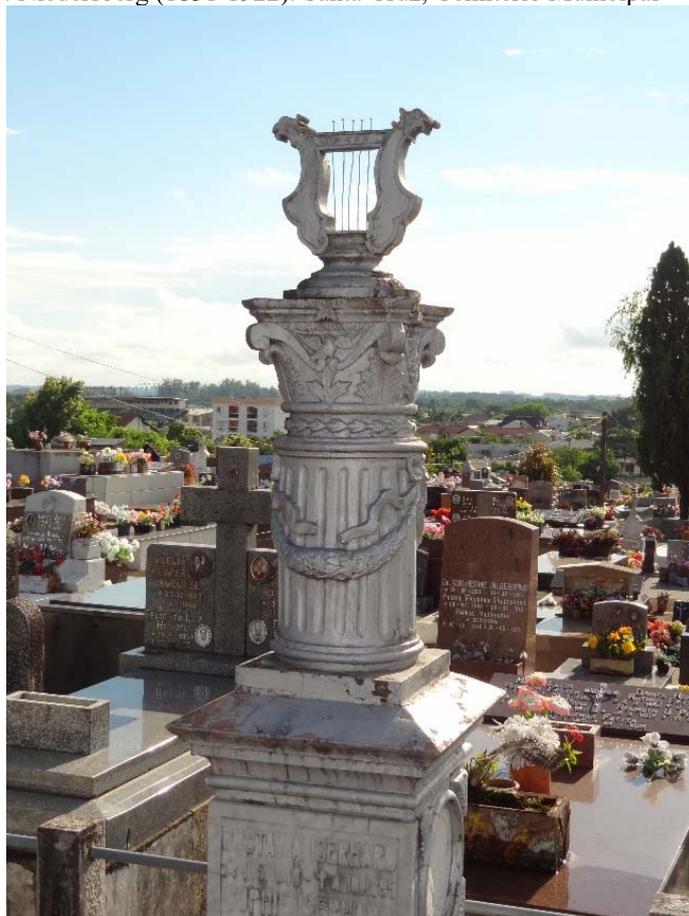


Foto: Elaine Bastianello (2012)

Figura 6. Campa revestida com azulejos figurados do sepulcro da família de Andrade, em que estão enterrados Manoel de Andrade (1879-1943), Ifigênia de Andrade (1914-1978), José de Andrade “Pelé” (1916-1980). Belo Horizonte, Cemitério do Bonfim.



Foto: Elaine Bastianello (2013)

Em meio à diversidade como se materializa no monumento esta presença da música, e em específico do instrumento, buscamos interpretar os diferentes usos e sentidos que instrumentos musicais de tradição grega e romana podem assumir na iconografia cemiterial.

Ao investigarmos a presença dos instrumentos musicais de tradição grega nos cemitérios modernos, adentramos o campo dos estudos da Recepção da Antiguidade, singularizada na recepção da música grega antiga em nosso patrimônio cultural cemiterial. Nosso objetivo principal neste texto é divulgar a presença destes bens culturais em cemitérios de nosso país, apresentando algumas das tipologias, e ilustrando algumas das perspectivas possíveis deste estudo.

Túmulos com representação de instrumento musical da Antiguidade greco-romana

Tem-se a presença de uma lira ou cítara, havendo a representação isolada do instrumento ou a vinculação do instrumento a um personagem ou cena mais complexa. Em isolado, como símbolo, pode ser uma placa ou uma escultura em mármore ou bronze. Mas, podendo ganhar certo conteúdo narrativo, pode estar nas mãos de uma personagem, por via de regra uma representação feminina, de caráter alegórico, como uma personificação, podendo essa personificação simbolizar ao mesmo tempo uma pessoa da família do falecido, como no túmulo do poeta Candido Dinamarco Reis (1902 - 1923), do Cemitério dos Passos, em Guaratinguetá, São Paulo (Figura 7). O monumento, confeccionado pela Mamoriaria Blanes, da capital paulista, representa no branco do mármore a mãe, que pranteia o filho morto precocemente, com a cabeça abaixada e coberta pelos cabelos, segurando com a mão direita abaixada uma lira pentacorde em bronze.

Figura 7. Monumento de Candido Dinamarco Reis (1902 - 1923). Cemitério dos Passos, Guaratinguetá, São Paulo.



Foto: Luciano Cartegni (2016)

A presença do instrumento musical grego pode simbolizar o ofício de músico do falecido, como é o caso do túmulo da pianista e professora Alcina Navarro de Andrade (Figura 8), falecida em 1961, que foi aluna de piano de Alfredo Bevilacqua ainda no séc. XIX, e em 1902 já era professora do Instituto Nacional de Música, onde se manteve por mais de meio século. Alcina Navarro foi uma das grandes pianistas brasileiras, junto a Guiomar Novaes, ativa no Rio de Janeiro até a década de 1950. Ela criou e dirigiu o Cultura Artística de Petrópolis em 1943, em sua homenagem existindo até hoje na cidade o Instituto de Música Alcina Navarro e o Festival de Arte Alcina Navarro. Seu túmulo apresenta um conjunto escultórico bastante original e de grandes dimensões: duas figuras femininas, com mantos semitransparentes que as deixam parcialmente nuas e que salientam sensualmente as curvas do corpo, tocam, cada uma, um instrumento – a da direita, de pé, um violino, enquanto a da esquerda, sentada, com um ramo de mirto próximo a seu joelho, dedilha as cordas de uma grande cítara, como se estivesse tocando uma harpa. Alcina foi pianista, sendo concertista e educadora, mas não tocou nem violino, nem harpa, quanto menos uma cítara grega. Mas a combinação destes instrumentos representa

uma vida de dedicação à música, de Alsina, mas talvez não só dela. Há outra interpretação possível: Alsina não é a única mulher musicista do clã dos Navarro, pois uma irmã sua também lecionou por um bom tempo no Instituto Nacional de Música e uma filha sua foi pródiga como cantora ainda na infância. Assim, é possível que o sensual dueto de cordas em bronze queira passar a ideia de uma família de mulheres musicistas talentosas e bem-sucedidas. A quase nudez e sensualidade da imagem das musicistas remete a uma inspiração clássica greco-romana, que vai bem com esta forma de cítara de proporções magníficas tocada como uma harpa. Mas essa sensualidade também remete possivelmente a uma afirmação de modernidade destas mulheres, que muito cedo para a sociedade brasileira foram mulheres independentes financeiramente, que usufruíam de certo grau de liberdade.

Figura 8. Jazigo da Família Navarro de Andrade. Rubrica: R. Domingues (Raphael Domingues?). Rio de Janeiro, Cemitério São João Batista

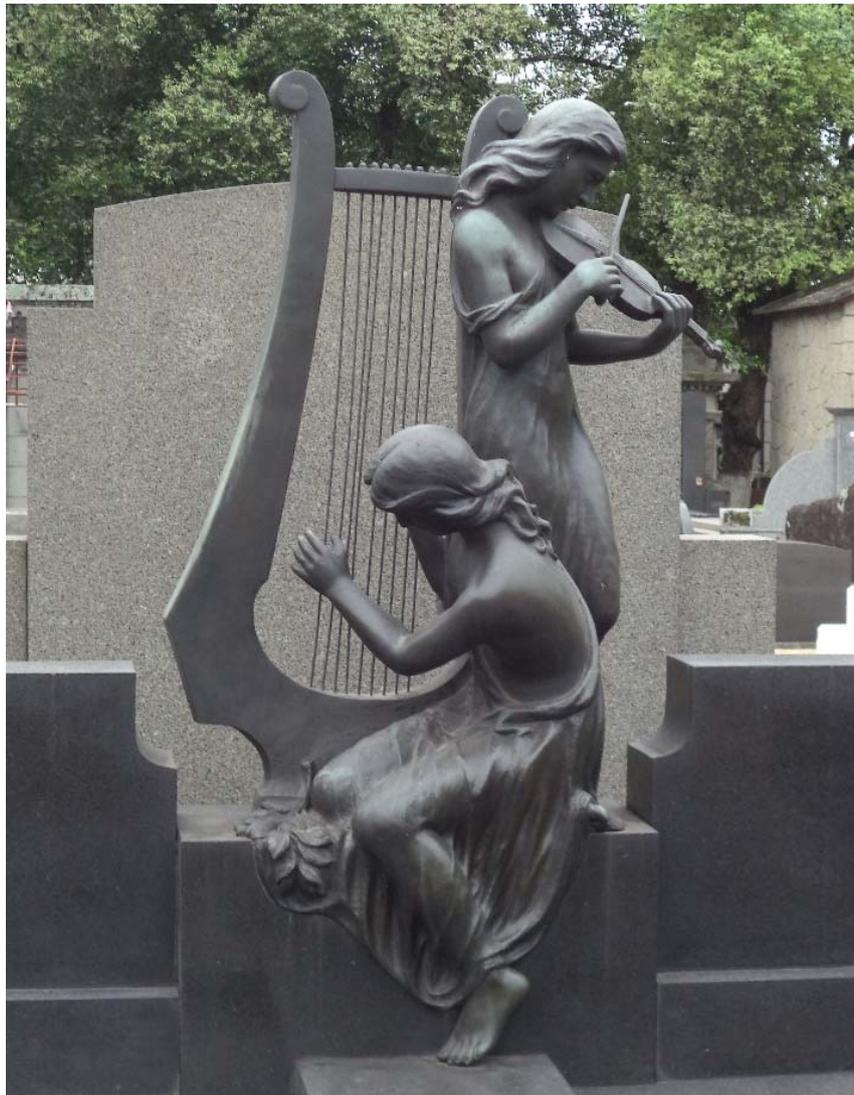


Foto: Fábio Vergara Cerqueira (2019)

Nesta associação do instrumento musical a uma figura, ao simbolizar o ofício do falecido, não necessariamente implica que ter sido um ou uma musicista. Como no jazido de Guaratinguetá (Figura 7), pode fazer uma referência mais ampla à dedicação do falecido à arte e à cultura (quer como poeta, ator ou mesmo arquiteto), ou, de modo ainda mais abrangente, como símbolo de reconhecimento de um elevado nível de educação e de uma grande missão social, situação mais presente em túmulos de Buenos Aires, mas que se verifica também nos túmulos do Rio de Janeiro, que foi a capital nacional ao longo da maior parte da história dos cemitérios estudados. É o que encontramos no Jazigo Perpétuo de Domingos José Gonçalves de Magalhães, o Visconde de Araguaya (1811 - 1882), localizado no Cemitério São João Batista e construído em 1883, obra assinada pelo escultor Rodolfo Bernardelli e concebida quando este se encontrava em Roma (Figura 9).

Figura 9. Jazigo Perpétuo do Visconde de Araguaya (1811 - 1882) e sua Família. Escultura de Rodolfo Bernardelli, Roma, 1883. Rio de Janeiro, Cemitério São João Batista



Foto: Fábio Vergara Cerqueira (2018)

Neste monumento, junto à estela foi instalada a magnífica escultura em bronze de um anjo (ou Eros?), com uma cítara enlutada. Neste caso, não há ligação entre a cítara e a atividade musical. Gonçalves de Magalhães era um literato, um professor, um filósofo, um acadêmico, mas não um músico. Além disso, homem público de importantes serviços prestados ao país, na política e na diplomacia. A cítara aqui pode assumir diferentes

significados: símbolo da vida intelectual, mas também de um homem que representava um elevado ideal de civilização, para o país se mirar. Mas o simbolismo da lira enlutada vai além, revelando uma ideia de morte já presente na Antiguidade (Vergara Cerqueira, 2020a, p. 130-134).

Placas em bronze em forma de lira ou cítara: patrimônio cultural sob risco

Neste texto, nosso foco será analisar um tipo específico de inserção do instrumento de tradição grega e romana na iconografia funerária tumular: quando se coloca sobre o túmulo uma placa representando o instrumento musical. São comuns plaquinhas representando uma lira estilizada, em túmulos de músicos, inclusive de músicos populares, como símbolo de sua profissão. Predomina o bronze, mas pode estar presente em outros materiais, até mesmo no azulejo. Em alguns casos, a lira pode ser apropriada para alguma outra significação para além da música ou artes em geral.

Uma das razões que me motivou a destinar minha atenção aqui às placas metálicas, por via de regra de bronze, é a necessidade de seu registro, como valiosos bens do patrimônio cultural cemiterial brasileiro, e que estão sob sério risco de desaparecimento, visto serem alvo dileto e fácil de roubo, tanto que algumas das placas publicadas aqui já não estão mais acessíveis à apreciação do público, visto terem sido extraviadas. Além disso, as placas com inscrição resultam muitas vezes da iniciativa de alguma instituição, como uma homenagem prestada em alguma data específica, após o falecimento do homenageado. Enquadram-se assim no âmbito da memória pública. Refletem a presença do morto na memória da instituição, que se vê tributária de seu legado, e ao mesmo tempo constroem a memória pública e o lugar deste morto nela, visto que a colocação destas placas pode ser acompanhada por algum ritual festivo que reaviva a memória do falecido entre as novas gerações.

Nosso primeiro exemplo se encontra em Curitiba, no Cemitério São Francisco de Paula: na tumba dedicada a Augusto Stresser (1871 – 1918) e Ernestina Stresser (1875 – 1930), de autoria do gravador e medalhista nascido argentino, José Peón (1889 - 1972)⁶ (Figura 10).

⁶ Nascido em Buenos Aires, onde se formou na Escola de Belas Artes, migrando para o Brasil aos 25 anos de idade, aportando em Paranaguá, e instalando-se como gravador em Curitiba em 1915, onde se manterá ativo nesta profissão até 1969, quando aos 80 anos para de trabalhar por motivo de doença. Sobre J. Peón, ver: COSTA, Paulo José. José Peón, um portenho que conquistou os curitibanos. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27/01/2022. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/pino/local/jose-peon-um-portenho-que-conquistou-os-curitibanos/> Acesso em 25 abr 2022. BRANTES, Carlos Alberto. José Peón, um artista de

Figura 10a-b. Placa e túmulo do músico erudito Augusto Stresser. Curitiba, Cemitério São Francisco de Paula.



Fonte: Acervo pessoal de Clarissa Grassi

Ali encontramos uma placa de bronze fixada a tampa em granito negro, representando uma cítara (tipo *phorminx*), envolta em ramos de louro, sobre um pergaminho onde se lê “Sidéria”. O túmulo, com revestimento em azulejos e tampas em granito negro, é claramente mais recente, datável no mínimo do último quartel do século passado, sendo que a placa, seguramente posterior à morte da viúva de Stresser, deve ser datada em meados do XX. Sua datação mais larga teria como *terminus post quem* 1930, falecimento de sua esposa, e como *terminus ante quem* 1972, data de morte do escultor. Mas é mais provável que se situe entre a década de 40 e 50, período de forte atuação de Peón no cemitério de Curitiba por meio da gravação de placas.

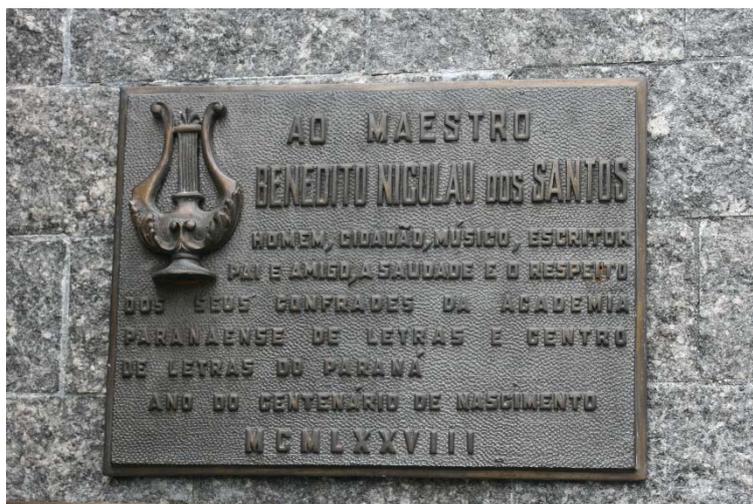
Como nos ensina Clarice Grassi (2014), Augusto Stresser, filho de imigrantes alemães, era um músico erudito, tocava flauta, flautim, contrabaixo e piano. Foi também poeta, jornalista e ilustrador, tendo se dedicado ainda à ourivesaria, pintura e desenho. Criou o Grêmio Musical Carlos Gomes, ativo entre 1893 e 1902, e teve como sua maior realização a primeira ópera paranaense, “Sidéria”, com estreia em 1912 no Teatro Guaíra, cuja memória está consagrada em sua lápide pelo pergaminho lembrando seu título. A cítara na placa de Augusto Stresser relaciona-se ao reconhecimento de seu papel para o desenvolvimento da música erudita paranaense.

Solução semelhante foi adotada em outros três túmulos de músicos no mesmo cemitério. Este é o caso do monumento dedicado a Benedito Nicolau dos Santos (1878 -

rara sensibilidade. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 15/07/2007 (atualizado em 19/01/2013). Disponível em: <https://tribunapr.uol.com.br/mais-pop/jose-peon-um-artista-de-rara-sensibilidade/> Acesso em 25 abr 2022.

1956), que foi pianista, violinista, violoncelista e compositor eclético, tendo composto cerca de 200 peças musicais, em gêneros variados (tango, chote, valsas, polcas, operetas e peças religiosas) (Figura 11). Além de compositor, foi um intelectual atuante em vários flancos, publicou obras sobre teoria musical e destacou-se nas letras, com obras sobre música, história, poesia, filosofia e teatro. Integrou a Academia Paranaense de Letras, de cujos confrades recebeu a placa em sua homenagem, por ventura do centenário de seu nascimento, em 1978. Em sua opereta “Vovozinha”, ele musicou a primeira obra literária brasileira para crianças, de autoria de Emiliano Pernetta (1866-1921), um dos introdutores do simbolismo no Brasil e talvez o maior poeta paranaense de sua época. Vinte-e-dois anos após sua morte, é como “maestro” que se quer eternizar sua memória em seu túmulo, acrescentando-se à esquerda de seu nome o ícone em forma de cítara grega pentacorde.

Figura 11. Ícone em forma de cítara, parte da placa de bronze do túmulo de Benedito Nicolau dos Santos. Placa datada de 1978, atualmente extraviada, foi substituída recentemente por uma placa em granito negro polido, em que no lugar da lira foi representada uma clave de sol como símbolo da música. Curitiba, Cemitério São Francisco de Paula.



Fonte: Acervo Clarissa Grassi

No Cemitério São Francisco de Paula de Curitiba, encontra-se ainda mais um túmulo de um músico homenageado por meio de uma placa, como “maestro” (Figura 12). Trata-se da sepultura do Maestro Antonio Melillo (1899 - 1966), constante em uma placa que lhe foi dedicada sete anos após sua morte, em 1973, pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Educação Musical do Paraná, que lhe presta deferência por meio de seu nome, D.A. Maestro Antonio Melillo.

Figura 12. Ícone em forma de lira estilizada em placa de bronze datada de 1973 (placa atualmente extraviada). Túmulo do Maestro Antonio Melillo (1889 – 1966). Curitiba, Cemitério São Francisco de Paula.



Foto: Acervo Clarissa Grassi

De fato, Melillo teve uma atuação fundamental na história do que hoje vem a ser a Faculdade de Artes do Paraná da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Trata-se hoje de uma das mais completas faculdades de arte do país, cuja história se inicia em 1916 com o Conservatório de Música do Paraná, que em 1931, sob a direção de Antonio Melillo, passou a ser a Academia de Música do Paraná, instituição que ampliou, a partir de 1956, também contando com a iniciativa de Melillo, com a criação do Conservatório Estadual do Canto Orfeônico do Paraná, voltada a formação de professores de música⁷. Em 1967, um ano após a trágica morte de Melillo em um acidente de carro, a Academia e o Conservatório são unificados, instituindo-se a Faculdade de Educação Musical do Paraná (FEMP), que em 1991 passou a chamar-se Faculdade de Artes do Paraná, com a criação de outros cursos, que em 2013 foi integrada à UNESPAR. Melillo foi, além de maestro e docente, uma figura-chave na cena cultural curitibana dos anos 20 aos anos 60, como regente, músico e compositor. Como pedagogo, estava alinhado com Villa-Lobos na metodologia, como se constata em sua obra *Didática do Canto Orfeônico*.

Descendente de italianos nascido em Itararé, em São Paulo, iniciou sua formação musical na capital do estado, no Conservatório Dramático e Musical, onde aprendeu piano, e mais tarde deu sequência a seus estudos na Itália, no Real Conservatório de Nápoles, aprofundando-se no instrumento e na regência. Após retornar a sua cidade natal,

⁷ História do Campus de Curitiba II – FAP. Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR. Disponível em: <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/menu-de-apoio/historia-do-campus-fap> Acesso em 24 abr 2022.

torna-se regente de uma companhia de óperas que faz tournées pelo país, e vem a se radicar em Curitiba, a convite do fundador e então diretor do Conservatório de Música do Paraná, Leonard Kessler (1882 - 1924), iniciando sua longa carreira no magistério musical. Com o falecimento de Kessler em 1924, torna-se diretor do conservatório, iniciando aí sua vida administrativa nas instituições de ensino musical, paralelamente a sua atuação em várias orquestras em Curitiba nos anos 20 e 30: foi um dos organizadores da Sociedade Sinfônica de Curitiba, com sua primeira apresentação em 1930 no Theatro Guayra, dirigiu a Orquestra Cine-Teatro Mignon e criou a Orquestra do Clube Curitibano. Sua atuação não se limitou à cena da música clássica: como acompanhador, apresentava-se ao piano em rádios, teatros e cinemas como arranjador, fez instrumentação para jazz-band; como compositor, também entrou no campo de uma música popular urbana, por exemplo com o foxtrote “In the walley of the silence” e as valsas “Dona de Casa” e “Bouquet” (MENIN SILVA & GILLER, 2011. ALTAFINI & SANTOS, 2014. COSTA, 2012).

Considerando que a placa lhe foi oferecida pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Educação Musical do Paraná, consagrar sua memória pública por meio da imagem de uma lira reporta-se à sua atividade como docente, pedagogo e administrador de instituições de ensino musical, assim como pelo reconhecimento de seu papel na vida musical, na criação de orquestras, na composição, mas também, o que aos estudantes devia soar simpático, ao seu trânsito por lugares musicais variados, como rádios, cinemas e teatros, além de sua ligação com as jazz-band.

Também como é como maestro que se consagrou a memória de Aleixo Gaudêncio de Oliveira Mafra em seu sepulcro. Criança exposta, nasceu em Itabira em Minas Gerais em 1834 e faleceu em 1881 em Guaratinguetá, onde já se encontrava aos 19 anos, como sabemos por ter se casado nesta data com Maria Teresa de Jesus, filha de um vereador e comerciante local⁸. Seu túmulo se encontra no Cemitério dos Passos, em Guaratinguetá, São Paulo, como identificamos por meio de uma placa recente, em alumínio, em que o “Maestro Aleixo Mafra” é lembrado por sua atuação como “vereador em Guaratinguetá em 1861/1864” e por ter sido “fundador da Banda Musical Jornada Estrela Paulista” (Figura 13). Sobre esta placa foi colocado um retrato, provavelmente remanescente do túmulo original, e, pouco acima, também sobre campaa, uma placa em forma de lira, feita de metal, e pintada em dourado (que se encontrava descascado quando da fotografia em

⁸ *genealogieonline*, disponível em: <https://www.genealogieonline.nl/petroucic-genealogy/I275773.php> Acesso em 24 abr 2022.

2017). É possível que esta placa substitua alguma anterior, pelo tipo de acabamento menos trabalhado, incomum às placas mais antigas. Aqui não se identifica a mão mais técnica de um artesão atuante na construção de túmulos – o que identificamos nas placas de bronze de Curitiba, que no conjunto não lhe são muito distantes no tempo. Em vez do bronze, apelou-se a um metal mais barato, provavelmente uma placa de alumínio, cortada com muita imprecisão. O túmulo atual é feito em granito polido, sobre o qual foram fixadas essas placas recentes, em lembrança dele e de descendentes seus, aí sepultados. A reforma deve ter se dado no final dos anos 1970, em razão do último sepultamento registrado ser de 1977 e pelo tipo de chanfrado, que não aparece na linguagem arquitetônica antes dos anos 1960, ao menos não no modo banalizado como neste túmulo⁹.

Figura 13. Túmulo de Maestro Aleixo Mafra (1834 – 1881). Guaratinguetá, São Paulo, Cemitério dos Passos

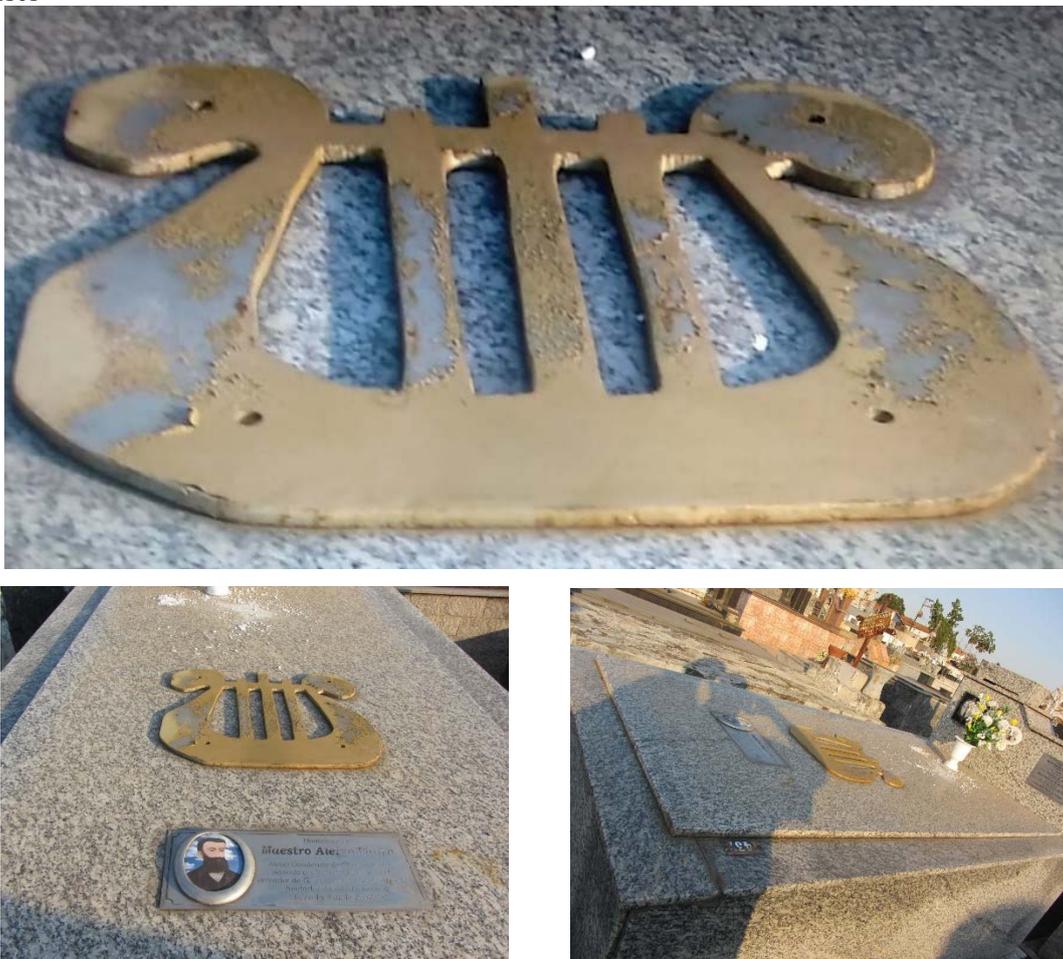


Foto: Luciano Cartegni (2017)

⁹ Agradeço a contribuição do arquiteto Luciano Cartegni para a datação do tipo arquitetônico deste túmulo, bem como a informação e fotografias dos túmulos de Guaratinguetá.

Aleixo Mafra teve atuações diversas ao longo de sua vida em Guaratinguetá. Em 1861 foi nomeado Mestre-Capela. Foi vereador entre 1861 e 1864, e suplente em outras vereanças, sendo filiado ao Partido Liberal, vinculação recordada em seu obituário, tido como um dos mais valiosos quadros locais do partido; até 1865, foi 1º Suplente de Subdelegado de Política; em 1867, foi agente de Correios¹⁰. Em 1880, um ano antes de seu falecimento, foi eleito para integrar a Mesa Paroquial de Guaratinguetá¹¹, o que reforça sua forte ligação à Igreja católica local, onde já atuava como músico, e a qual defendeu em diferentes ocasiões como jornalista, por exemplo na Questão Religiosa, como informa seu obituário n’*O Oriente*¹². É a partir de 1872, ao menos ao que sabemos, que inicia sua dedicação ao magistério musical, no Colégio de Santa Cruz, destinado à “instrução primária e secundária de meninos”, lecionando nas “aulas facultativas de música vocal e instrumental”, como “Professor e Mestre de Música” (BARBOSA s./d.). De qualquer modo, já era reconhecido como músico na localidade, o que deve ter motivado seu convite para lecionar neste educandário privado. Sabemos que em 1865 levou sua banda para tocar na partida das Guardas Nacionais para a Guerra do Paraguai, onde sua presença não seria requisitada, não tivesse já angariado reconhecimento pela qualidade do seu conjunto musical. Em seu obituário no jornal liberal mineiro *O Oriente*, seu nome é precedido pela abreviação “tent.”, talvez uma forma adotada à época para “tenente”, hoje abreviado como “ten.”. Não encontramos outras referências a uma possível atuação no exército, mas é possível que essa se desse como músico, visto que o regente de banda que atue – mesmo que eventualmente – em contexto militar deve portar título militar, mesmo quando não se dedique às questões bélicas.

¹⁰ *Geni. Family Tree and Family History*. A Myheritage Company. Disponível em <https://www.geni.com/people/Aleixo-Gaud%C3%AAncio-Mafra/6000000055136986936> Acesso em 24 abr 2022. *Correio Paulistano*, 25 de maio de 1865, Ano XII, Parte Oficial, Expediente da Presidência, dia 29 de abril de 1865. Acervo Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=090972_02&pagfis=1076&url=http://memoria.bn.br/docreader# Acesso em 24 abr 2022. *Almanak da Província de São Paulo*, 1873. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=448370&pesq=%22aleixo%20mafra%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&fbclid=IwAR1lcGFP6v35tYL703RzpC77sro6FLMsnVYA5fSzzZaD0_r1lqKB_x7uo&pagfis=212 Acesso em 24 abr 2022.

¹¹ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 04/07/1880. Acervo Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pesq=%22aleixo%20mafra%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&fbclid=IwAR0PnetMkomgFMAW6PUaJWc3QopOeu2tbBaSJw2qFME1ZnHB2uVZPLh2kJ8&pagfis=1118 Acesso em 24 abr 2022

¹² “Morte de um artista ilustre”, *O Oriente*, Paraíso, Minas Gerais, 20/03/1881. Acervo Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=816809&pesq=%22aleixo%20mafra%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&fbclid=IwAR0MCDMfww37vX1aFTKArI0wE33r-DQbQPn44idjnTgoR5CeB-M70AqTcJY&pagfis=12> Acesso em 24 abr 2022.

É bem possível que sua fama como músico tenha alcançado maior renome, para além da docência, pela fundação e direção da Banda Musical ‘Jornada Estrela Paulista’, que se apresentava em Guaratinguetá, Aparecida – então pertencente à primeira – e Lorena, afinal, é como “maestro” que foi lembrado. Vale lembrar que a notícia de seu passamento foi publicada em jornais de diferentes províncias, como n’*O Oriente*, da cidade de Paraíso em Minas Gerais, publicação vinculada ao Partido Liberal.

Por mais que a reforma de seu túmulo do final dos anos 1970 tenha sido tão pouco cuidadosa, com uma arquitetura funerária de qualidade estética e técnica bastante duvidosa, mesmo assim houve a preocupação em fixar a placa metálica em forma de lira, como forma de enaltecer sua memória como músico, sintetizada pelo título maior, “maestro”, com atuação variada na cidade em que foi mestre-capela, professor, além de criador e regente de uma banda.

Na lápide do túmulo de Bento João de Albuquerque Mossurunga, conhecido como Bento Mossurunga¹³ (1879 - 1970) estão duas placas de bronze, uma delas com o formato de uma lira heptacorde, com braços adornados com motivos vegetais, no interior da qual se lê a inscrição “AQUI JAZ UMA DAS EXPRESSÕES MAIS PURAS DA ALMA PARANAENSE” (Figura 14). Sabemos que Mossurunga compôs em 1903 a peça que mais tarde, em 1947, veio a ser oficializada como “Hino do Paraná”. Mas foi graças à valsa “Bella Morena”, publicada no Rio de Janeiro em 1905, que o alçou à popularidade.

Como músico, vinha de uma influência da música popular, mas eclética: aprendeu violão e violinha sertaneja com o pai, ao passo que as irmãs tocavam órgão. Fez seus primeiros estudos musicais no Conservatório de Belas Artes de Curitiba, enquanto participava do Grêmio Musical Carlos Gomes, fundado por Augusto Stresser (Grassi, 2014), e mais tarde seguiu sua formação no Instituto Nacional de Música, voltando para Curitiba, deixando um legado muito importante, podendo citar-se atual Orquestra Sinfônica da Universidade do Paraná, que se desenvolveu a partir da Orquestra Estudantil de Concertos, por ele criada em 1946. Ao colocarem sobre sua lápide a lira grega, a homenagem faria referência não somente a sua atuação como compositor, mas a todo o papel que desempenhou no desenvolvimento da cultura musical do Paraná. Teve forte atuação na música erudita, mas extrapola os muros da academia, musicando peças para teatro e sendo convidado para compor hinos de municípios.

¹³ Mossurunga era um apelido, que foi incorporado ao seu nome, como nome artístico.

Figura 14. Placa de bronze em forma de lira (atualmente extraviada). Monumento a Bento Mossurunga (1879 - 1970). Curitiba, Cemitério São Francisco de Paula.



Fonte: Acervo Clarissa Grassi

Outro exemplo de placa de bronze em forma de lira pode ser encontrado no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, no sepulcro de Alba de Moreira, falecida em 1982, e Adherbal Moreira, que mais tarde juntou-se a ela, em 2007 (Figura 15). No túmulo, encontra-se uma placa de mármore com uma inscrição dedicada pelo então viúvo Adherbal. É provável que o monumento tenha sido reelaborado vinte-e-cinco anos depois, em 2007, quando do enterro deste, adotando a campa e lápide em granito polido marrom, mantendo a placa com dedicatória em mármore branco do monumento original e acrescentando as inscrições em bronze, sobre a campa e lápide, com identificação dos nomes do casal e das datas de nascimento e morte, além de um crucifixo, sobre a tampa, e, na base da lápide à direita das inscrições e das fotografias do casal, de um ícone em formato de uma cítara pentacorde com braços ornados com motivos vegetais.

Interessante constatar a adoção do uso do ícone em forma de instrumento musical grego ainda em 2007, além do jogo iconográfico entre um ícone de tradição clássica, portanto “pagã”, e uma imagem cristã. Adherbal Moreira foi um sambista, intérprete e compositor carnavalesco (não confundir com o saxofonista Aderbal Moreira), que, entre outras composições, ficou conhecido pelas marchinhas compostas para o Bloco Carnavalesco Bafo da Onça, como a “Boca do Bode” e o “Empurra Empurra”, e pelo samba-enredo de 1975 da Unidos de São Carlos, “Festa do Círio de Nazaré”. Aqui,

interpretamos que a cítara simbolize a dedicação de Adherbal à música, reconhecendo a qualidade de suas composições e de sua voz como algo maior, que extrapolaria o mundo do samba, optando por colocar não um instrumento da música popular brasileira, mas algo com simbolismo mais universal.

Figura 15. Imagem icônica de cítara grega em bronze (dir.), afixada sobre a pedra da lápide, e Cristo crucificado sobre a campa. Túmulo de Alba de Moreira e Adherbal Moreira.



Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2018)

Um exemplo que guarda certa semelhança com o túmulo do sambista Adherbal Moreira, pela presença icônica da lira, é o túmulo do também sambista Ary Barroso (1903

- 1964), localizado no mesmo cemitério, o qual difere por ele pela composição mais complexa do uso icônico de referências clássica de tradição grega e romana (Figura 16). Ary Evangelista Barroso nasceu de uma família com muitos recursos e influência política, mas muito cedo tornou-se órfão, sendo educado pela avó, de quem desde cedo recebe lições de piano, e pela tia, que lhe ensina também teoria e solfejo. Recebe ainda jovem uma herança de família, e muda-se de Ubá, no interior das Minas Gerais, para a capital da República, para estudar Direito, mas a vida boêmia conquista, e nesta boemia encontrará ambiente para sua atividade de compositor frutificar. Diferentemente de Adherbal que fez seu nome no samba-enredo, ligado ao Carnaval, Ary Barroso vai trilhar outros caminhos, ganhando fama internacional graças a Carmen Miranda e à *Aquarela do Brasil*, tendo recebido premiação da Academia de Ciências e Arte Cinematográfica de Hollywood, pela trilha sonora de “Você já foi à Bahia?”, de Walt Disney, de 1944, e chegando a ser indicado para o Oscar de melhor canção original, por *Rio de Janeiro*, de 1945.

Figura 16. Túmulo de Ari Barroso (1903 - 1964). Marmorista: Heitor Usai. Rio de Janeiro, Cemitério São João Batista



Foto: Fábio Vergara Cerqueira (2018)

O túmulo de Ary Barroso apresenta um referencial mais complexo de recepção de símbolos ligados à música grega antiga, por meio de três pequenos bronzes distribuídos sobre o monumento: na base, à direita, a lira, e à esquerda, uma máscara de teatro, lembrando que o teatro antigo era ao mesmo tempo arte dramática e manifestação

musical; e, ao lado da figura feminina, uma *syrinx* (a assim chamada flauta-de-Pã), para a qual se dirige o olhar da mulher cabisbaixa. A lira remete à sua notória contribuição para a arte da música, tendo se notabilizado, como homem da boemia, na música popular, ao mesmo tempo foi, contudo, um músico com formação de base erudita. Já a máscara de teatro, esta está aí para lembrar que foi um músico que conquistou fama internacional graças também à sétima arte, ao cinema hollywoodiano, a Carmen Miranda e a Walt Disney. E a flauta-de-Pã, o que simbolizaria? É bastante incomum a presença deste instrumento nos monumentos funerários? Pela coerência do conjunto deste monumento, com suas remissões à Antiguidade grega, há que se pensar mais em uma *syrinx* grega do que no modelo andino praticado pelos ameríndios. Seria uma lembrança da flauta transversa, como um importante instrumento no choro e no samba? Ou, pressupondo-se algum conhecimento sobre a mitologia antiga, poderia ter algum sentido associado ao sofrimento amoroso que é a circunstância da criação do instrumento por Pã, daí um conjunto encadeado de sentimentos tais como a melancolia, a tristeza e as saudades, tão presentes na alma dos sambistas?¹⁴ É de se supor que o marmorista Heitor Usai (1899 - 1889) conhecesse o conteúdo bucólico deste instrumento, bem como parte dos mitos que o associavam a Pan, tendo em vista que em muitos dos monumentos de sua autoria presentes neste cemitério, ele elabora obras que denotam sua erudição quanto a assuntos de tradição clássica. Heitor, nascido Ettore, era filho de um escultor, que foi seu primeiro mestre, na sua cidade natal, Sassari, na Sardenha, de onde migra para o Brasil em 1927. Vivendo assim sua juventude e fase de formação profissional na Itália, é presumível que tenha tido acesso a informações sobre a Antiguidade clássica, o que era comum à cena cultural em que atuavam escultores e artesãos italianos à época.

Um último exemplo desta tipologia que quero apresentar, que escolho para encerrar esta análise, pois mostra como um tipo semelhante pode comportar uma significação bastante diferente, é a placa em bronze do assim conhecido “Túmulo do Dante” (Figura 17), do Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro. Este túmulo atrai muitos visitantes em razão de ter uma estátua em bronze de Dante Alighieri, sobre uma lápide em forma rústica, de uma rocha, em que eu, de forma livre, poderia pensar na montanha do purgatório que o poeta sobe antes de ascender ao céu, ao encontro de sua amada Beatriz. Mas na verdade trata-se da escultura intitulada “Dante ao Voltar do Exílio”, de autoria de Candido Caetano de Almeida Reis (1838 - 1889) e datada de 1887,

¹⁴ Agradeço ao musicólogo Pablo Sotuyo essas perspectivas interpretativas da presença da *syrinx* no túmulo de Ary Barroso.

cujo original se encontra no Museu Nacional de Belas Artes, e é considerada a principal obra deste escultor, que é tido como único capaz de rivalizar à época com Rodolfo Bernardelli.

Figura 17a-c. Monumento ao poeta positivista Generino dos Santos (“Túmulo do Dante”). Placa encravada na pedra, com lema positivista e, ao centro, ícone em forma de lira estilizada.



Foto: Fábio Vergara Cerqueira (2018)

Almeida Reis, após um período de estudo em Paris como “pensionista” (bolsista) da Academia Imperial de Belas Artes, para o que foi selecionado em 1866, depois de sua bolsa ser cortada por não aceitarem suas inovações, retorna ao Brasil, trazendo um novo cânone escultórico, romântico e de mais liberdade formal, e cria um movimento de renovação do ensino da arte no país, de inspiração clássica, que aglutina toda uma geração de artistas visuais, mas também de literatos, os quais, em seu espírito modernizador, estavam suscetíveis à influência do ideário positivista de Augusto Conte. Esses artistas e escultores integram-se ao Acropólio, grupo criado por Almeida Reis, cujo nome revela a

idealização do legado clássico como identificação, e que agrega, entre outros, os próprios irmãos Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Belmiro de Almeida. Almeida Reis estava ligado ao Templo Positivista do Rio de Janeiro, para o qual esculpiu por exemplo o busto de Camões (1880).

Na base desta cópia da escultura de Dante, feita expressamente para este túmulo, foi acrescentado um elemento ausente do original: o bronze avança, escorregando sobre a pedra, como uma página que cai sobre a dobra do monumento, onde foram colocadas inscrições, que identificam o nome do escultor, junto à data da obra (1887) e ao título da mesma, abaixo do qual foram colocados versos de Generino dos Santos dedicados à escultura: “Lá vai aquele / que voltou do Inferno / trazendo na alma / sofrimento eterno”. Generino é um intelectual nascido em Recife em 1848 e falecido no Rio em 1928, igualmente ligado ao positivismo.

No entanto, na lateral da lápide encontra-se uma placa de bronze, menos observada pelos visitantes, a qual é bastante reveladora sobre o engajamento ideológico e religioso do falecido homenageado neste túmulo. A placa nos permite identificar que o sepulcro é um ossário dedicado ao poeta pernambucano Generino dos Santos, o qual teria solicitado a Almeida Reis, seu amigo, que esculpisse este Dante, para o qual ele compusera alguns versos. Vemos aí que há uma ligação entre o poeta e o compositor, que justifica a colocação da cópia da estátua sobre seu sepulcro, mais de meio século após a criação da obra original, visto o monumento se tratar de um ossário construído duas décadas após o falecimento do poeta, em 1948.

Mas vale analisarmos melhor a placa de bronze, de formato circular qual uma medalha, a qual traz uma lira ao centro, contendo uma inscrição circular em sua volta com o dizer positivista “AMOR POR PRINCÍPIO E A ORDEM POR BAZE (sic.). O PROGRESSO POR FIM”, princípio extraído da obra *Sistema de Política Positiva* (1852)¹⁵, de Auguste Comte (1798 - 1857). A lira aqui simboliza os valores centrais da filosofia e religião positivista, inspirada no pensamento comtiano. É de se pensar que a placa devia pertencer ao monumento original, do ano do enterramento de Generino dos Santos, em 1928, visto que a exaltação do ideário positivista em 1948 soaria um pouco extemporânea. A lira aqui não está presente como símbolo da música, mas de harmonia, como equilíbrio orgânico, valor prezado pela sociologia comtiana como algo que devia

¹⁵ «L’amour pour principe, l’ordre pour base, et le progrès pour but; tel est, d’après ce long discours préliminaire, le caractère fondamental du régime définitif que le positivisme vient inaugurer», Auguste Comte, *Système de Politique Positive* (1852).

ser buscado pelas sociedades, lembrando que em grego *harmonia* é um dos termos usados para identificar o que entendemos hoje por “música”, ao passo que *mousiké* era usado à época para significar mais do que aquilo que se compreende hoje pelo vocábulo “música”, incluindo outras manifestações, como a dança, a poesia, a história, o teatro e a astronomia.

Considerações finais

A música está presente, quer nas necrópoles da Antiguidade grega, quer nas modernas. Sua presença se dá sob várias formas, sendo a mais comum delas a representação de instrumentos musicais. Tem-se o predomínio absoluto da cítara e da lira, em detrimento de outros, como a harpa (ocorre, mas muito pouco, e mais ligada a um contexto de simbologia egípcianizante ou cristã) e instrumentos de sopro (completamente raros). No repertório das placas, o túmulo de Ary Barroso traz uma rara representação de uma *syrix*, na qual deve ser buscar um sentido muito singular. Uma vez que a lira ou a cítara não se tratam de instrumentos tocados modernamente, recrudescem sua dimensão simbólica. Mas qual simbolismo?

Em boa parte dos casos, a análise da biografia do falecido ou falecida, que recebe a imagem da lira ou cítara como homenagem em seu túmulo, evidencia que a presença desse símbolo é uma referência ao reconhecimento pelos seus méritos na arte da música. O destaque na música pode ter sido exercido de diferentes formas, como na composição, no canto, no virtuosismo instrumental, na regência, na docência ou mesmo na administração de instituições e no comércio de instrumentos ou partituras (como no caso dos Iserhard de Santa Cruz, Rio Grande do Sul, família de imigrantes alemães envolvida com a música, inclusive atuando no ramo comercial musical) (VERGARA CERQUEIRA, 2020a, p. 120-121, fig. 17).

Contudo, nem sempre o homenageado com a lira era músico, seja em cemitérios brasileiros, seja em europeus. O instrumento grego também simboliza o reconhecimento como grande literato ou intelectual, como é o caso do monumento ao conde Vittorio Amadeo Alfieri (1749-1803), conservado na Basílica da Santa Cruz em Florença, de autoria de Antonio Canova (1757-1822): Vittorio não foi músico, mas destacado dramaturgo, poeta e escritor. Ocorrem túmulos em que a lira ornamenta o túmulo de um arquiteto, como o monumento a Friedrich Rumpf (1795-1867), no cemitério principal de Frankfurt. Entretanto, a significação da lira extrapola o campo artístico-literário.

Por vezes, enaltece-se a contribuição do falecido para o desenvolvimento geral da sociedade, para um ideal de civilização. Esse parece ser o caso de Gonçalves de Magalhães, o Visconde do Araguaya, cujos méritos reconhecidos vão muito além de seu papel na vida literária. No cemitério da Recoleta, em Buenos Aires, o *Club de Gimnasia e Esgrima*, fundado em 1880, ergueu um obelisco triangular em homenagem a três integrantes de suas primeiras diretorias. Neste monumento, homenageia Adolfo Mitre, com seu busto, acompanhado por uma cítara e ramalhetes. Aqui o instrumento grego está vinculado ao ideal clássico, sintetizado na frase do poeta latino Juvenal (55/50 - 127 d.C.), “*mens sana in corpore sano*” (Juv. Sat. X.356-64), lema adotado pelo clube desde sua fundação, pois naquela época “se considerava que a ginástica tendia a formar homens fortes, sãos física e espiritualmente”¹⁶. A lira, de fato, pode servir a diferentes idealizações, pelo seu potencial, desde a Antiguidade, de simbolizar a ideia de harmonia. Assim entendemos sua presença em um túmulo positivista do Rio de Janeiro, conhecido como “Túmulo de Dante”, no qual ela simboliza o ideal de amor, ordem e progresso que inspirava os adeptos da religião de Auguste Comte no Brasil.

Em muitos túmulos, porém, há indícios de que o processo de recepção da Antiguidade não se limite aos significados mais imediatos da lira e da cítara, como símbolos da cultura musical, artística e intelectual, ou como símbolo de bons ideais de civilização, que se buscavam na Antiguidade. A erudição demonstrada por alguns escultores, boa parte de origem italiana, atuantes em cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires, mostra como eles manuseiam, com originalidade, certas significações que a música e os instrumentos musicais desempenhavam na Antiguidade, provavelmente o caso da *syrinx* no túmulo de Ary Barroso.

O estudo das placas de bronze com representação do ícone em forma de lira ou cítara, em nosso estudo, revelou-se muito significativo não somente quanto ao processo de recepção moderna e tropical da música grega antiga, mas também por seu valor patrimonial. Nosso estudo recolheu exemplares de três cemitérios: quatro do Cemitério de São Francisco de Paula de Curitiba, três do Cemitério São João Batista do Rio de Janeiro, e um do Cemitério dos Passos de Guaratinguetá, São Paulo. Dos quatro exemplares curitibanos, apenas um se preserva hoje, pois três destas placas foram roubadas, para o bronze ser fundido e o metal vendido, perdendo-se ademais por definitivo o trabalho artístico de boa qualidade de muitas destas placas. Por sorte, o

¹⁶ *Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires*. Disponível em: <https://www.buenosaires.gob.ar/registrocivil/club-gimnasia-y-esgrima-de-buenos-aires-1> Acesso em 15 nov 2019.

registro fotográfico, que devemos à pesquisadora Clarissa Grassi, permitiu-nos documentá-las e analisá-las neste ensaio.

Este sumário repertório de oito peças, mesmo que muito reduzido diante do potencial de haver um número ainda maior em somando-se outros cemitérios do país, permite-nos, porém, categorizar estas placas com liras ou cítaras em dois tipos. No primeiro tipo, os contornos da lira ou da cítara configuram propriamente a placa. Isto corresponde à metade dos casos estudados: Aleixo Mafra, Bento Mossurunga, Adherbal Moreira e Ary Barroso. No segundo tipo, tem-se uma placa com inscrição epigráfica com referência ao morto, e acrescenta-se à placa, como conteúdo visual, a imagem em relevo da lira ou da cítara, como um ícone. Este tipo representa a outra metade dos exemplares estudados: Augusto Stresser, Benedicto N. dos Santos, Antonio Melillo e Generino dos Santos. O segundo tipo está muito ligado à prática da memória pública, presente majoritariamente em placas que foram acrescentadas posteriormente ao monumento, em uma homenagem prestada ao falecido por alguma instituição, em alguma data especial. O primeiro tipo, que eu poderia chamar de “placa-lira”, dissociada seja de um texto, seja de uma narratividade visual, reveste a imagem de um simbolismo mais abrangente e profundo, na esteira do que Warburg denomina de “memória cultural”, nesta manifestação da *Nachleben der Antike*, pós-vida da Antiguidade grega e romana.

No caso das placas de bronze aqui analisadas, em um total de oito, uma delas está em um monumento dedicado a um poeta (Generino dos Santos), já nos demais casos trata-se de músicos. Destes sete músicos, dois são sambistas, Adherbal Moreira e Ary Barroso, enquanto os demais, Augusto Stresser, Bento Mossurunga, Benedito Nicolau dos Santos, Antonio Melillo e Aleixo Mafra, têm atuação em uma esfera mais formal de música clássica, seja em instituições de ensino ou em grupos musicais – cabe lembrar que Ary Barroso, mesmo atuando em uma esfera da boemia e do samba, em sua infância teve acesso à educação musical erudita.

No entanto, apenas Stresser e Melillo têm sua trajetória circunscrita ao âmbito mais formal da música acadêmica e clássica; já os demais músicos paranaenses, de modos variados, atuam em um campo intermediário entre o erudito e o popular, assim como circulam entre a música e outras atividades artísticas e intelectuais. Mossurunga, por exemplo, se tem seu nome consagrado como compositor do “Hino do Paraná”, em seu tempo ganhou popularidade graças a outros gêneros, como a valsa “Bella Morena”. Já Benedito N. dos Santos, muito prolífico, compôs de polcas a chotes a operetas. Porém, mesmo sendo dentre os quatro músicos curitibanos (no sentido de terem feito carreira em

Curitiba) o de perfil mais popular, foi muito ligado às letras, da poesia à filosofia, integrando a Academia Paranaense de Letras. Melillo, não obstante profundamente ligado ao desenvolvimento da música erudita paranaense, no que tange o ensino e a formação de orquestras dialogou de perto com a vida musical externa aos espaços eruditos, como os teatros, rádios e cinemas; afora isso, como compositor e arranjador, pensou na música popular urbana, aproximando-se do foxtrote e das jazz-bands de seu tempo. Mesmo Stresser, para além da música, também se dedicou à poesia e ao jornalismo. Stresser, Melillo e Mossurunga tiveram atuação institucional na criação de organizações voltadas à educação musical, assim como de orquestras.

É interessante então observar que muitas das placas com a presença de um ícone em forma de lira grega, quando acompanhadas por um texto epigráfico de homenagem ao morto, são colocadas posteriormente ao passamento, e, em muitos dos casos, esta prática se situa na segunda metade do século XX, mais próximas da virada do terceiro para o último quarto do século – portanto, em um passado ainda bastante recente.

Das oito placas estudadas, as mais antigas seriam a de Generino e de Stresser: a primeira data ou de 1928, quando de seu enterramento primário, ou de 1948, quando de seu enterramento secundário, ocasião em que se ergueu seu ossário conhecido hoje como “túmulo do Dante”; já a segunda, é datável da década de 40 ou 50, período em que o gravador argentino José Peón atua fortemente no cemitério de Curitiba. A placa de Ary Barroso seria do monumento original, de autoria do marmorista ítalo-brasileiro Heitor Usai, pela sua coerência com o conjunto do monumento e com a obra deste escultor, datada assim de 1964. Temos datas exatas para as placas de Melillo e Benedicto dos Santos, respectivamente, 1973 e 1978. A placa de Aleixo Mafra nos causa dúvidas quanto à sua datação, mas é seguramente muito posterior ao seu falecimento, talvez em quase um século. Com base na análise da arquitetura do monumento atual, assim como da placa-lira em si, por seu material e acabamento técnico (ou falta de), supomos que esta placa date do final da década de 1970 ou início da década de 1980. No caso de Mossurunga, tem como *terminus post quem* 1970, data de seu falecimento, mas pode ter sido acrescida posteriormente ao monumento, visto estar indicado, por uma placa, que foi uma homenagem conjunta da Universidade Federal do Paraná, do Governo do Estado e da Prefeitura Municipal. A placa do sambista Adherbal Moreira talvez seja a mais recente, provavelmente de 2007, ano de passamento deste.

Mesmo que a troca da lira por uma clave de sol, na reposição da placa de Benedicto dos Santos feita pelos familiares (antes no bronze, agora no mármore), mostre

um rearranjo simbólico que opta por um simbolismo mais restritivo, visto que a clave de sol limita sua significação à música em si, parecendo assim ignorar o potencial mais abrangente e universal de simbolização da lira como ícone, percebemos uma resiliência desta forma de recepção da Antiguidade, como memória de longa duração dos amplos sentidos culturais que a música, como *mousiké*, teve na Antiguidade. Com uma significação ressignificada, como é próprio aos processos de recepção da Antiguidade, percebe-se que o ícone lira ou cítara extrapola de longe os marcos cronológicos do neoclassicismo, que inicialmente se pensara como seu enquadramento temporal, fazendo-se presente em vários momentos culturais, até à atualidade, como mostra a recente placa do sambista e carnavalesco carioca Adherbal.

Vê-se que a opção por colocar uma placa de bronze em forma de lira/cítara como símbolo para homenagear o falecido, mesmo quando se trata de um músico, carrega um sentido que não se limita a uma atividade pontual de músico. De modo análogo ao sentido abrangente que *mousiké* tinha para os gregos, a lira como ícone, dando forma à placa, desvinculada de uma narratividade, tem esse sentido amplo de reconhecer uma grande obra em prol da música, da cultura, das letras e da educação, além de uma vida cidadã marcada pela dedicação ao bem público.

Referências

BARBOSA, Benedicto Lourenço. *Subsídios à História da Educação na Região de Guaratinguetá*. s/d. Disponível em: <https://livrozilla.com/doc/854597/benedicto-louren%C3%A7o-barbosa-reconstituir-a-hist%C3%B3ria> Acesso em 24 abr 2022.

ALTAFINI, André Luiz Teixeira; SANTOS, Zelo Martins dos. Inventário do Acervo Histórico da Faculdade de Artes do Paraná: Manuscritos Antonio Melillo. *O Mosaico*. Revista de Pesquisa em Artes, Curitiba, n. 11, ago/dez 2014, p. 23-34.

Centenário da Colonização Alemã em Rio Pardo. Mun. Santa Cruz do Sul. 1852-1952. Santa Cruz, Gráfica Bins & Rech, 1952.

COSTA, Rafael Rodrigues. Os sons populares do passado curitibano. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 13/6/2012. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/os-sons-populares-do-passado-curitibano-2qhst0ruyi36onedbksgfhky6/> Acesso em 24 abr 2022.

DELATTE, Armand. La musique au tombeau dans l'Antiquité. *Révue d'Archéologie*, 21, 1913, p. 218-32.

GRASSI, Clarissa. *Guia de Visitação do Cemitério São Francisco de Paula: arte e memória no espaço urbano*. Curitiba, Edição do Autor, 2014.

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, p. 235-250.

MARROU, Henri Irinée. MOΥΣΙΚΟΣ ANHP. *Études sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 1964.

MENIN SILVA, Cássio Aurélio; GILLER, Marília. Antonio Melillo: resultados de pesquisa em andamento sobre sua obra e vida. Anais do 4º Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes – GIPA 2º. Encontro do Grupo de Estudos e Pesquisa em História da Educação Oitocentista – GEPHEO. Curitiba: Instituto Paranaense de Desenvolvimento Educacional Fundepar, 2011, p. 207-214.

PERROT, Sylvain. Citharodie et rhapsodie sur un pilier funéraire de Chios (III^e siècle av. J.-C.): de l'image au contexte culturel. *Revista M. Estudos sobre a morte, os mortos e o morrer*. v. 7, n. 13, 2022, prelo.

The Suda's Live of Sophocles (Sigma 815). Translation and commentary with sources by Wistermann Blake Tyrrell. Electronic Antiquity 9.1. Virginia Polytechnic Institute and State University, s.d. Disponível em <<https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt/V9N1/TyrrellSuda.pdf>>, acesso em 15 nov 2019.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. Música ao túmulo: iconografia de instrumentos musicais em cemitérios dos tempos modernos (séc. XIX – XX). In: Rubens Andrade, Guilherme Araújo de Figueiredo, Mauro Dillmann (orgs.). *Morte, arte fúnebre e patrimônio. Lugares de memória, simbolismo e documentos post mortem*. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2020a, p. 104-139.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. Música ao túmulo na pintura de vasos itálicos (séc. IV a.C.). In: Margarida Maria de Carvalho & Luciane Omena (orgs.). *Narrativas e materialidades sobre a morte nas Antiguidades Oriental, Clássica e Tardia*. Curitiba: Editora CRV, 2020b, p. 99-133.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. A temática musical na iconografia dos *lekythoi* de fundo branco. Simbolismos funerários da *lyra*, do *barbitos* e da *phorminx*. In: Fábio Vergara Cerqueira, Ana Teresa Marques Gonçalves, Edalaura Berny Medeiros, José Luís Brandão (orgs.). *Saberes e Poderes no Mundo Antigo. Estudos Ibero-latino-americanos. Volume I - Dos Saberes*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2013, p. 143-172. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34731/1/SaberesPoderesvol.I_artigo13.pdf?ln=pt-pt>

Sites:

Brazilian-German Family Trees. Disponível em:

<<http://heuser.pro.br/getperson.php?personID=I196&tree=heusers>>. Acesso em 05 nov 2019.

Find a Grave. World's largest gravesite collection. Since 1995. Disponível em:

<<https://www.findagrave.com/>>. Acesso em 10 nov 2019.

Flickr. Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/>>. Acesso em 10 nov 2019.

List of Burials of the Tikhvin Cemetery. Disponível em: <<https://cloudpedia.org/list-of-burials-at-tikhvin-cemetery>>. Acesso em 04 nov 2019.

Entre as festas e as celebrações: a atuação de Miguel Dutra na São Paulo do Oitocentos

Marcos Tognon
Silvana Meirielle Cardoso
Emerson Ribeiro Castilho
Anicleide Zequini

Introdução

Miguel Archanjo Benício D’Assumpção Dutra (Itu, 1812 – Piracicaba, 1875), foi um dos protagonistas mais completos na produção artística, arquitetônica e musical em São Paulo no século XIX: exerceu múltiplas atividades, da construção de edifícios, arquiteturas efêmeras, retábulos à manufatura de esculturas devocionais, joias, e as famosas aquarelas que registraram uma província paulista construída em terra e pedra, edificações e paisagens aquareladas com detalhes valiosos. Assim, nos deixou um legado que testemunha, por obras, desenhos e manuscritos, sua grande habilidade além dos ofícios mecânicos, entre as quais a composição de músicas. Entre esses remanescentes encontramos seus diários, verdadeiros cadernos didáticos que apresentam o mundo musical de Miguel Dutra: modelagem, ritmo, cor e representação da paisagem se integram com a imaterialidade da música e com a plasticidade de instrumentos, concebidos por esse verdadeiro arquiteto da obra de arte sacra total, e, confirmando a sua grande vocação como “armador de gala”, uma atividade que ainda celebrava, em meados dos Oitocentos, os triunfos monumentais emanados pelo Concílio de Trento.

Para uma nova biografia de Miguel Dutra

A vida e a obra de Miguel Archanjo Benício D' Assumpção Dutra (Itu, 1812 – Piracicaba, 1875), obteve um reconhecimento importante na exposição e respectivo catálogo promovidos pelo MASP de Pietro Maria Bardi em 1981, sob o título “Miguel Dutra – o poliédrico artista paulista”. Nessa ocasião, “a plaqueta que o Museu de Arte de São Paulo dedica a Miguel Dutra não alimenta outra pretensão se não a de lembrar um artista de singular importância, e que até agora não mereceu favor de uma publicação. [...] Ativo, inteligente, trabalhador, 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.” (MASP 1981, p. 7, 20-22).

Assim, as aquarelas de Miguel Dutra depositadas em grande parte no Museu Paulista, embora com um “realismo ingênuo” eram consideradas “juntamente com Hercules Florence, Jean-Baptiste Debret e Adrien Taunay, umas das fontes preciosas da documentação iconográfica paulista do século XIX e um dos precursores das artes plásticas no Brasil” (MASP 1981, p. 5).

Não temos dúvida que essa exposição em 1981 na avenida Paulista e seu pequeno e quadrangular catálogo foram fundamentais para restituir a importância de Miguel Dutra, sobretudo nos meados do século XIX e em várias cidades paulistas, mas, sua obra escrita, composta, construída e entalhada deveria esperar mais de trinta anos para ter, de fato, o reconhecimento ampliado da sua dimensão e complexidade, dos seus valores exponenciais artísticos e sociais, e, sobretudo, de uma compreensão do seu legado para entrar, definitivamente, no panteão dos mais caros registros ativos do Patrimônio Cultural Paulista.

Com os trabalhos acadêmicos de Emerson Ribeiro Castilho e Silvana Meirielle Cardoso, respectivamente sobre a “patrimonialização” da cidade de Itu (CASTILHO 2012), e a composição do primeiro catálogo ampliado das obras do ituano (CARDOSO 2020), somando-se os estudos de fontes documentais inéditas de Anicleide Zequini no século XIX paulista e da iconografia das “técnicas construtivas” presentes nas aquarelas então expostas em 1981 no MASP, foi possível estabelecer uma nova escala do legado de Miguel Dutra para os mais diversos temas da História da Arte e da Cultura.

A obra material e imaterial de Miguelzinho Dutra, como também era denominado, seja no âmbito artístico, musical ou arquitetônico sempre sofreu de um mal que a condena, constantemente, à invisibilidade: aquelas aquarelas originais expostas por Bardi se mantiveram sempre nas restritas reservas técnicas institucionais, sob o argumento da sua

fragilidade física; suas obras musicais e diários gráficos, em cadernos de anotação produzidos pelo próprio artista, pouco foram transcritos, executados e nunca republicados em versões facsimilares; igrejas e estruturas efêmeras, ornatos, retábulos, imagens sacras de culto e celebrações se dispersaram, quando não foram arruinadas e destruídas pela progressiva modernização dos templos paulistas e seus bens integrados entre os séculos XIX e XX, substituindo a taipa pelo tijolo, a madeira pelo mármore, a escultura manufaturada artesanalmente pelo peça industrializada em gesso.

Esses estudos recentes citados acima demonstraram novos vetores da atuação de Miguelzinho que ultrapassam tranquilamente os meros adjetivos “ingênuo” e “realista”. Podemos destacar a construção de uma leitura patrimonial da cidade de Itu pela documentação visual promovida por Dutra, aquarelas que compõem um verdadeiro museu visual de monumentos e é celebrado, em grande síntese, na monumental vista de Itu de 1851.

Figura 1. Miguel Dutra. “Vista da cidade de Ytú”, 1851. Aquarela (74,5 x 49 cm).



Fonte: Acervo Pinacoteca do Estado, São Paulo-SP.

Do seu catálogo geral de obras, concluído em 2020 na pós-graduação em História da Arte na UNICAMP, podemos conhecer um profissional que se dedicou intensamente à Arte Sacra em todos os seus aspectos, e particularmente às alaias e elementos construtivos integrados, como retábulos, balcões, balaustradas, etc. É possível identificar a coerência e o ótimo domínio do repertório formal em cada um dos projetos de Miguel Dutra, aliados ao pleno conhecimento da técnica demonstrado pelo fracionamento

construtivo de ordens arquitetônicas completas, entre o pedestal e o entablamento, assim como nas suas respectivas modenaturas e ornatos atualizados no gosto da talha neoclássica já vigente em São Paulo.

Figura 2. Miguel Dutra. Projetos de Retábulo e tramo arquitetônico para balcão/varanda, s.d. Desenho aquarelado.



Fonte: Acervo Museu Prudente de Moraes, Piracicaba – SP

Miguelzinho armador de gala

É célebre na História colonial brasileira a publicação de 1734, em Lisboa, do volume “O Triunfo Eucharístico, exemplar da christandade lusitana em publica exaltação da Fé solemne Trasladação do Divinissimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosario para hum novo Templo da Senhora do Pelar em Vila Rica, corte da capitania das Minas, aos 24 de maio de 1733”, por Simão Ferreira Machado, celebração descrita em detalhes da procissão que se monumentaliza pela oferta de vários arranjos portados ruas abaixo, cenografias sobrepostas às fachadas dos casarios, encenações sacras e profanas e, por fim, pela celebração inaugural de uma das mais importantes matrizes barrocas em pleno ciclo efervescente do ouro. Se a descrição desse verdadeiro teatro ao ar livre do barroco impressiona Mario de Andrade na sua conferência “Arte religiosa no Brasil” em 1910 (ANDRADE 2015, p. 20), por outro lado, o planejamento desta festa em detalhes, a confecção de todos os artefatos e arranjos efêmeros, a organização espacial dos recursos

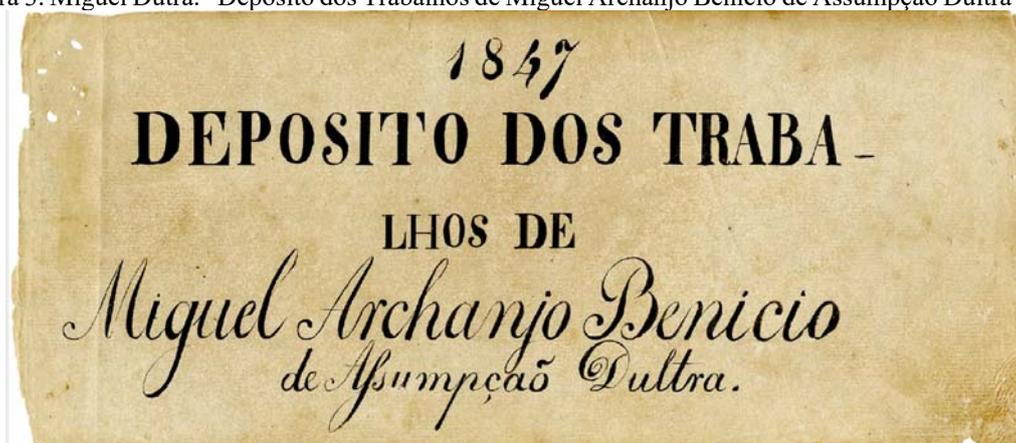
humanos e instrumentais apontam para uma profissão que Miguel Dutra exercitará cem anos depois com grande habilidade poliédrica!

Assim, destacamos que no “Almanach da Província de São Paulo”, do ano de 1873, Miguelzinho Dutra aparece arrolado na seção de artes, indústrias e ofícios, nas seguintes atividades: pintor, dourador, entalhador e armador de gala. A atividade de armador estava relacionada, desde o século XVIII e XIX, em Portugal especialmente, às celebrações litúrgicas, ordinárias ou extraordinárias. As atividades dos mestres armadores se caracterizavam usualmente na intervenção dos espaços (CARDOSO 2020, p. 30).

A atividade de armador de gala, exemplificada pela atuação de Miguel Dutra, exigia uma constante atenção a todas as escalas da manufatura artística/arquitetônica, desde arcos triunfais montados em praças até o uso de tecidos, esculturas de vestir e adereços removíveis para o interior especial de igrejas e capelas. Mas essa atuação não se limitava à construção de espaços celebrativos efêmeros: o armador era também responsável pela escolha, quando não composição, de músicas, da atuação de corais, do mobiliário especial para a ocasião como mesas, altares e varandas para as autoridades.

Portanto, ciente de uma necessária demonstração das opções para cada ocasião festiva aos interessados contratantes, o armador de gala deveria encontrar um meio didático e sintético para oferecer seus serviços de criação e ambientação. Essa é uma das razões pelas quais valorizamos os cadernos de anotações compostos por Miguel Dutra, datados em suas respectivas capas em 1836, 1841, 1847 e 1873 (CARDOSO 2020, p. 63 e seg.).

Figura 3. Miguel Dutra. “Depósito dos Trabalhos de Miguel Archanjo Benicio de Assumpção Dutra”, 1847



Fonte: Acervo Museu Paulista – USP, São Paulo - SP

A visita do imperador Dom Pedro II a Itu em 1846 se torna assim uma ocasião especial na qual são planejadas entradas triunfais nas principais praças da cidade, e a

atuação de Miguel Dutra é registrada por um dos seus projetos para a passagem da régia comitiva no coração da urbe.

Figura 4. Miguel Dutra. “Arco principal colocado no largo da Matriz de Itu por ocasião da visita do Imperador em março de 1846. Desenhado e posto em execução por Miguel Arcanjo Benício d’Assumpção Dutra, natural da mesma cidade”. Aquarela sobre papel, 14,4 x 28 cm.



Acervo do Museu Republicano/USP, Itu-SP.

Trata-se de uma estrutura de dupla função para as celebrações em homenagem ao Imperador: a demarcação da passagem triunfal de sua comitiva, na área central e sob a alegoria brasileira indígena, e a elevação de duas varandas laterais elevadas para os convidados especiais assistirem ao cortejo. Esculturas, lustres, arandelas, assim como tratamentos decorativos marmorizados de balcões e fustes, uso de apliques, tecidos e de peças ornamentais testemunham a sofisticação dessas propostas.

Miguelzinho e a iconografia musical

Os cadernos de Miguelzinho revelam a sua vida entrelaçada com o mundo musical, seus instrumentos, sua aptidão como compositor, regente de coral e poeta incidem nas centenas de páginas desses seus diários. A escolha pela representação de pranchas ilustradas didáticas, a bico de pena, na qual são expostos por afinidades tipológicas vários conjuntos de peças e artefatos, denuncia uma economia visual típica do mundo cultural do Oitocentos que também estava presente nas publicações manualísticas, nas museografias de coleções privadas e públicas. Trata-se de um universo formal que revela a postura positiva frente ao passado e ao presente simultaneamente, de relações construídas não apenas por afinidades sincrônicas, formais ou espaciais, mas por comunhão de valores na formação de uma índole artística, de um “gosto” estilístico abrangente e tolerante.

Figura 5. MIGUEL DUTRA. ÁLBUM 1841: instrumentos musicais, joias e coroas, instrumentos e moedas.



Fonte: Acervo Museu do Ipiranga/USP, São Paulo - SP

Figura 6. Miguel Dutra. Álbum 1847: “Santa Palavra”, composição musical, p. 168.



Fonte: Acervo Biblioteca Walter Way, Estação Pinacoteca, São Paulo-SP

Entre as aquarelas conhecidas de Miguel Dutra destacamos duas catalogadas por Silvana Cardoso (CARDOSO, 2020, p. 111) referentes à festa do Divino Espírito Santo, registros iconográficos de grande importância para o registro da sua profissão de armador de gala.

Figura 7. Miguel Dutra. Festa do Divino Espírito Santo. Aquarela sobre papel, 34,8 x 24 cm, s.d.



Acervo Museu Paulista, registro n. MR241, São Paulo-SP.

Figura 8. Miguel Dutra. Bandeira do Divino. Aquarela sobre papel, 18,3 x 18,7 cm, s.d.



Acervo Museu Paulista, registro n. MR241-A, São Paulo-SP.

Quase um portfólio de arranjo festivo, as aquarelas sobre a Festa do Divino recuperam parte das características essenciais de uma das celebrações mais antigas e difundidas do catolicismo popular, notadas sobretudo pela representação das indumentárias, bandeiras e instrumentos violas, pandeiros, reco-reco, triângulos e cuíca.

Da manufatura de instrumentos à composição musicais para celebrações festivas nos deparamos com um percurso de extremo interesse no exercício das artes cujas relações estabelecidas pelo artista objeto de estudo de nosso artigo se apresenta como principal articulador e responsável por tais produções.

As festas e celebrações que marcavam a vida da comunidade sejam elas de caracterização popular ou política refletem parte de um movimento de experimentação no universo das artes, elemento essencial e dado que inclusive caracteriza da mentalidade barroca desde os Seiscentos conforme destaca Maurizio Fagiolo Dell Arco, em seu celebre trabalho a respeito das festas barrocas e que inevitavelmente se relacionada com a prática das artes efêmeras e o ofício e trabalho de organizar os elementos que compõem tais criações festivas – Armador de Gala.

A produção artística de Miguel Dutra nos direciona inevitavelmente para uma nova maneira de compreender e compor sua biografia, essa demonstração histórica e artística é reforçada constantemente quando em resumo entendemos que o próprio observatório de estudo presente na imagem, festa e sua participação no “evento” são em resumo maneiras de manifestações autênticas do intercâmbio cultural das técnicas artísticas do própria artista, seu dinamismo e permanência no tempo, atualmente passível de compreensão a partir de seu legado iconográfico, musical, arquitetônico em suma: efêmero.

Referências

CARDOSO, Silvana Meirelle Cardoso. **Meu ofício é a arquitetura: a atuação do arquiteto, decorador e entalhador Miguel Dutra na província de São Paulo durante o Oitocentos.** Dissertação (Mestrado em História da Arte). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, junho de 2020.

CASTILHO, Emerson Ribeiro. **Itu, entre as ideias preservacionistas e desenvolvimentistas: da disputa patrimonial e turística à construção de uma imagem cultural ituana como Cidade-Museu.** Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins, maio de 2017.

DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo. **La festa barocca. Corpus Delle Feste a Roma.** Edizioni De Luca, Roma, 1977.

MASP, **Miguel Dutra – o poliédrico artista paulista.** São Paulo: MASP, 1981.

O trânsito da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Gluck, nos teatros parisienses

Luciana Lourenço Paes

“Oh, what I *heard* was ok – but what I *saw*!”
- Pina Bausch, sobre o seu primeiro contato com a ópera.

A versão de Berlioz

Berlioz (1803-1869) admirava muito a obra do compositor de origem alemã, Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Em 1859, o diretor do Théâtre-Lyrique, Léon Carvalho, chamou-o para acompanhar a montagem da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Gluck. Com a assistência de seu discípulo Camille Saint-Saëns, Berlioz fez alterações na partitura e ajustes na estrutura narrativa.

Existem duas versões de *Orfeu e Eurídice* de Gluck, a primeira com libreto italiano e a segunda com libreto francês, ambas baseadas nas *Metamorfoses* (8 d. C.), de Ovídio, e nas *Geórgicas* (c. 28 d. C.), de Virgílio. Segundo esse material mitológico, Eurídice é picada por uma serpente na véspera de seu casamento com Orfeu e morre. Na sequência, ele desce ao mundo subterrâneo para resgatá-la. Ranieri de' Calzabigi escreveu o libreto da versão italiana de Gluck, encenada em Viena, em 1762, com um castrato no papel de Orfeu. Na capa, lemos o subtítulo “ação teatral para música”¹.

¹ Gluck é considerado o último representante de um gênero que se desenvolveu na França, desde o fim do século XVII, chamado *tragédia lírica*. Diferente de seus predecessores, Lully e Rameau, ele simplifica tanto a ação dramática, atendo-se mais à regra das três unidades, quanto a música. Não se trata de emular o *bel canto* italiano. Gluck está mais comprometido com a expressão das emoções do que com a performance técnica dos cantores. Ver a conferência de Maryvonne de Saint-Pulgent na série proposta por Pierre Brunel, *De la tragédie grecque au tragique, aujourd'hui*, promovida pelo Institut de France, disponível em: <https://youtu.be/FLcKBQIc_R0>, acesso em dez. 2021.

Pierre Moline, por sua vez, foi quem escreveu o libreto da versão francesa, encenada em 1774, em Paris, com um tenor no papel de Orfeu. Na versão francesa, Gluck também cedeu mais espaço à parte da dança - aos balés - e acrescentou algumas árias.

Berlioz misturou as versões italiana e francesa do próprio Gluck. Ele adaptou o papel de Orfeu para a cantora *mezzo soprano* Pauline Viardot (1821-1910) com base na partitura para castrato contralto da versão italiana. É interessante observar que o papel do Orfeu, nessa ópera, foi adaptado a praticamente todos os registros vocais. Berlioz trabalhou sobre o libreto em francês de Moline, reconfigurando a ópera em quatro atos e corrigindo alguns versos.

A abertura e o fim são dois momentos polêmicos até hoje. Para Berlioz, Gluck havia ido contra seus próprios ideais ao abrir a ópera não com uma síntese do enredo, mas sim com uma música leve e festiva. Berlioz escreve que a “nulidade” da abertura é incontestável². Mesmo assim, ele não altera a partitura. Na *mise en scène* de 1859, contudo, a abertura é tocada enquanto os espectadores se acomodam na sala. Alguns críticos consideraram essa escolha, inclusive, uma forma de supressão³.

Em relação ao final, nos textos de Ovídio e de Virgílio, depois que Orfeu, desrespeitando a condição imposta por Hades, olha para trás, ou seja, depois da segunda morte de Eurídice, ele permanece vivo ainda um longo tempo, mas sem se relacionar com mulheres, introduzindo o homossexualismo na região da Trácia. Orfeu, nos textos latinos, irá morrer destroçado por bacantes furiosas, porque negou a elas o seu amor. O cânone operístico do século XVIII demandava um *happy end*: na ópera de Gluck, depois da segunda morte de Eurídice, Orfeu tenta se matar, é impedido pela figura do amor, que, compadecido, resgata Eurídice do Inferno. O final é o casamento dos dois e o triunfo do amor. Berlioz encurta o final e substitui a partitura pela de *Eco e Narciso*, a última ópera de Gluck, que apresenta uma final semelhante. Por último, Berlioz adapta também a partitura da versão francesa a instrumentos modernos⁴.

A questão da retomada de qualquer obra do passado é: qual margem de adaptação nos permitimos para ter êxito em sua produção cênica? No caso de Berlioz, as “revisões” foram, de um modo geral, respeitosas à obra de Gluck.

² « Cet opéra [Orfeu, de Gluck, libreto de Calzabigi], fort court si on le compare à ceux qu'on écrit aujourd'hui, contient dix-sept morceaux, parmi lesquels on ne peut guère citer comme médiocre que l'air de l'amour *Gli sguardi trattieni*, les derniers airs de danse et l'ouverture dont la nullité est incontestable. » (BERLIOZ, Hector, *M^{lle} Pauline Garcia*. — *L'Orphée de Gluck*, **Journal des débats**, le 17 mars 1839. Disponível em:

<<http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats390317.htm>>, acesso em dez. 2021). Ver também o capítulo XI de *À travers chants* (1862), de Berlioz, disponível em: <<http://www.hberlioz.com/Writings/ATCindex.htm>>, acesso em dez. 2021.

³ Ver, por exemplo, BARBEDETTE: 1882, p. 95.

⁴ Berlioz mantém a substituição dos chalumeaus (ancestrais dos clarinetes), feita em 1774, por clarinetes. No entanto, os dois cornetos de madeira, suprimidos em 1774, são substituídos, em 1859, por dois cornes ingleses.

O Théâtre-Lyrique em 1859

Esse teatro ficava no Boulevard du Temple, também chamado de Boulevard du Crime. Foi fundado em 1847 e demolido em 1863, por conta das reformas do Barão Haussmann em Paris. Hoje, nessa área, encontra-se a Place de la République. Depois da demolição, o teatro mudou-se para a Place du Chatelet, onde funciona hoje o Théâtre de la Ville.

Ele foi chamado primeiro de Théâtre-Historique e teve o nome alterado para Théâtre-Lyrique em 1852. O principal teatro de ópera era a Ópera, funcionando então no Palais Royal, que abrigava também a Academia de Música. Depois vinha a Opéra-Comique. Mas os preços praticados nesses dois teatros eram muito elevados. O Théâtre-Lyrique, mais periférico, foi nacionalizado em 1851 com o propósito de constituir uma casa de ópera alternativa, mais popular. Ele possuía, portanto, uma função pedagógica, de formação de artistas e de público.

A cenografia no século XIX

Uma “grande ópera”, no século XIX, deveria dispor de um fasto cênico o mais impressionante possível: era pensada para ser um grande espetáculo. Cenários, figurinos, efeitos especiais, iluminação e coreografias contribuía para reforçar o impacto da música, ela mesma concebida como algo espetacular. A cenografia e todos aqueles que participam dela (maquinistas, pintores, arquitetos, carpinteiros etc.) desempenham, nesse contexto, um papel central.

As fases de produção de um cenário no século XIX compreendiam: (1) a realização do esboço, (2) a produção da maquete, geralmente em escala de 3:1 ou 3 cm por metro, e, finalmente, (3) a realização do cenário definitivo em ateliês especializados. Já os princípios estéticos que orientavam a sua concepção eram, em especial, a busca da exatidão histórica e o ilusionismo. Os cenários eram, em geral, planos, pintados sobre tela, usando a técnica da perspectiva e tentavam reproduzir da maneira mais fidedigna possível a realidade, isso com o objetivo de contribuir para um projeto mais amplo de imersão completa do espectador na história contada no palco.

Os cenários de *Orfeu*, na montagem de 1859, foram feitos por Charles Cambon (1802-1875), mais ligado à parte arquitetônica, e Joseph Thierry (1812-1866). Na Biblioteca Nacional da França, no fundo Cambon, existe um esboço de cenário para essa montagem (fig. 1), no qual já vemos a *mise au carreau*, essa grade sobreposta à imagem que consistia em uma técnica de ampliação. Tendo os esboços para o cenário sido aprovados pelo diretor do teatro, era feita, na sequência, uma maquete. As maquetes reproduziam em tamanho menor o sistema cenográfico chamado de “plantação” [*plantation*], que consistia na disposição material de diferentes partes do cenário sobre o chão da

cena (a cena mesma dividida em planos), cada plano permanecendo suspenso por cordas ligadas a um sistema de engrenagens oculto ao público.

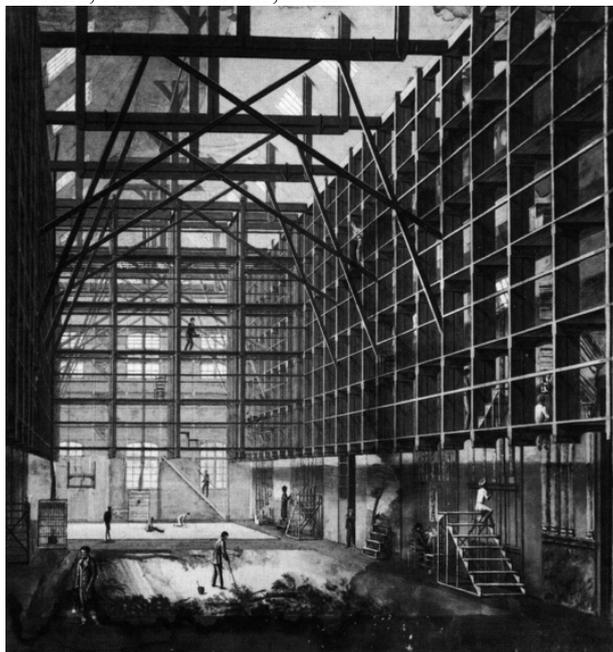
Feita a maquete, os cenários eram efetivamente pintados dentro de ateliês cuja estrutura era monumental (fig. 2). Eram primeiramente esboçados a gestos largos, no chão, o(s) pintor(es) andando em volta da tela. Depois eram finalizados em suspensão, na vertical.

Fig. 1. Charles Cambon, *Esboço de cenário para a montagem de Orfeu*, de 1859, pastel, carvão e tinta branca sobre papel, 44.8 x 60 cm, Bnf, Paris [Esq. Cambon 85].



Fonte: Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39752020z>

Fig. 2. Ateliê de cenografia no séc. XIX, Rua de Louvois, Paris.



Fonte: Wild, *Décors et costume du XIXe siècle*, I, 1987, online.

Nos dois cortes de teatros abaixo (figuras 3 e 4), extraídos de livros publicados no século XIX, é possível ver o mecanismo de mudança e armazenamento dos cenários. Ele fica na parte de cima da caixa cênica, chamada de *urdimento*, e os cenários são guardados dentro dela na vertical. Graças a um sistema de engrenagens, com origem em técnicas de construção naval, os cenários são descidos ou erguidos de acordo com o momento da ópera. Essa estrutura cenográfica está ligada ao modelo do palco dito italiano, que remonta ao século XVI, no qual a relação entre a plateia e o palco é marcada pelo regime da *frontalidade*.

Figuras 3 e 4. Cortes longitudinais de teatros do século XIX.

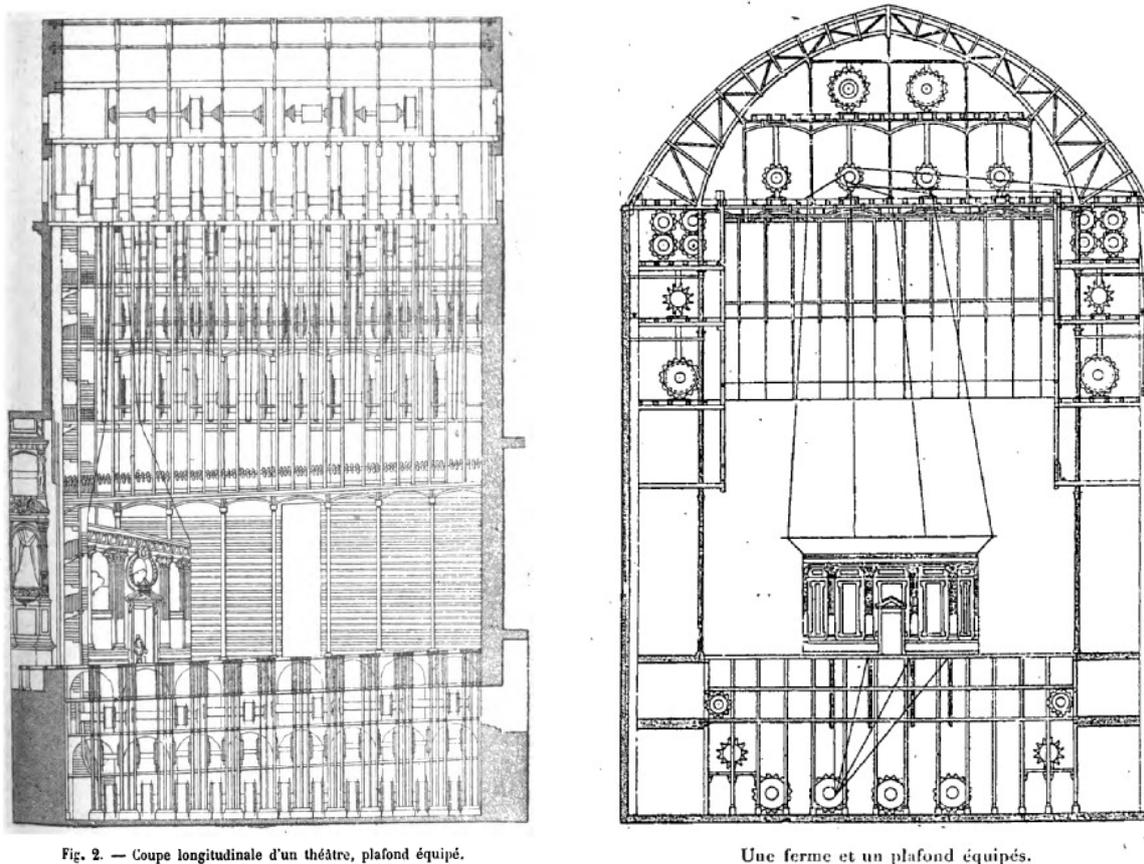


Fig. 2. — Coupe longitudinale d'un théâtre, plafond équipé.

Une ferme et un plafond équipés.

Fontes: (esq.) Moynet, 1873, fig. 2, p. 5; (dir.) Bapst, 1893, p. 332.

Além do esboço do cenário para a montagem de 1859 mencionado, de autoria de Cambon, conhecemos também o cenário do 2º ato, a cena da descida ao inferno, por conta de ilustrações publicadas em jornais (fig. 5). Pauline Viardot está ao centro. Essa cena, particularmente, foi muito exaltada na imprensa, quando o coro das figuras infernais grita reiteradas vezes *Não!* até finalmente ceder ao apelo de Orfeu. Orfeu tenta entrar no inferno, é impedido pelos espectros e por Cérbero, mas não reage com desânimo ou violência, ele começa a cantar e o objeto do seu canto é o sofrimento pela perda de Eurídice. Assim, ele os convence a deixá-lo passar.

Fig. 5. Pauline Viardot, *Orphée*, 2º ato, Théâtre-Lyrique, cenário de Cambon e Thierry, 1859.



Fonte: Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb426441523>

Na montagem de 1859, o mundo subterrâneo é literalmente representado, na cenografia, como o interior de uma caverna. Ao comparar a concepção cenografia desta mesma cena com a das montagens mais atuais, de Bausch e Pichon, que abordarei adiante, observa-se nestas últimas uma economia de meios, o cenário apresenta um aspecto minimalista, evoca apenas o essencial, ainda que na montagem de 2018, na Opéra Comique, esteja em jogo um mecanismo cênico mais complexo.

O pintor francês Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1895), apesar de ter se especializado na pintura de paisagens, frequentava o teatro e a ópera em Paris, como muitos artistas visuais do período. Corot assistiu à ópera em 1859. Em 1861, pintou um quadro que representa o momento imediatamente anterior àquele em que Orfeu olha para trás, para Eurídice, e a perde novamente (fig. 6). Corot realizou ao menos mais três quadros relacionados ao mito depois de ver a ópera. Mas me detive neste porque foi escolhido para compor o cenário da montagem de 2018, na Opéra-Comique.

Fig. 6. Jean-Baptiste Camille Corot, *Orfeu trazendo Eurídice do Inferno*, 1861, óleo sobre tela, 12.7 x 137.2 cm, The Museum of Fine Arts, Houston, Texas.



Fonte: <https://emuseum.mfah.org/objects/11407/orpheus-leading-eurydice-from-the-underworld?ctx=b5f0edb4202e32f84d9c92a0d9ea78b070a33969&idx=4>

Montagem Pichon (Opéra-Comique, 2018)

Em 2018, um jovem maestro chamado Raphaël Pichon dirigiu, na Opéra-Comique, um dos teatros líricos mais importantes de Paris, uma nova montagem da versão de Berlioz da ópera de Gluck. Apesar de manter o papel principal para uma *mezzo-soprano*, Pichon alterou, como o próprio Berlioz havia alterado, a abertura e o desfecho da ópera. Usou uma abertura de outra ópera de Gluck, *Don Juan*, e finalizou-a com a segunda morte de Eurídice, retornando à música do 1º ato, o da sua primeira morte, obtendo, assim, uma circularidade interessante.

A encenação e a cenografia ficaram a cargo de Aurélien Bory e do engenheiro Pierre Dequivre. Bory escolheu usar um dispositivo cênico chamado “fantasma de Pepper”, que permite um espelhamento da cena (e do fosso com a orquestra) no fundo do palco. Ele foi inventado por um inglês, John Pepper e Henry Dicker, em 1862. Jean-Pierre Moynet, no livro *O avesso do teatro* (1873), faz referência a esse truque. Uma gravura do século XIX explica o mecanismo (fig. 7). Abaixo do palco, a figura do fantasma é iluminada e refletida através de uma placa de vidro

posicionada a 45° em relação ao chão da cena, entre os espectadores e os atores. O fantasma sobre o palco, na gravura, seria uma espécie de holograma, uma imagem refletida, translúcida.

Fig. 7. “O fantasma de Pepper”, desenvolvido pelo cientista John Pepper e o engenheiro Henry Dircks, 1862, Londres.



Fonte: Wikimedia. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peppers_Ghost.jpg

No caso de Bory, na montagem na Opéra-Comique, a reprodução ampliada do quadro de Corot, no chão, é iluminada e espelhada pelo mecanismo do fantasma de Pepper. A ação ocorre sobre essa imagem colada no chão e se projeta através da placa de material refletor no fundo da cena, de acordo com a iluminação.

Bory afirma que se concentrou sobre a ideia do retorno do olhar de Orfeu, quando ele perde novamente Eurídice⁵, que é a grande questão dessa história até hoje, ou seja, por que Orfeu olha para trás? Por que ele não é capaz de se conter depois de ter feito a parte mais difícil? Então, o cenário é pensado a partir dessa questão da divisão entre dois mundos, o dos mortos e o dos vivos, que está implicada na ação de Orfeu de olhar para trás. Bory usa o truque do fantasma de Pepper como metáfora espacial para explorar cenograficamente o que ele entende ser a principal questão levantada pela história.

⁵ Ver a entrevista com Bory no material pedagógico produzido em torno da montagem, no site da Opéra-Comique: <https://www.opera-comique.com/fr/saisons/saison-2018/orphee-eurydice>, acesso em dezembro de 2021.

Montagem Bausch (Palais Garnier, 2005)

Bory é declaradamente influenciado, na concepção dessa *mis en scène*, pela versão da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) de *Orfeu e Eurídice*, datada de 1975, em especial pelo cenário criado por Rolf Borzík (1944-1980), então marido de Pina. Comentarei rapidamente a montagem dirigida por Bausch, que entrou para o repertório da Opéra Garnier em 2005 e que foi reencenada recentemente, também em 2018. Bausch usa a versão de Berlioz, mas altera o nome dos atos. O primeiro se chama *Trauer* (luto), o segundo *Gewalt* (violência), o terceiro *Frieden* (paz), o quarto *Sterben* (morte). Ela verte o libreto para o alemão e fecha a ópera com o suicídio de Orfeu. Em Gluck, como vimos, Orfeu ameaça se matar depois da segunda morte de Eurídice, mas é detido pelo Amor, que resgata Eurídice do Inferno. Na montagem de Pichon, Orfeu ainda vive. Em Bausch, ele simplesmente se mata.

A companhia de Bausch costumava se apresentar em Paris, no Théâtre de la Ville, antigo Théâtre-Lyrique. Mas para fazer *Ifigênia em Táuride* e depois *Orfeu*, nos anos 1990, duas óperas de Gluck que ela havia montado em Wuppertal, nos anos 1970, durante o início de sua carreira, Bausch precisava acomodar a orquestra e também o coro, de modo que essa retomada do seu próprio trabalho ocorreu no Palais Garnier. Ela conta que assistiu a vários vídeos da montagem de 1975 e realizou-a tal e qual em 1993, depois em 2005, três anos antes de falecer.

Quando Bausch foi chamada para dirigir o teatro de Wuppertal, na cidade de mesmo nome, na Alemanha, ele era uma casa de ópera. O público mudou e se expandiu, passando a vir de cidades vizinhas. Mas isso gradualmente. A sua primeira obra em Wuppertal, *Fritz*, não teve uma boa acolhida e, na sequência, ela recuou para o ciclo das chamadas *Tanzopera*, óperas-dança, *Iphigenie auf Tauris* e *Orpheus und Eurydike*, nas quais há uma sincronia entre música e dança e onde se percebe mais fortemente a presença de uma tradição coreográfica, de certo classicismo.

Quando Bausch realizou a sua versão da ópera de Orfeu, ela tentou fazer algo diferente, mas não foi fácil. Ela conta que teve dificuldades em dirigir o coro, por exemplo, que não queria se mover e optou por deixá-los nos balcões, fora da cena e apenas os dançarinos e os cantores principais no palco.

Na primeira apresentação [de *Orfeu e Eurídice*, 1975], coloquei os cantores nos balcões. Estava com medo dos cantores e do coro desse grande teatro. Eles não queriam se mover. Diziam: ‘Se tenho que me mover assim, não consigo cantar!’ Não querem fazer isso, não querem fazer aquilo. Não querem sentar a dois metros de altura. (...) havia todo tipo de desculpas. Finalmente, fizemos isso com dançarinos dançando a história, mas com os principais cantores no palco e o coro fora do palco.⁶

⁶ Pina Bausch, entrevista a Glenn Loney, *On the next wave*, 1985. Reimpresso em: Climenhaga, 2013, p. 92, minha tradução.

O cenário de Borzík, especialmente os dos atos 2 e 3, no *Inferno* e nos *Campos Elíseos*, apresenta uma superfície refletora ao fundo. O mundo dos mortos espelha o mundo dos vivos. Foi nisso que Aurélien Bory prestou atenção.

Considerações finais

As três montagens – de Berlioz, Bausch e Pichon – oferecem diferentes soluções para o modelo da caixa cênica e o regime da frontalidade. Elas permitem pensar sobre a agência criativa dos grupos artísticos em espaços arquitetônicos preestabelecidos. A *mis en scène* é adaptada não apenas ao espaço físico, como também simbólico dos teatros, determinado sobretudo pela atividade dos grupos artísticos que os ocupam.

Além disso, nas três montagens foram realizadas mudanças na estrutura da ópera de Gluck ao transpô-la à cena. Em todas elas, o início e o final foram alterados. Nas duas últimas, o cenário funciona como metáfora do argumento, não descrição, como ocorria no século XIX, desempenhando papel mais ativo do que passivo junto à ação dramática. Verifica-se nas montagens mais recentes, desse modo, um processo de escuta e interpretação do texto dramático (do libreto), que confere uma assinatura à concepção cenográfica.

Referências

BAPST, Germain. **Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène.** Paris: 1893.

BARBEDETTE, Hippolyte. **Gluck: sa vie, son système et ses œuvres.** Paris: Heugel et fils, 1882.

LA SALLE, Albert. **Mémorial du Théâtre-Lyrique: catalogue raisonné des cent quatre-vingt deux opéras qui y ont été joués...** Paris: Librairie Moderne, J. Le Cuir, 1877.

MOYNET, Jean-Pierre. **L'envers du théâtre: machines et décorations.** Paris: Hachette, 1874. (*Bibliothèque des merveilles*)

WILD, Nicole. **Décors et costumes du XIXe siècle. Tome I: l'Opéra de Paris. Tome II: Théâtre et décorateurs.** Paris: Éditions de la Bibliothèque Nationale de France, 1987 et 1993. Disponível sur: <http://books.openedition.org/editionsbnf/858>

CLIMENHAGA, Royd (ed.) **The Pina Bausch sourcebook: the making of Tanztheater.** New York: Routledge, 2013.

Os camarotes e seus espaços

Paulo M. Kühl

A questão do espaço, como se sabe, tem um lugar privilegiado no mundo das artes visuais, e o espaço e suas implicações podem ser encarados como um elemento essencial para compreendermos, de modo mais amplo, a experiência musical. A vida social nos teatros, em especial aqueles de ópera, sempre recebeu grande atenção por parte de estudiosos interessados em compreender os espetáculos como algo mais amplo do que as obras apresentadas. O fascínio provocado pelas casas de ópera, pela arquitetura monumental, pela riqueza dos cenários, pela decoração e pelo maquinário, é uma constante nas referências dos mais variados autores. E certamente a vida dentro do teatro, regulamentada através dos tempos – o que sem dúvida indica os excessos cometidos –, envolvia diversas atividades sociais que iam muito além da apresentação em si: do comer ao namorar, do conversar ao olhar, do jogar ao assistir, entre tantas outras. Os camarotes, na origem reservados a assinantes de temporadas e a seu círculo social, sempre pareceram um espaço à parte, um pequeno domínio, uma espécie de entre-espaço: funcionariam como a passagem do corredor, no mais das vezes fechado e escuro, para a amplidão da sala, com suas luzes, as pessoas, e o espetáculo. Além de ser um lugar de visão das apresentações, os camarotes também eram lugares privilegiados, vistos de vários outros pontos, lugares de cobiça, de desejo, de inveja. Esse jogo constante entre o ver e o ser visto, entre o apreciar e o mostrar-se, já foi objeto de variados estudos e a proposta aqui é um pouco mais específica, a saber, a de examinar como certas relações espaciais e de visão são construídas em algumas obras (pinturas, desenhos, gravuras, caricaturas) que têm como foco os camarotes.

O tema dos camarotes atrai, desde pelo menos o século XIX, a atenção de literatos e artistas que de vários modos deram destaque para elementos da vida social no teatro, com ênfase tanto nas pessoas que frequentavam os espaços teatrais - em espetáculos e bailes - como também nas que neles trabalhavam. No primeiro caso, podemos lembrar um pequeno romance de Scribe, no qual o lugar do camarote e quem o ocupa estão na origem de toda a trama. Logo no início de *Judith ou la loge d'opéra*, lê-se:

Falo apenas da sala [do teatro de ópera].

É um espetáculo bem particularmente curioso, gracioso, aprazível, brilhante. Olhe em volta e se nesta noite tiver a liberdade de observar, se estiver de bom humor, se não perdeu dinheiro na bolsa, ou se não ouviu um mau discurso na câmara, se sua amante não o traiu, ou se sua mulher não brigou, se jantou com pessoas de espírito, ou, melhor ainda, com verdadeiros amigos, dirija seu lornhão não na direção dos bastidores, mas para o lado dos balcões, do anfiteatro e, sobretudo, dos primeiros camarotes ... que quadros picantes, que cenas de comédia, e, mesmo amiúde, que cenas de drama!¹ (SCRIBE, 1838, p. 4-5)

Justamente o autor que tanta importância teve no mundo da ópera confere, em uma de suas pequenas obras, um lugar central para a sala de espetáculos. Assim, não só no título da obra, mas desde o início do desenrolar da trama, o camarote indica a posição de destaque, o lugar por excelência do objeto de admiração (mesmo que no palco esteja sendo apresentado o *Robert-le-Diable*), o espaço onde se constrói uma relação de fascínio e de paixão fulminante². Em certa medida, aquilo que se passa no espaço do público compete com a própria apresentação, subvertendo a noção mais comum que vê no espetáculo o foco das atenções. Ou ainda, haveria uma espécie de mescla de espetáculos, o do palco e o da plateia, em que tudo se confunde, insistindo justamente no caráter ficcional da vida e da arte. Além disso, como aponta Torres (2019), os jogos de olhares dentro de uma sala de espetáculo também indicariam um nível de controle social e, no caso de casas de ópera na América Latina (em particular em Bogotá), a imposição de uma certa ideia de civilização. Em exemplos literários, como no fascinante livro de Mujica Lainez (2010), *El Gran teatro*, o espaço interno do Teatro Colón de Buenos Aires funciona como um personagem aglutinador das percepções, lembranças, pensamentos e

¹ "Je ne parle que de la salle.

C'est là un spectacle bien autrement curieux, gracieux, coquet, brillant. Regardez autour de vous, et si ce soir vous avez le loisir d'observer, si vous êtes de bonne humeur, si vous n'avez pas perdu votre argent à la Bourse, ou entendu un mauvais discours à la chambre, si votre maîtresse ne vous a pas trahi, ou si votre femme ne vous a pas cherché querelle, si vous avez fait un bon dîner avec des gens d'esprit, ou mieux encore avec de vrais amis; placez-vous à l'orchestre de l'Opéra? tournez votre lorgnette, non du côté des coulisses, mais du côté des balcons, de l'amphitéâtre et surtout des premières loges ... que de tableaux piquans et varié, que de scènes de comédie, et souvent même que de scènes de drame!!!".

² Para uma breve discussão da obra de Scribe, veja-se Klotz (2011).

sensações dos vários envolvidos, e as oposições entre a plateia e os camarotes só fazem aumentar os contrastes.

Uma figura de destaque que aparece em várias representações e que já atraiu a atenção de alguns estudos é a das *ouvreuses de loges*, ou seja, as mulheres que abriam e fechavam as portas dos camarotes, verdadeiras guardiãs de um lugar cobijado e acessível a poucos³. Podemos pensar na porta que separa o corredor do camarote justamente como uma passagem espacial muito particular e ao olharmos para algumas caricaturas de Gavarni, revela-se claramente a expectativa de espiar para o que está além daquela porta. Certamente, se lembrarmos das chaves que trancam tais portas e das zelosas *ouvreuses de théâtre*, pensaremos na porta apenas como um momento de exclusão social, de impedimentos, ou de controle. Porém, se retomarmos uma ideia de G. Bachelard, em sua *Poética do espaço*, quando o autor trata da “dialética do interior e do exterior”, lê-se: “Então quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: a Porta! A porta é todo um cosmos do Entreaberto.” (Bachelard, s/d, p. 164). Aqui, dentro de uma longa discussão, o autor menciona um trecho de *Do antro das ninfas* de Porfírio, que por sua vez escrevera seu pequeno livro para comentar uma passagem da *Odisseia*. Na parte que interessou a Bachelard, e de particular importância para nossa argumentação, escreveu Porfírio:

Portanto não era permitido falar, em nenhuma hora, nem mesmo sob outras portas, **porque a porta é sagrada**; e por isso os pitagóricos e os sábios egípcios proibiam de falar ao passar por portas ou ingressos, para venerar com este silêncio o deus que é o princípio de todas as coisas (de tudo o que existe) (2006, p. 73, grifos nossos).

O que interessa aqui é justamente o caráter de passagem, o lugar demarcado que nos prepara para aquilo que ainda não é, criando a expectativa do porvir que, no caso, é a experiência do espetáculo como um todo, e podemos então resgatar a antiga ideia da tragédia antiga como experiência religiosa, como parte de uma grande cerimônia ritualística. Claro que, no século XIX, a cerimônia teatral tinha outro caráter, até mesmo múltiplo dependendo do público, mas o que está posto é precisamente o aspecto ritual de preparação para a experiência. Em algumas gravuras de Gavarni, a porta do camarote é o muro, e o que está por trás é o mistério. Que não nos iluda a função cômica da caricatura: tudo está ali colocado – o bloqueio, o olhar curioso, a força do movimento, a necessidade

³ Veja-se, por exemplo, Fleury (2020).

da entrada. Em certa medida, o filme *Une nuit à l'opéra* de Sergei Loznitsa⁴ (2020), em seus 15 minutos, é a própria criação da expectativa. Mesmo que possa ser visto como uma crônica do *beau-monde* que frequentava a ópera de Paris, ou das pessoas que lá estavam para ver esse mundo desfilar, tudo se encaminha para a sala de espetáculo, e o que se mostra a seguir é ninguém menos do que a própria Callas cantando *Una voce poco fa*, anunciando suas *trapole* – e quem tanto esperou caiu na armadilha daquela voz.

Ultrapassada então a soleira que é a porta do camarote, chega-se finalmente a um espaço que mostra o mundo do teatro. Acompanhando a produção pictórica, em especial a do século XIX, verifica-se uma dupla predileção dos artistas: mostrar o espaço interno do teatro, ou ainda, as pessoas na plateia e, mais ainda, nos camarotes. Uma longa sequência de pinturas, desenhos, gravuras, caricaturas e fotografias funcionam como uma crônica da vida social dentro do teatro: homens, mulheres, casais, de todas as idades, grupos, enfim, as várias combinações possíveis são constantemente mostradas nessas imagens. Nota-se aí também um interesse especial da caricatura por esse tema: o comportamento das pessoas, o desinteresse pelo espetáculo, o fascínio pelas mulheres (no palco e nos camarotes), o voyeurismo disperso nas mais variadas atitudes, tudo parece ser tema para uma crítica incessante das pessoas, inseridas nesse espaço particular. Proponho aqui um percurso de obras (ver a lista e os *links* ao final do texto), que nos conduz em direção a um modo um pouco diferente de apresentação dos camarotes em pintura, desenho e gravura. Vale fazer a ressalva de que as obras mostram alguns teatros de Paris e de outras cidades e a ideia não é construir relações causais entre as imagens apresentadas. Além disso, alguns teatros não são teatros de ópera e algumas obras mostram espetáculos diversos e festividades, em especial bailes de carnaval.

Na *Vista de Paris com a ópera* [1, **Figura 1**], vê-se uma das tantas imagens que mostram o edifício projetado por Charles Garnier e inaugurado em 1875. Certamente a Ópera de Paris é a referência maior não apenas para o mundo da ópera em geral, mas também para os edifícios espalhados pelo mundo que a tomaram como modelo. A intenção ao olharmos para este pequeno desenho de Van Gogh não é a de localizar o edifício no tecido urbano, mas sim, de ver como o artista cria o espaço da cidade, com grande destaque para a verticalidade das chaminés, e sobretudo notar como a construção irrompe nesse espaço. Há outros desenhos e pinturas do artista, sempre com a vista da cidade a partir de Montmartre, mas aqui vemos o quanto a ópera se agiganta e domina a

⁴ Disponível em: <https://youtu.be/LmX71Q3uhki>. Acesso: 10/08/2021.

visão. Não há registros de que Van Gogh tenha frequentado a ópera de Paris e sua relação com a música é um tanto oblíqua (VELDHORST, 2015), ainda mais no que diz respeito aos espetáculos teatrais com música. Com isso, pretendo apenas apontar que o interesse pelo edifício neste desenho é muito mais uma questão da composição, da forma e da criação de uma espacialidade no desenho, do que um interesse particular pela música ou por aquilo que o edifício poderia representar.

Figura 1. Vincent Van Gogh *Vue de Paris avec l'Opéra*. Março-Maio de 1886, carvão sobre papel, 22,7 x 30,1 cm.



Fonte: Van Gogh Museum, Amsterdam. Disponível em <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0354V1962>

Do mesmo modo, ao olharmos para *L'Avenue de l'Opéra Paris* de Pissarro [2], em particular na versão do Musée des Beaux-Arts de Reims, novamente fica claro o interesse pelo motivo do edifício, desta vez dentro do espaço urbano e com uma ênfase no cruzamento dos *boulevards* de Paris. Sabe-se que Pissarro fez dez versões com esse mesmo tema, sempre preocupado com as variações de luz, a vibração e o movimento, e o título primeiro desta obra era *Soleil, matinée d'hiver* (*Sol, manhã de inverno*), o que nos leva para longe de uma preocupação iconográfica ou da representação do edifício, do *boulevard* ou do espaço urbano em geral.

Se ingenuamente quiséssemos pensar na fotografia como a reprodução do visível, teríamos inúmeras fotografias da fachada ou da praça diante da Ópera de Paris, já no século XIX, como pode ser visto em duas imagens [3 e 4]. Nelas aparecem os detalhes da construção em si, ou ainda os transeuntes, os veículos e outras figuras que circulam na

praça diante do teatro. Ao mesmo tempo, uma pintura como a de Kokoshka [5] aponta para a necessidade de uma outra atitude diante das imagens, a saber, a de nelas buscar as relações espaciais e, no caso, de cor e das próprias pinceladas que compõem o conjunto da obra. Claramente não se trata de um espaço perspectivo tradicional, nem de um interesse pelos detalhes, mas de uma construção, em certo sentido fantasmagórica, que dissolve nossas expectativas para então criar uma relação insuspeita dos vários planos.

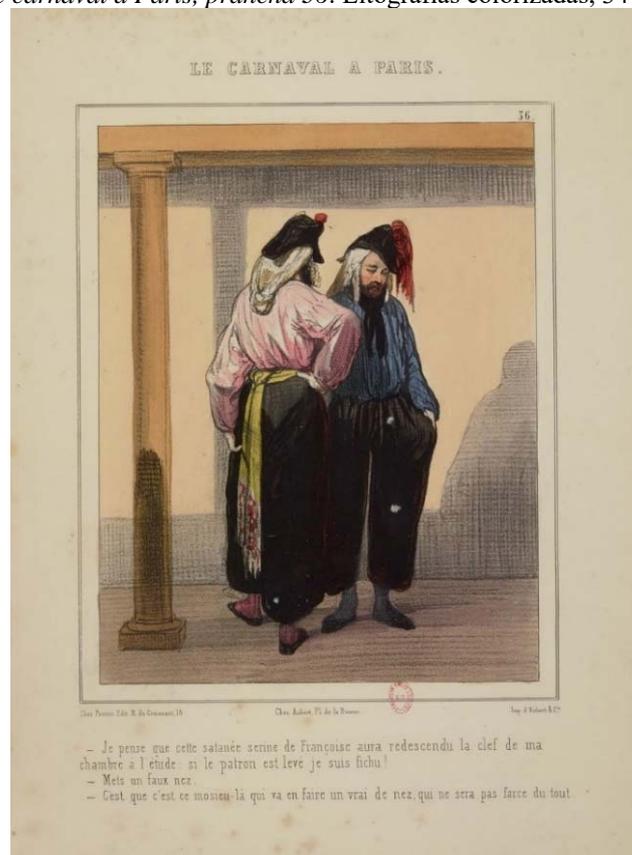
Ainda estamos longe dos camarotes, mas o que interessa é acompanhar esse movimento de aproximação ao teatro, para posteriormente nele entrarmos. O já mencionado filme *Une nuit à l'opéra*, de Sergei Loznitsa [6], traz um importante componente para a nossa discussão. O filme foi feito como uma colagem de filmagens dos anos 1950 e 1960, as quais mostram sobretudo a chegada ao teatro de figuras importantes do mundo artístico e político da época. Vemos, no princípio, a multidão fascinada à espera de tais figuras, mostrando a expectativa, que acaba por induzir os espectadores do filme na mesma direção. São vários minutos de cenas recorrentes: carros chegando, pessoas descendo dos carros, subindo a escadaria externa do edifício, entrando no hall, subindo as escadas internas, até finalmente se acomodarem na sala. Em meio às várias celebridades – demasiado numerosas para serem listadas – destaca-se nada mais do que a própria Maria Callas, que reaparecerá em outro momento do filme. O aspecto cerimonial é reforçado tanto pelo desfilar constante de pessoas vestidas para ocasião, como pela trilha sonora que vem completar o filme. A própria Marselhesa, respeitosamente ouvida em pé pela audiência, mostrada nos vários espaços do teatro, prepara o grande momento, tão esperado, e o motivo por que todos lá estão: no caso, uma apresentação da Callas.

Na visão da caricatura, como é de se esperar, o glamour é deixado de lado para que apareçam as numerosas dificuldades envolvidas numa noite de espetáculos. Ainda assim, vale lembrar uma pequena passagem do jovem Roberto Longhi (1918, p. 77), que, ao tratar da ilustração e da caricatura, entre outros assuntos, afirmava que estas seriam o “expoente de uma difusa civilização figurativa”, apontando seus “humores pictóricos substanciais”, ou seja, deixando de lado o aspecto de crônica tão presente na caricatura para então resgatar as questões propriamente plásticas nela envolvidas. Um dos episódios do livro *Les petites misères de la vie humaine (As pequenas misérias da vida humana)*, com texto de Old Nick e ilustrações de Grandville [7], intitula-se “Uma noite na ópera”. Desde o início vemos a longa fila para a entrada e o todo o episódio narrado mostra as agruras, mais do que os prazeres, relacionados ao teatro: os espaços apertados, o mau

comportamento das pessoas dentro da sala, a necessidade das gorjetas, ou ainda, a dificuldade de enxergar o palco por causa do tamanho de uma pessoa à frente. Também na caricatura de Daumier [8] – “criatura de Rembrandt e de Goya”, como diz Longhi (1918, p. 77) – há um volumoso homem com rosto aquilino comprando um bilhete. Aqui entramos no domínio da crônica da vida no espaço teatral, o que pode igualmente ser verificado na pintura de Louis Béroud [9], *L'escalier de l'Opéra*. Neste caso, a opulência e a elegância do hall de entrada, além é claro de sua amplidão espacial, fazem eco à elegância das próprias pessoas que frequentam o teatro. Chegando mais perto do espaço dos camarotes, vemos na pintura de Jean Béraud [10] uma altercação entre dois homens, como indica o título, mas o grande evento visual está no contraste entre as roupas e chapéus negros dos homens, e o branco, o vermelho, o rosa e o lilás das roupas femininas, isso sem mencionar o brilho do teto e o os reflexos no chão. Indico tudo isso para, de um lado, reconhecer o aspecto episódico da cena, mas sobretudo para chamar a atenção para uma riqueza visual que tende a ser esquecida.

Como já mencionado, a caricatura francesa do século XIX tem especial predileção pelas cenas dos corredores dos teatros [11, Figura 2].

Figura 2. Gavarni - *Le carnaval à Paris*, prancha 36. Litografias colorizadas, 34 cm, Aubert & Cie., s/d.



Fonte: Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105073191/f34.item>

Espaços fechados, sem iluminação natural, de passagem, que servem como cenário para as mais variadas ações [12 e 13], especialmente nos bailes de carnaval, de galanteria e de flerte, mas igualmente para mostrar, por exemplo, a exaustão das trabalhadoras [14 e 15], seu cansaço existencial, mesmo sendo a passagem pela qual as pessoas podem finalmente adentrar na sala. Também se veem as pessoas curiosas olhando pelas pequenas aberturas das portas dos camarotes [16], as portas se entreabrindo, pessoas invadindo os espaços [17], ou simplesmente entrando [18]. Note-se que aqui nem dou atenção para os textos que acompanham essas caricaturas, os quais compõem o significado mais amplo dessas imagens; o interesse está na maneira como se constrói um certo tipo de espaço muito particular. No caso dos corredores, trata-se precisamente de um lugar de separação [19], com um obstáculo - as portas dos camarotes - , que impedem a visualização da sala, ao mesmo tempo em que dão a promessa do que está por vir. Claro que, em muitas vezes, as próprias portas são espetáculos à parte, como no caso da fotografia que mostra as elegantes entradas no Teatro dos Champs-Élysées em Paris [20]: aqui, mais do que necessariamente o registro visual das portas, vale destacar a cor da madeira, o trabalho do metal retorcido e o fato de a fotografia reforçar a simetria das portas.

Ultrapassar esse obstáculo para finalmente se ter uma visualização do espaço das salas de espetáculos é certamente o maior anseio, o que é explicitado na litogravura de Gavarni [21], ou ainda nas portas entreabertas que nos permitem vislumbrar o que além [22]. Isso se torna ainda mais explícito na gravura da série *Voyage pittoresque autor d'une femme à la mode* [23, Figura 3], na qual vemos diversos homens acompanhando os momentos do dia a dia de uma mulher. No teatro, todos estão aboletados no que parece ser um camarote, vendo justamente algo que não vemos e impedindo nossa visão. Esse voyeurismo infinito, em que todos olham aquilo que não vemos, precisamente porque estão dispostos de modo a impedir nossa visão, é um tema recorrente em muitas caricaturas.

Mas talvez a maior festa visual comece propriamente no interior das salas: finda a passagem pelo mundo obscuro dos corredores, as luzes teatrais e o espetáculo são a próxima fase da experiência, e a vocação fotogênica de certos teatros pode ser atestada nas infindáveis fotografias disponíveis hoje em dia, por exemplo, nos diversos perfis do Instagram de casas de ópera, ou de usuários que vão ao teatro. A lista seria interminável, mas uma rápida olhada no perfil do Teatro La Fenice de Veneza já revela o fascínio pelas filas de camarotes [24], observados dos mais variados pontos de vista: a partir da plateia,

do palco, dos próprios camarotes, de dentro deles, ou seus interiores e assim por diante. Isso se repete em outros teatros, como no já mencionado Teatro dos Champs-Élysées em Paris, em cujo perfil também vemos uma série de fotografias que têm como tema os camarotes, mais até do que em outros teatros.

Figura 3. Gavarni - *Voyage pittoresque autour d'une femme à la mode. Elle est au bal.* 1839, litografia.



Fonte: Yale University Art Gallery. Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/79643>

Retornando às artes do desenho, vemos então se consolidar algumas variações em torno do motivo dos camarotes: mostrar as pessoas, de frente ou de perfil nos camarotes; mostrar as pessoas e os camarotes, vistos de baixo; ou ainda, a sala e o espetáculo vistos a partir dos camarotes, além de outras opções. De todo modo, nota-se que o espaço do camarote é um verdadeiro motivo, no sentido enunciado por Henri Maldiney (2017, p. 90): "O grande desenhista, (...) se ele desenha um rosto ou uma paisagem, não olha para

sua folha de papel, mas para o motivo: *motivo*, não modelo. Aqui a palavra motivo retoma seu sentido pleno: *motivus* = o que move. É ele que move a mão"⁵. Talvez com isso, para além de questões de história social, seja possível compreender a recorrência do motivo dos camarotes. É preciso atentar para o fato de que, mesmo numa pintura como a de Daumier [25, Figura 4], o interesse é muito mais pictórico do que documental: veja-se a qualidade da luz que incide por algumas partes do pequeno quadro, ou ainda o branco da gola que tanto destaque tem, além, é claro, da orientação das cabeças em geral, em contraste com a da criança.

Figura 4. H. Daumier - *La loge*, c. 1856-1857, óleo sobre tela, 24,1 x 30,7 cm.



Fonte: The Walters Art Museum, Baltimore. Disponível em: <https://art.thewalters.org/detail/5043/the-loge-in-the-theatre-boxes/>

Mesmo na caricatura dos *Croquis Parisiens* [26, Figura 5], com uma disposição muito semelhante à da pintura, certamente a maneira como os olhares são representados é especialmente chamativa, mas também é preciso destacar como o emaranhado de linhas e o contraste entre as zonas escuras e claras governam a composição.

⁵ "Le grand dessinateur (...) qu'il dessine un visage ou un paysage, ne regarde pas sa feuille de papier mais le motif: motif, non modèle. Ici le mot motif retrouve son sens plein: *motivus* = ce qui meut. C'es lui qui meut la main".

Figura 5. H. Daumier - *En contemplation devant le vaisseau de l'opera*. 1856, litografia.



Fonte: National Gallery of Art, Washington D. C. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.196718.html>

Já nos dois quadros de Boilly [27 e 28], que miram para o espaço do camarote de outra maneira, com ênfase ou nos efeitos do melodrama ou na mudança de público em dia de espetáculo gratuito, o espaço angusto, onde uma pequena multidão se aglomera parece ser o efeito principal das pinturas.

Na aquarela de Constantin Guy [29], é justamente a amplidão que aflora. De dimensões pequenas, a obra atraiu o interesse de Baudelaire em seu conhecido texto *O pintor da vida moderna*, publicado pela primeira vez em 1863. Na parte intitulada “Pompas e solenidades”⁶, o poeta enxerga nas obras do artista uma outra atitude diante das festividades:

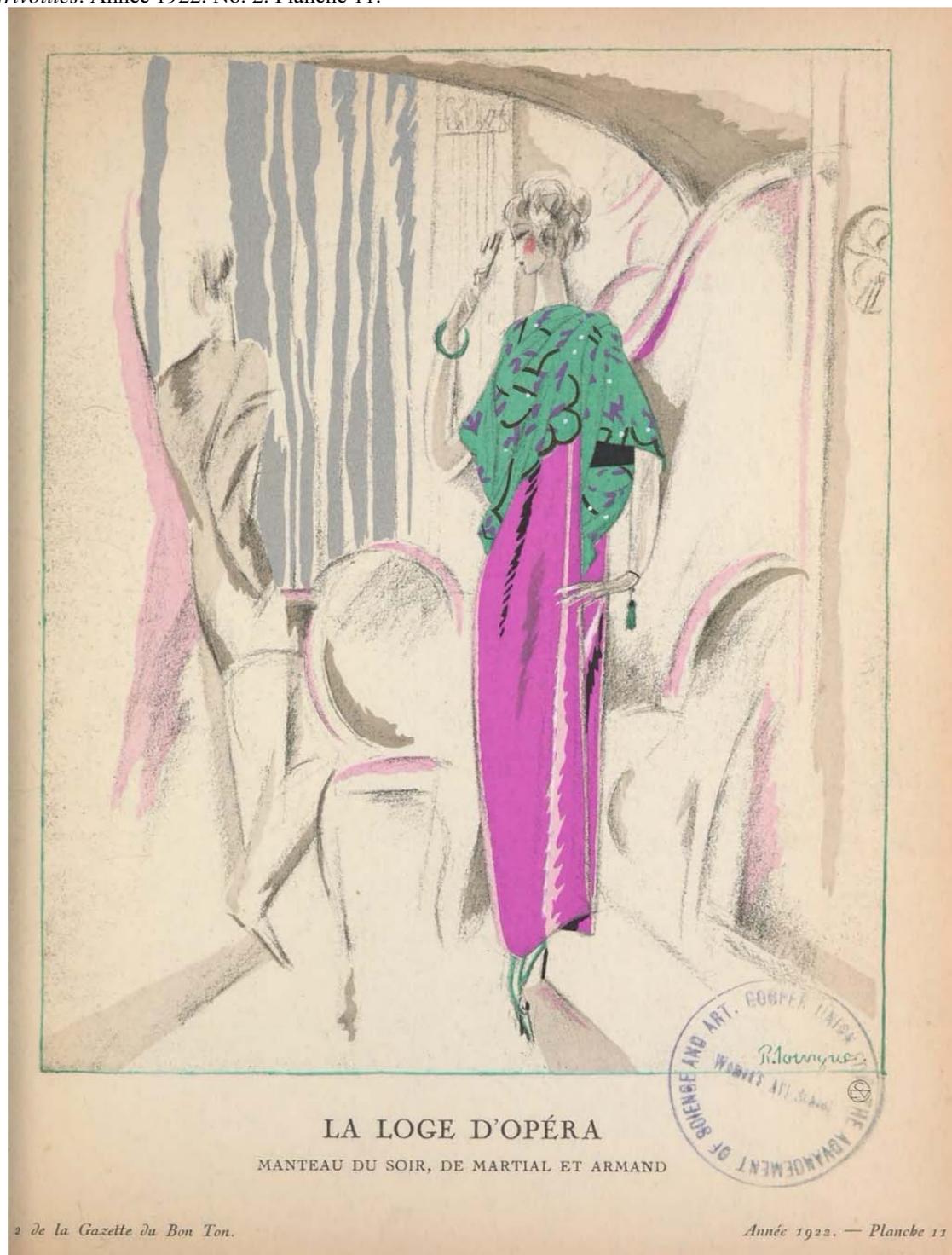
⁶ “Uma dessas aquarelas me fascinou particularmente por seu caráter feérico. Na extremidade de um camarote, de uma riqueza pesada e principesca, a imperatriz aparece numa atitude tranquila e repousada; o imperador curva-se ligeiramente, como que para melhor apreciar o teatro; embaixo, dois soldados da guarda imperial, em pé, numa imobilidade militar e quase hierática, recebem sobre os brilhantes uniformes os reflexos da ribalta. Atrás da faixa de luz, na atmosfera ideal do palco, os atores cantam, declamam, gesticulam harmoniosamente; do outro lado estende-se um abismo de luz vaga, um espaço circular cheio de figuras humanas em todos os andares: é o esplendor e o público” (BAUDELAIRE, 2006, p. 868).

O Sr. Guy pinta admiravelmente o fausto das cenas oficiais, das pompas e solenidades nacionais, não de modo frio e didático, como os pintores que vêem apenas nessas obras fardos lucrativos, mas com todo o ardor de um homem apaixonado [*épris*] pelo espaço, pela perspectiva, pela luz que envolve ou explode e se fixa em gotas ou em centelhas nas asperezas dos uniformes e dos trajes de corte (BAUDELAIRE, 2006, p. 867).

"Um homem ávido por espaço", sobretudo. Note-se como o aspecto episódico ou narrativo é colocado em segundo plano, ou melhor, como o fausto pode encontrar uma verdadeira equivalência numa aquarela singela. Com um tema muito mais prosaico, e certamente menos pomposo, a propaganda do chocolate Suchard [30], que também mostra um camarote em um teatro, revela ainda assim um interesse pela composição espacial do teatro, uma ruptura entre a fila de camarotes e a plateia que ladeia a curva do parapeito. É possível encontrar outras propagandas envolvendo o espaço dos camarotes, como por exemplo na *Gazette du bon ton* [31, Figura 6], onde se vê um colorido *manteau* sobre uma mulher de traços alongados, justamente na entrada de um camarote. É curioso notar que, no conjunto da publicação, as figuras humanas aparecem em geral sem referências espaciais a não ser os próprios corpos e vestimentas, com as seguintes exceções: uma mulher diante de uma balaustrada com escadaria; um grupo de pessoas junto a uma coluna; outro grupo em um salão, e o próprio camarote. Os demais desenhos de roupas estão como que soltos no espaço, com maior ênfase nas próprias roupas e nos adereços, ao mesmo que tempo em que no caso de *La loge d'opéra* vê-se muito bem o contraste entre as cores, com alguns ecos no camarote e na sala do teatro.

Em uma outra sequência de obras, os camarotes apresentam-se não mais vistos de lado ou de frente, mas de baixo para cima. No pastel de Degas [32], na litografia de Toulouse-Lautrec [33, Figura 7], no quadro de Vallotton [34], as figuras que ocupam o camarote, como que debruçadas sobre o parapeito, constituem um *topos*.

Figura 6. Martial et Armand. La Loge D'Opéra, Manteau du Soir. *Gazette du Bon Ton. Arts, modes & frivolités.* Année 1922. No. 2. Planche 11.



Fonte: The Smithsonian Libraries and Archives. Disponível em: <https://library.si.edu/digital-library/book/gazettedubontont2>

Figura 7. Toulouse-Lautrec. *La loge au mascarón doré.* 1893-1894, cromolitografia, 37,2x32,7 cm.



Fonte: Rijksmuseum, Amsterdam. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1949-561>

Essa visão avassaladora de quem está em cima, inatingível e essa atração por pessoas que olham para o espetáculo talvez constituam um objeto de desejo ou de inveja, certamente de admiração. No segundo quadro de Vallotton [35], mais colorido e mais enigmático, com o contraste entre a zona escura acima e a amarela abaixo, desponta a pequena luva branca e, por ela, somos conduzidos ao olhar da mulher que nos olha – o que é certamente uma exceção neste conjunto de obras. É importante mencionar que tanto o motivo do camarote como esse enquadramento terão grande sucesso no mundo do cinema. Basta pensar na conhecida cena na casa de ópera do filme *Pretty Woman* [36], de Garry Marshall, entre tantos outros, e que tem um ilustre antecedente no filme *Estranhas coisas de Paris*, de Jean Renoir [37]. É claro que este enquadramento pode ser apenas uma maneira prática de se mostrar os personagens dentro de uma sala de espetáculo, mas dentro da sequência aqui apresentada logo se percebe a constituição de uma forte tendência no mundo das artes visuais.

Há outras, obviamente, como mostrar os personagens de lado nos camarotes, o que pode ser verificado no quadro de Evenepoel [38] e no desenho de Manet [39], ou até mesmo numa fotografia do Instagram com seu efeito cômico [40]. A questão do ver e ser visto, ou ainda do olhar (masculino) agressivo fica ainda mais intensa na pintura de Mary Cassat [41], na qual uma mulher observa o espetáculo com seu binóculo ao mesmo tempo em que é assediada pelo olhar de um homem em outro camarote. Como já observou Kimberly A. Jones (2020), as mulheres ocupavam, por várias razões, sobretudo os camarotes e estavam “à mostra”, exibindo seus vestidos, suas joias e seus corpos, atraindo a cobiça dos homens, das mais variadas formas. Os exemplos literários e artísticos dessa posição espacial e social da mulher no teatro se multiplicam e a caricatura de Grandville *Vénus* [42] explicita a relação voyeurística: os homens na plateia literalmente só têm olhos para a mulher, que não está no palco. Mas é claro que existem numerosos exemplos em que os camarotes aparecem em conjunto com o palco ou com a sala de espetáculo. Na litografia de Doré *Rats (d’Opéra)* [43], a atenção está toda voltada para as mulheres enfileiradas, assim como nas diversas obras de Degas em que também vemos partes do palco e dos camarotes, com efeitos variados. As duas pinturas de Ulisse Caputo [44 e 45] também são exemplos claros dessa vontade de representar o espaço dos camarotes, as pessoas que lá estão, o teatro como um todo e o espetáculo.

Mas aqui gostaria de encaminhar a discussão para outro lugar. Em dois pequenos quadros de Daumier [46 e 47], nota-se mais uma vez o interesse do artista pelo mundo do

teatro, mas, sobretudo, pelo motivo dos camarotes. No primeiro exemplo, vemos os gestos do público envolvendo aquilo que acontece no palco, como uma espécie de eco. No segundo, tudo é mais complexo, já que não podemos de fato perceber o que acontece – mal conseguimos identificar a silhueta dos homens do camarote, perfilados, mas sem grande atenção aos traços individuais. Há certo ritmo dos contornos dos três homens à direita, que contrastam com a posição daquele que está à esquerda. Mas há sobretudo manchas e pinceladas, mais evidentes na parte iluminada da pintura, a qual corresponde à sala de espetáculo e mais provavelmente ao palco. Com isso, chamo a atenção não para o aspecto descritivo ou episódico das pinturas, já que ele não está presente, mas sim, para a questão da composição. Isso também fica evidente em um quadro de Degas [48 Figura 8], mais um de pequenas dimensões, hoje na National Gallery de Washington. A pintura sobre madeira está longe de ser uma daquelas usualmente associadas à experiência do artista no teatro e mostra uma curiosa relação com o espaço. Ainda que possamos encontrar as ortogonais bem definidas, criando a sensação de uma janela para o interior da sala, e ainda que também possamos reconhecer três figuras femininas e uma masculina, em pé, o tratamento dado às cores e à proporção entre os corpos cria uma sensação nova. Não se trata apenas de uma aproximação do palco e do camarote, mas sim, de uma espécie de fusão: certamente os contornos não são definidos (com exceção da “janela”), o domínio do espetáculo é muito mais colorido, mas os corpos em diagonal criam uma espécie de foco. Contudo, a bailarina está fora dele e o que ocupa o centro vertical da tela é um leque preto⁷. Pequenos detalhes saltam aos olhos, como a flor (ou adereço) no cabelo e os pequenos pontos brancos da mulher à direita.

⁷ Algo semelhante ocorre também na pintura *Bailarina com buquê* (1877-1880, pastel e guache sobre monotopia em papel, 40,3 x 50,5 cm, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Art). Disponível em: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/dancer-bouquet-42213>.

Figura 8. E. Degas *The Loge*, c. 1883, óleo sobre madeira, 12,7 x 21,9 cm.



Fonte: National Gallery of Art, Washington, D.C. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.57514.html>

O que interessa aqui é a maneira como o artista cria uma nova relação, que funde o espaço de quem olha para a obra, com aquele ocupado pelos corpos do camarote e com o do palco. Kimberly A. Jones (2020, p. 223), comentando uma sequência de obras de Degas, mas não a da National Gallery de Washington, reconhece:

Nas imagens de Degas, contudo [...], as mulheres estão justapostas com as bailarinas abaixo, por meio de um ângulo vertiginoso e impossível, como no *Balé visto de um camarote* [Philadelphia Museum of Art]. Em *Camarote* [Hammer Museum, Los Angeles], o espaço contraiu-se em um grau ainda maior, a ponto de a escala relativa desafiar completamente a lógica (JONES, 2020, p. 223).

Talvez a questão aqui não seja mais de uma "lógica", mas simplesmente a de propor um outro tipo de experiência. É como se houvesse uma dissolução da noção de espectador e espetáculo, ou ainda, de sujeito e objeto, remetendo-nos a uma vivência muito mais rica - aquela que é propriamente a de estar em plenitude em um determinado lugar. A monotipia *La Loge* [49], de 1878, anterior portanto à pintura em questão, já apresentava uma composição semelhante, talvez insistindo mais numa sensação de vertigem diante do espaço vazio do teatro. Vale aqui lembrar um depoimento de Degas de 14 de fevereiro de 1892, registrado por Daniel Halévy: “Poderei enfim me dedicar ao preto-e-branco, que é minha paixão”⁸ (DEGAS, 1945). Fala curiosa, já que comumente

⁸ “Degas: Enfin, je vais pouvoir me livrer au blanc et noir qui est ma passion.”

associamos o pintor ao colorido de seus pastéis. De qualquer modo, no conjunto de obras do artista encontramos vários exemplos de enquadramentos inusitados como nas *Mulheres em um camarote* de Glasgow [50], de recortes particulares como a *Orquestra da ópera* [51] ou o *Balé de Robert le Diable* [52], mas o que acontece na pequena pintura de Washington vai um pouco além. Na monotipia ainda havia uma sensação de passagem, do que está dentro para o que está fora, da zona escura para a zona clara, criando certa distinção entre os espaços. Na pintura de Washington, tudo parece pertencer a um mesmo vórtice, dissolvendo a estratificação do espaço, um pouco como acontece também no pastel de Glasgow. Neste, contudo, em destaque estão as duas mulheres e o leque de uma delas; o espaço do teatro ou do palco está como que perdido nas cores.

Se voltarmos a Daumier, talvez seja possível compreender o que acontece. Na litografia *La loge* [53], vemos o recorte claro, entre a zona escura e a sala clara, criando uma moldura que enquadra as figuras. Já na pequena pintura, *Devant l'âtre* [54], outro tipo de experiência se apresenta. Primeiramente é necessário comentar o título: no leilão da Christie's de 12 de maio de 2016⁹, a obra aparece como *Diante da lareira*, enquanto no catálogo de E. Klossowski (1908, Katalog, p. 9, n. 95), o título era *Personnages dans une loge de théâtre*. Não cabe aqui explicar os motivos da mudança¹⁰, mas importa notar que a obra foi percebida como um grupo de personagens em um camarote e o que mais interessa é reconhecer a maneira como nela se dão as relações espaciais. Daquilo que é reconhecível, vemos duas figuras masculinas de perfil que se entreolham, diante de uma área mais clara, cuja luz aparece em algumas partes da pintura: embaixo do homem à esquerda e no seu ombro direito, um pouco mais incandescente, e no rosto do homem à direita. O título *Diante da lareira* é convincente, mas o que se vê são dois homens diante de um espaço mais claro, no qual as pinceladas curvas se sobrepõem, com cores e textura à mostra. Mais do que *diante* do espaço, eles estão *envolvidos* no espaço, com uma zona clara e uma escura. Existe certa contiguidade entre os personagens, suas vestes, o espaço que os cerca e a parte mais iluminada, o que, aliás, pode ser observado em várias outras obras de Daumier. Desse modo, as diferenças entre a litografia e esta pintura podem esclarecer também o que acontece na passagem da monotipia de Degas para o quadro de Washington: há um abandono de transições mais rígidas, seja com as pinceladas mais evidentes, ou com a exclusão de um recorte espacial mais explícito. Uma diminuta pintura

⁹ <https://www.christies.com/en/lot/lot-5993956>.

¹⁰ Para detalhes sobre os diversos títulos em vários catálogos ao longo do tempo, veja-se Noak (2021). Os autores indicam que a mudança ocorreu no catálogo de Karl Eric Maison, em 1967.

de Picasso, *Café Concert* [55], dos anos 1896-97, segue pelo mesmo caminho. Apesar de ser possível reconhecer a separação entre o espaço do público e o da apresentação, está presente a sensação de continuidade, que não separa o observador do que está sendo “representado”, e no qual a experiência de envolvimento é fundamental.

Poderia ser objetado que esse conjunto de obras de Daumier, de Degas e de Picasso tem dimensões pequenas, o que talvez indicasse seu caráter de esboço, de não acabamento, e, portanto, haveria aqui uma interpretação exagerada. Na verdade, minha proposta não é a de construir uma grande teoria a respeito de obras que têm como motivo os camarotes, nem a de criar uma relação histórica de dependência entre elas, mas sim, a de examinar como a questão espacial acontece em algumas dessas obras, propondo então uma interpretação. Venho evitando até aqui o problema da representação e sei que parece estranho, em um volume dedicado à iconografia musical ou aos estudos visuais, propor uma leitura que escape de uma abordagem que vê nas obras indícios de outros elementos. Quiçá minha leitura seja demasiadamente filiada a uma visão moderna da obra de arte, mas aqui são necessários alguns esclarecimentos. A proposta é entender algumas obras específicas, não como a representação de um espaço determinado, nem mesmo como sintomas de questões sociais, ou de vários outros elementos que em geral são trazidos para a discussão de obras de arte. O intuito é buscar nas obras o espaço que ali se apresenta, a experiência que a obra proporciona, para além do que está ali representado. Em uma conhecida passagem de suas conversas com Gasquet, Cézanne, afirmava: "A arte é uma harmonia paralela à natureza. O que pensar dos imbecis que dizem: o pintor é sempre inferior à natureza? Ele é paralelo a ela" (GASQUET, 1921, p. 80). Desse modo, a questão da representação estaria eliminada e o que se institui é uma visão que combina de outra maneira a natureza, o pintor e a obra.

Seria tentadora aqui uma referência ao conjunto de fotografias, *Equivalents*, de Alfred Stieglitz. Nelas o fotógrafo criou uma série de imagens, principalmente com o tema de nuvens, e a combinação que fazia das fotografias, associada ao título, nos dá uma pista para compreendermos o problema da representação. De um lado, Stieglitz queria escapar de uma "acusação" feita por Waldo Frank, a saber, a de que a qualidade das fotografias viria de uma força hipnótica que ele teria sobre seus modelos (STIEGLITZ, 1923). Ao partir para as nuvens, a ideia era mostrar algo diferente, a saber, que as fotografias em si apontavam para outras questões, que não as da representação, do domínio sobre o representado, do reconhecível etc. E é claro que o título "Equivalents" nos mostra essa vontade de escapar de uma relação entre sujeito e objeto, ou da ideia do

artista que representa aquilo que vê. Se transportarmos essa ideia para algumas pinturas de camarotes (os pequenos quadros de Degas, Daumier e Picasso), vemos que a proposta é criar um espaço, talvez "equivalente", na própria pintura, muito singular, que de algum modo proporciona uma experiência integradora - de quem olha a obra com o espaço dela. Não mais apenas a representação de um lugar particular na cidade, ou no interior de um edifício, mas a criação de uma experiência espacial onde o sujeito está implicado. H. Maldiney, discutindo alguns elementos da obra de Cézanne e de Picasso, escreveu:

Diante de uma paisagem documental de um pintor de domingo, Picasso perguntou: "O que isso representa?". De fato, isso não representa nada. Isso representa uma representação. O mundo não está aí convocado com seu tom de realidade. O pintor não pintou um mundo; ele figurou uma imagem do mundo. Essa imagem do mundo é uma imagem-reflexo, como aquelas dos quadros de Rosa Bonheur, os quais Cézanne despacha rapidamente para a sua laboriosa insignificância: "Sim, é horivelmente semelhante"¹¹ (MALDINEY, 2012, p. 279).

A questão não é apenas a da semelhança com o que se representa, mas sobretudo a da diferença entre uma obra que instaura uma experiência espacial, que "convoca" o mundo, e uma que simplesmente reproduz determinadas concepções. Nesse sentido, as pequenas obras mencionadas têm a virtude de apresentar uma possibilidade de relações muito particulares no mundo dos camarotes.

¹¹ "Devant le paysage documentaire d'un peintre du dimanche, Picasso demandait: 'Qu'est-ce que ça représente?' En effet, ça ne représente rien. Ça représente une représentation. Le monde n'y est pas convoqué avec son ton de réalité. Le peintre n'a pas peint un monde, il a dépeint une image du monde. Cette image du monde est une image-reflet, comme celle des tableaux de Rosa Bonheur que Cézanne renvoie d'un mot à leur laborieuse insignifiance: 'Oui, c'est horriblement ressemblant'".

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, s/d.
- BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da vida moderna. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 851-881.
- DEGAS, Edgard. *Lettres. Recueillies et annotées par Marcel Guérin*. Paris: Bernard Grasset, 1945. Apple Books. <https://books.apple.com/us/book/lettres/id967535751>. Acesso: 10/08/2021.
- FLEURY, Anne-Joëlle, Les bonnets roses. Entre mythes et réalité précaire: le quotidien des ouvreuses de loges à Paris au XIXe siècle. In *Révue d'Histoire du Théâtre*, n. 285, 2020. Disponível em: <https://sht.asso.fr/les-bonnets-roses-entre-mythes-et-realite-precaire-le-quotidien-des-ouvreuses-de-loges-a-paris-au-xixe-siecle/>. Acesso: 10/08/2021
- GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris: Les Editions Bernheim-Jeune, 1921.
- GUÉRIN, Marcel (ed.). *Degas – Lettres*, Paris: Bernard Grasset, [2011] (e-book).
- JONES, Kimberly A. The Theater Box. In: LOIRETTE, Henri (ed.). *Degas at the Opera*, Londres: Thames & Hudson, 2020, p. 217-223.
- KLOSSOWSKI, Erich. *Honoré Daumier*. Munique: R. Piper & Co., 1908.
- KLOTZ, Roger, Images de l'Opéra de Paris dans *Judith ou la loge d'opéra* d'Eugène Scribe. In *Révue d'Histoire du Théâtre*, n. 250, 2011-II, p. 205-210.
- LONGHI, Roberto. "Arte". In: *Rassegna Italiana Politica Letteraria e Artistica*, Anno I, Serie I, 15 de maio de 1918, pp. 75-84. Disponível em: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/RML0031983/1918/V.1/00000007>. Acesso: 10/08/2021.
- MALDINEY, Henri. *Art et existence*. Paris: Klincksieck, 2017.
- MALDINEY, Henri. *Regard - Parole - Espace*. Paris: Les Editions du Cerf, 2012.
- MUJICA LAINEZ, Manuel, *El gran teatro*, Buenos Aires: Debolsillo, 2010.
- NOAK, Dieter; NOAK, Lilian. *The Daumier Register*. Disponível em: www.daumier-register.org. Acesso: 10/08/2021.
- PORFÍRIO, *L'antro dele ninfe*, Milão: Adelphi Edizioni, 2006.
- SCRIBE, Eugène, *Judith ou la loge d'opéra - nouvelle contemporaine*. In SCRIBE, E. *Tonadillas ou Historiettes en action - II*. Paris: Dumont, 1838.
- STIEGLITZ, Alfred. How I came to photograph clouds. In: *The Amateur Photographer & Photography*, Vol. 56, No. 1819, p. 255, 1923. Disponível em: <http://towery.lehman.edu/photohistory/PhotoReadings/SteiglitzClouds.html>. Acesso: 12/12/2021.
- TORRES, Rony. Las miradas cruzadas en la ópera. Reflexiones sobre cuerpo e identidad en Bogotá en el siglo XIX. In *Cuadernos de Música Iberoamericana*, v. 32, 2019, pp. 245-268.
- VELDHORST, Natascha. *Van Gogh and Music: A Symphony in Blue and Yellow*. Yale University Press, 2015.

Lista de obras

- 1 - Van Gogh - *Vue de Paris avec l'Opéra*
Março-Maio de 1886, carvão sobre papel, 22,7 x 30,1 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)
<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0354V1962>
- 2 - Camille Pissarro - *L'Avenue de l'Opéra Paris*
1898, óleo sobre tela, 73,3 x 92,3cm
Musée des Beaux-Arts, Reims
<https://musees-reims.fr/oeuvre/l-avenue-de-l-opera>
- 3 - *Opéra de Paris*
1861-74, A-negative
Courtauld Institute of Art, Londres
<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/71aaa13f.html>
- 4 - Achille Quinet - *Façade - Opéra de Paris*
1861-1874, Albúmen, 19,1 x 25 cm
Courtauld Institute of Art, Londres
<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/702b8359.html>
- 5 - Oskar Kokoschka - *Paris Opera*
1924, óleo sobre tela, 80 x 116.2 cm
Fine Arts Museums of San Francisco
<https://art.famsf.org/oskar-kokoschka/paris-opera-197535>
- 6 - Sergei Loznitsa - *Une nuit à l'opéra*
2020, filme
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LmX71Q3uhkI>
- 7 - J. J. Grandville - *Petites misères de la vie humaine*, texte par Old Nick - nouvelle édition
Paris: Garnier Frères, [1870] (1^a ed. de 1839)
<https://archive.org/details/petitesmisresd00forguoft/page/104/mode/2up>
- 8 - H. Daumier - *Au Bureau de l'Ambigu Comique*
04 de agosto de 1856. In: *Croquis Parisiens, Le Charivari*, 20,6 x 25,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nova York
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/646816>
- 9 - Louis Béroud - *L'escalier de l'Opéra*
1877, óleo sobre tela, 65,5 x 55 cm
Musée Carnavalet, Paris
<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/l-escalier-de-l-opera>
- 10 - Jean Béraud - *Altercation dans les couloirs de l'Opéra*
1889, óleo sobre madeira, 38 x 53 cm
Musée Carnavalet, Paris
<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/altercation-dans-les-couloirs-de-l-opera>
- 11 - Gavarni - *Le carnaval à Paris, prancha 36*
Litografias colorizadas, 34 cm, Aubert & Cie., s/d
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105073191/f34.item>
- 12 - Gavarni - *Les débardeurs. Qui? - Moi et Zélie, Achille et toi. - Où? - Aux Vendanges. - Quand? - Jeudi...ça y est? - Ça y est!*

16 de fevereiro de 1840, litografia, 34 x 25 cm (página)

Boston Public Library

<https://ark.digitalcommonwealth.org/ark:/50959/0r96hm423>

13 - Gavarni - *Les débardeurs. Ah! qu'il est beau! Qu'il est beau! Qu'il est beau! Le postillon de long chameau!*

20 de abril de 1840, litografia, 34 x 25 cm (página)

Boston Public Library

<https://ark.digitalcommonwealth.org/ark:/50959/0r96hm50s>

14 - Gavarni - *L'Ouvreuse de Loges*

1842, *Morceaux de Musique. L'Ouvreuse de Loges*, litografia, 35 x 27 cm (página)

Boston Public Library

<https://ark.digitalcommonwealth.org/ark:/50959/0r96j4545>

15 - Charles-Joseph Traviès - *Scènes de mœurs/ 11/ Une ouvreuse de loge*

1841, litografia, 36,1 x 27,4 cm

Musée Carnavalet, Histoire de Paris

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/scenes-de-moeurs-11-une-ouvreuse-de-loge#infos-principales>

16 - Gavarni - *Le Corridor des Loges*

c. 1840, litografia, 34,2 x 24,8 cm

Souvenirs de [du] Carnaval, prancha 4

Lowe Art Museum, Miami

<https://emuseum1.as.miami.edu/objects/8497/le-corridor-des-loges-plate-4?ctx=5140b67c-041a-49d7-8505-48046fbf0e28&idx=8>

17 - Cham - *Caricature: ouvreuse de théâtre empêchant un homme de pénétrer dans sa loge*

tinta, grafite, pena, 13,8 x 18,1 cm

Inscription, à la plume et encre brune, en bas: '(L'ouvreuse) Monsieur ! elle est louée ! - (Le monsieur) c'est une infamie! l'administration n'a pas le droit de disposer de mon épouse!'

Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, collection du Musée d'Orsay RF 24007, Recto

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020220219>

18 - Huard - *L'ouvreuse de loges*

In: *Le musée pour rire*, t. I, Paris: Chez Aubert, 1839, (s/p).

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044021681507&view=1up&seq=21>

19 - Gavarni - *Les débardeurs. Ne me parlez pas des femmes en carnaval pour s'amuser!*

25 de janeiro de 1841, litografia, 34 x 25 cm (página)

Boston Public Library

<https://ark.digitalcommonwealth.org/ark:/50959/0r96hn080>

20 - *Premières Loges - Côté pair - Théâtre des Champs-Élysées*, Paris.

Fotografia. Perfil Instagram

<https://www.instagram.com/p/CSm1f-JFwco/>

21 - Gavarni - *Les débardeurs. Voyons Angelina, as-tu assez fait poser mosieu?*

07 de julho de 1840, litografia, 34 x 25 cm (página)

Boston Public Library

<https://ark.digitalcommonwealth.org/ark:/50959/0r96hm78g>

22 - Gavarni - *Les débardeurs. C'est comme ça que tu les intrigues?...merci!*

04 de maio de 1840, litografia, 34 x 25 cm (página)

Boston Public Library

<https://ark.digitalcommonwealth.org/ark:/50959/0r96hm56f>

23 - Gavarni - *Voyage pittoresque autour d'une femme à la mode. Elle est au bal*
1839, litografia

Publicado em *L'Artiste*, segunda série, volume III, 1839

<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/79643>

24 – *Teatro La Fenice*, Veneza

Perfil Instagram

<https://www.instagram.com/p/CVCvwQ6lN42/>

25 - H. Daumier - *La loge*

c. 1856-1857, óleo sobre madeira, 24,1 x 30,7 cm

The Walters Art Museum, Baltimore

<https://art.thewalters.org/detail/5043/the-loge-in-the-theatre-boxes/>

26 - H. Daumier - *En contemplation devant le vaisseau de l'opera*

1856, litografia

National Gallery of Art, Washington D. C.

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.196718.html>

27 - Louis Léopold Boilly - *L'effet du mélodrame*

1830, óleo sobre tela, 32,5 x 41,7 cm

Musée Lambinet, Versalhes

https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/louis-leopold-boilly_l-effet-du-melodrame_huile-sur-toile_1830

28 - Louis Léopold Boilly - *Une loge, un jour de spectacle gratuit*

1830, óleo sobre tela, 32,5 x 41,7 cm

Musée Lambinet, Versalhes

https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/louis-leopold-boilly_une-loge-un-jour-de-spectacle-gratuit_huile-sur-toile_1830

29 - C. Guys - *La loge de l'Empereur*

c. 1855/1860, aquarela, com bico de pena e tinta, 21,6 X 34 cm

Museu do Louvre, Paris

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020031272>

30 - *La loge de théâtre*

entre 1880-1914, cromolitografia, cartão, 11, X 6.8 cm

Musée national des Arts et Traditions Populaires, Paris

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/5002E006613>

31 – *La Loge D'Opéra, Manteau du Soir*, de Martial et Armand

In: *Gazette du Bon Ton. Arts, modes & frivolités*. Année 1922. No. 2. Planche 11

The Smithsonian Libraries and Archives

<https://library.si.edu/digital-library/book/gazettedubontont2>

32 - Degas - *La loge*

1880, pastel sobre papel, colado sobre madeira 66 x 53 cm

coleção particular

Vendido em 2005, Christie's

<https://www.christies.com/en/lot/lot-4488066>

33 - Henri de Toulouse-Lautrec - *La loge au mascaron doré*

1893 - 1894, cromolitografia, 37,2 x 32,7 cm

Rijksmuseum, Amsterdam

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1949-561>

- 34 - Vallotton - *Au Français, Troisième galerie, Impression de théâtre*
1909, óleo sobre tela, 45,7 cm x 39,4 cm
Musée de Beaux-Arts, Rouen
https://mbarouen.fr/sites/default/files/upload/art_moderne_0.pdf
- 35 – Félix Vallotton - *La loge de Théâtre, le Monsieur et la Dame*
1909, óleo sobre tela, 46,2 × 38,1 cm
Coleção particular
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/757932>
- 36 - Garry Marshall - *Pretty Woman*
1990
- 37 - Jean Renoir - *Estranhas coisas de Paris (Elena et les hommes)*
1956
<https://mubi.com/pt/films/elena-and-her-men>
- 38 - Henri Evenepoel - *La loge*
1896, óleo sobre tela, 91 cm x 76 cm
Museu Real de Belas Artes, Antuérpia
- 39 - Manet - *Deux personnages en buste dans une loge de théâtre*
grafite, 17,7 x 26,9 cm
Museu do Louvre, Paris
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020033798>
- 40 - Fotografia - anônimo
Instagram
<https://www.instagram.com/p/CQMJSZlgqyo/>
- 41 - Mary Stevenson Cassatt - *In the Loge. At the Opera. At the Français - A Sketch*
1878, óleo sobre tela, 81,28 x 66,04 cm
Museum of Fine Arts, Boston
<https://collections.mfa.org/objects/31365>
- 42 - Grandville - *Vénus*. In: *Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, ...* Paris: H. Fournier, 1843, p. 102
https://archive.org/details/gri_33125008279040/page/n131/mode/2up
- 43 - Gustave Doré - *Rats (d'Opéra), no. 7* in *La ménagerie parisienne*
1854, litografia, 26 x 34 cm
The New York Public Library Digital Collection
<https://digitalcollections.nypl.org/items/9de81443-a375-163d-e040-e00a180630ac>
- 44 - Ulisse Caputo *La loge du théâtre*
c. 1909, óleo sobre tela
Coleção particular, Nápoles
https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:La_loge_du_th%C3%A9atre,_Ulisse_Caputo.jpg
- 45 - Ulisse Caputo - *Symphonie, en 1914*
1914, óleo sobre tela, 190 x 151,5 cm
Musée d'Orsay, Paris
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/symphonie-16364>
- 46 - Daumier, *Das Drama*
c. 1860, óleo sobre tela, 97,5 x 90,4 cm
Neue Pinakothek, Munique

[https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/02LAQo3Lyk/honore-daumier/das-drama,](https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/02LAQo3Lyk/honore-daumier/das-drama)

47 - Daumier - *Theater Audience*

c. 1856-60, óleo sobre madeira, 23,6 x 32,7 cm

National Museum of Western Art, Tóquio

<https://collection.nmwa.go.jp/en/P.1984-0001.html>

48 - Degas - *The Loge*

c. 1883, óleo sobre madeira, 14 x 22,8 cm

National Gallery of Art, Washington

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.57514.html>

49 - Degas - *The Loge*

c. 1878, monotipia, 12 x 16,1 cm (imagem)

The Baltimore Museum of Art

<https://collection.artbma.org/objects/9436/the-loge?ctx=498b69d0e446b40e907ff607102cb6fa2aa710b0&idx=1>

50 - Degas - *Women in a Theater Box*

1885-1890, Pastel sobre papel, 62 x 87 cm

The Burrell Collection - Glasgow Museums, Glasgow

51 - Degas - *Orquestra da ópera*

c. 1870, óleo sobre tela, 56,5 x 46,2 cm

Musée d'Orsay, Paris

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lorchestre-de-lopera-10001>

52 - Degas - *The Ballet from "Robert le Diable"*

1871, óleo sobre tela, 66 x 54,3 cm

The Metropolitan Museum of Art, Nova York

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436123>

53 - H. Daumier - *La loge*

1852, litografia, 23,8 x 22,5 cm

Biblioteca Nacional da França, Paris

<http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/095.htm>

54 - H. Daumier - *Devant l'âtre: Deux hommes en conversation*

1856-1860, óleo sobre madeira, 32 x 40 cm

Coleção particular

<https://www.christies.com/en/lot/lot-5993956>

55 - Pablo Picasso - *Café Concert - Barcelona*

1896-97, óleo sobre madeira, 10,1 x 15,5 cm

Museu Picasso, Barcelona, MPB 110.137

<http://museupicassobcn.org/museu/memoria-anual/2015/en/collection/>

Luigi Bartezaço e a iconografia para *Morena* de Antonio Carlos Gomes¹

Marcos da Cunha Lopes Virmond
Lenita Waldige Mendes Nogueira

Introdução

A década de 1880 foi muito produtiva para Carlos Gomes, mas, paradoxalmente, ela significa o início de um progressivo declínio que termina com sua morte em Belém do Pará em 1896. Nesse período, afora a publicação de álbuns com peças vocais, duas obras se salientam: *Lo Schiavo* (1889), a mais divulgada e reconhecida, por alguns, como sua obra máxima, e *Morena* (1877), ópera inconclusa, pouco conhecida e ainda menos estudada na obra do compositor.

Se *Lo Schiavo* teve longa e conflituosa gestação, começando em dezembro de 1880 com as discussões sobre o esboço de Alfredo D'Escragnolle Taunay e a protelada estreia em setembro de 1889, *Morena* é uma daquelas obras de encomenda que

¹ Nota dos Editores: A apresentação deste texto durante o 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical garantiu aos autores o Prêmio RIDIM-Brasil 2021.

confirmam a substancial capacidade de trabalho e inventividade de Gomes, quando instado concretamente a entregar uma nova ópera, aqui por iniciativa do empresário italiano Mario Paschoal Musella. Situação semelhante ocorre em *Condor* (1891) e *Colombo* (1892), quando, em curto tempo, Gomes compõe e encena suas duas últimas obras. Certamente, a diferença substancial é que, ao contrário dessas últimas mencionadas, *Morena* ficou inconclusa. No sentido de recuperar a música dessa ópera, uma proposta de transcrição musicológica do manuscrito autógrafo de *Morena* se encontra em fase final de publicação, o que permitirá a sua divulgação e sua devida análise pela comunidade musicológica. De fato, entre as tantas obras que Gomes iniciou e não concluiu, ou considerando-se os vários libretos que adquiriu e sequer escreveu música, *Morena* se destaca como a única cujo material deixado é suficiente para se compreender sua proposta composicional e atestar que sua capacidade criativa permanecia intacta. Interessa, também, em oportunidade paralela, conhecer os detalhes dessa encomenda do empresário Musella e a rota conturbada que a preparação da música da ópera e sua potencial dupla estreia teria no Rio de Janeiro. Essa parte da história é reveladora da situação de vida de Gomes nesse período e suas articulações para manter-se como compositor profissional e como cabeça de família.

Entretanto, subsidiariamente à transcrição musicológica da ópera, o presente estudo concentra-se e objetiva apresentar, no entorno da criação de *Morena*, a análise da iconografia cenográfica preparada por Luigi Bartzago para esta ópera e discuti-la em face ao libreto oferecido a Gomes no contexto das alterações identificadas ante a estrutura do libreto e a música proposta pelo compositor no manuscrito autógrafo. Para tal, usaremos os princípios analíticos sugeridos por Panofsky (1995), além de fontes bibliográficas em periódicos da época e análise de fontes primárias depositadas no Museu Histórico Nacional. Inicialmente, verifica-se que o libreto de *Morena* se desenvolve em quatro atos, mas a música de Gomes resume-se, com falhas de variadas ordens, a três atos. Identificam-se muitas divergências entre o que está no libreto autógrafo, na distribuição da música do manuscrito de Gomes e no próprio texto do libreto entrado na partitura por mão de Gomes.

Aspectos iconográficos da cenografia de *Morena*

Luigi Bartzago é o cenógrafo que prepara as aquarelas que deveriam orientar a confecção da cenografia para *Morena*. A presença desse material é considerada como um

atestado de que, efetivamente, a montagem da ópera estava prevista. Nascido em Milão em 1820, veio a falecer na mesma cidade em 1905. Foi profícuo artista plástico que se aventurou por muitas técnicas. Produziu litografias e desenhos e muito interessou-se pela fotografia. Uma de suas importantes atividades foi como criador de esboços em aquarela para cenários e figurinos de óperas. Estabeleceu um ateliê de vestimentas na Via Gornai nº 5, em Milão, preparando figurinos para importantes óperas de Amilcare Ponchielli, G. Verdi e Carlos Gomes (Figura 1 e 2) Em 1873 iniciou atividade como cenógrafo junto ao teatro alla Scala de Milão para o qual produziu cenários para muitos dos seus espetáculos (PIETROBELLI et al., 1996, p. 191). Entre eles se encontra a cenografia preparada para a estreia de *Lo Schiavo*, ainda possivelmente na Itália. Esses desenhos se encontram no Arquivo Histórico Ricordi, a mesma firma editora que publicou a partitura para canto e piano e o libreto dessa ópera de Gomes. Entretanto, nada indica que esses sejam os cenários utilizados na estreia realizada no Rio de Janeiro em setembro de 1889, em produção empresariado por Mario Paschoal Musella. Como visto, este é o mesmo empresário que havia encomendado *Morena* ao compositor.

Pretendida para o Rio de Janeiro, ou mesmo para algum teatro da Itália, o pensamento dos espaços interpretativos para *Morena* não deveria diferir em muito, devido à estreita relação estilística entre Brasil e Itália quando se pensava em espetáculos operísticos, mormente com as companhias trazendo seu próprio cenógrafo que, muitas vezes era apenas auxiliado por um cenógrafo carioca. Pelos espaços entendemos o espaço teatral, aquele do edifício onde se realiza a ópera, o espaço cênico, no qual ocorre a relação entre cantores, atores e público, seja que arranjo for e, por fim, o espaço dramático que se traduz pela interpelação dos atores e cantores com os elementos objetivos, físicos (como cenários, figurinos) e virtuais do ambiente (como a luz e o som proposto).

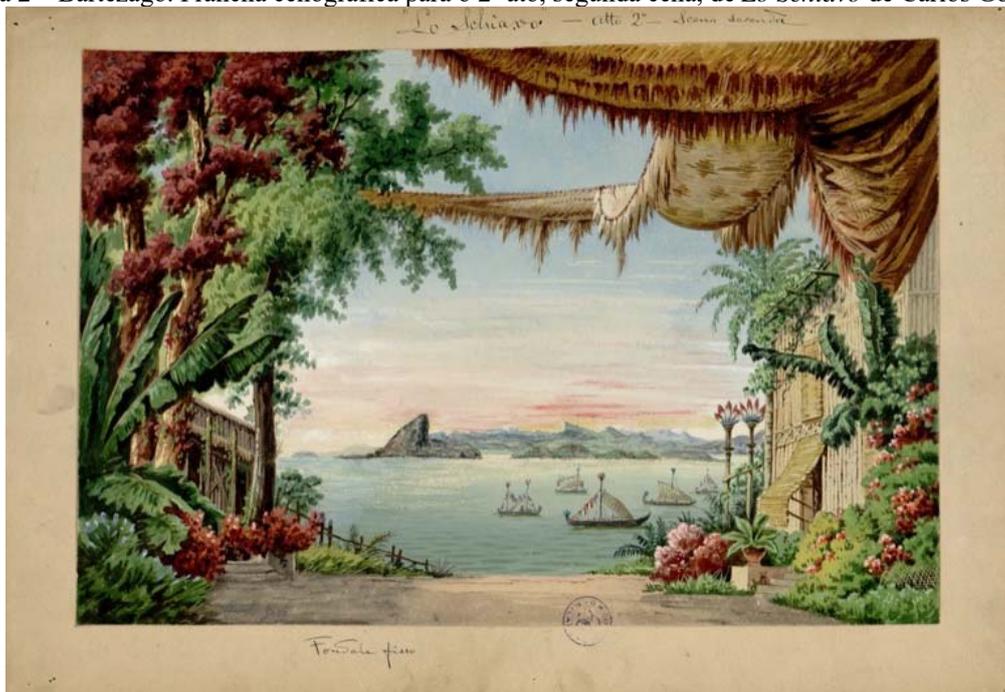
Esse espaço dramático assume relevância, sem prescindir dos demais, quando está ali presente para servir como uma referência inequívoca e material para que o espectador possa fazer uma leitura complementar da ação que ocorre no palco. Ela complementa e auxilia, empresta significado adicional àquilo que o ator ou cantor empresta por sua ação e movimento. Trata-se de uma facilitação à realização interior do espectador em termos de significado.

Figura 1 – Bartezago. Desenhos e aquarelas para vestuários para a ópera *Fosca* de A. Carlos Gomes.



Fonte: AuctionZip.

Figura 2 – Bartezago. Prancha cenográfica para o 2º ato, segunda cena, de *Lo Schiavo* de Carlos Gomes.



Fonte: Archivio Storico Ricordi.

Assim, para o espaço dramático, no século XIX, a busca pela autenticidade da representação do local cenográfico era imperativo. Havia uma busca pela autenticidade, pela representação proporcional e correta. Essa autenticidade era fruto da mudança do neoclassicismo em teatro para o romantismo. Essas cenografias deveriam funcionar como um elemento evocador de um período histórico, de uma paisagem, estimulando o espectador a entender aquilo como o desejo ver algo histórico, provável e natural (ROBERTS, 1966, p. 43). Ainda se usam os telões pintados, mas esta tendência começa a mudar com o avanço do tempo e, principalmente com a introdução da iluminação elétrica nos teatros. O uso dessa nova tecnologia no espaço cenográfico trouxe problemas, pois esse sistema permitia a observação dos detalhes com alguma clareza, e as imperfeições do preparo cenográfico ficavam evidentes. Auxilia essa mudança a entrada do estilo naturalista, tanto no teatro como na ópera – o verismo da Giovane Scuola -, onde a retratação da realidade dramática requer que o ambiente, o apoio cenográfico seja um coadjuvante direto e funcione de forma que determine o quadro auxiliar da realidade do drama que se desenrola. Como diz Xavier et al. (2014, p. 17)

Telões pintados são eliminados pois, com a iluminação artificial, cada vez mais as imperfeições ficavam aparentes, e a intenção era que o cenário não representasse, e sim que ele fosse o ambiente. A iluminação passa a ser um elemento a fazer parte efetivamente do espetáculo, com a intenção de criar os climas das encenações. A chamada “quarta parede” é criada neste período. Não há interação com o público, que passa a ser somente observador, para que os atores representem ao máximo a verdade. A renovação do teatro e da cenografia parte da negação das características do Naturalismo. As linguagens artísticas passam constantemente por mudanças, no período moderno, face à curta duração de seus movimentos, não raramente substituídos por outros em antítese.

Na sua proposta cenográfica para *Morena*, Luigi Bartzago, entretanto, mesmo avançado na segunda metade do século XIX, aparece estacionado na grandeza e detalhamento das cenografias antigas, onde, como dito, a tentativa de buscar a autenticidade era a norma. Note-se que nessa época a iluminação elétrica já era comum em Milão e outros grandes centros.

Para entender a relação de Bartzago com *Morena* convém transitar detalhadamente por suas pranchas e pelo libreto da ópera. Em alguns momentos, os aspectos musicais são importantes para entender essa relação e, no seu todo, poderemos entender tentativamente a proposta dessa obra que ficou inclusa por motivos desconhecidos e esquecida nos arquivos. Entretanto, verifica-se que sua qualidade

musical e a representação estilística que ela empresta à evolução artística de Gomes justificam seu desvelamento.

Ato Primeiro

Para o Primeiro Ato, temos duas cenas e o cenógrafo propõe, como de se esperar, duas pranchas. A didascália da primeira cena, segundo o libreto original, reza que:

Esterno di una rustica osteria veduta di fianco. Sotto alcuni alberi a sinistra, molto al proscenio un grupo di gitani giuocano alle carte intorno al tavolo. Altro tavolo a destra.

N'el mezzo stano accoccalate alcune contaddine discorrendo vivamente fra lora. In fondo si serge il panarama dela cittá di Granata ed il Monte Sacro che le sta dietro.

Luogo ridente. Um bel mattino di primavera².

Ao analisarmos a prancha respectiva (Figura 3) verifica-se que a descrição da didascália serve de orientação a Bartzago, que a segue com muita acurácia. À direita vemos a referida taberna plasticamente equilibrada com o conjunto arbóreo da esquerda, elementos que fixam o plano médio da cena para que no primeiro plano se encontrem as mesas e a movimentação maior dos personagens e do coro. No plano posterior, vemos, à esquerda e de forma muito resumida, o panorama da cidade de Granada com sua linha de edificações e, bem mais ao fundo, os contornos do Monte Sacro, elemento crucial para o desenrolar do drama.

Bartzago acrescenta algumas informações técnicas sobre a própria prancha, referindo “*Atto 1º. Scena 2ª - Fondale nel fondo del pascossenico – Principale – Praticabili che non debbe oltrapassare la 3ª quinta – 2ª quinta*”³.

Cabe recordar que essas informações se revestem de importância para os técnicos que irão construir o cenário e seus elementos cenográficos. Nesse sentido, o termo ‘3ª quinta’ se refere ao jargão técnico de cena que considera dividir-se a área perimétrica do palco em quintas, isto é, em pernas ou equipamentos verticais que descem em varas permitem, além de dividir em segmentos virtuais o palco, o ingresso de personagens ou sua saída do palco. São assim chamadas porque dividem esse espaço em cinco partes.

² Exterior de taberna rústica vista de lado. Debaixo de algumas árvores à esquerda, bem no primeiro plano, um grupo de ciganos joga cartas em volta da mesa. Outra mesa à direita. No meio, algumas camponesas estão juntas, conversando animadamente entre elas. Ao fundo se vê o panorama da cidade de Granada e o Monte Sacro atrás dela. Lugar alegre. Uma bela manhã de primavera.

³ Ato 1º. Cena 2ª. Fondale no fundo palco - Principal – Praticável que não deve ultrapassar a 3ª quinta. 2ª quinta.

Figura 3 – Bartezaço. Prancha para a cenografia da primeira cena do primeiro ato de *Morena*.



Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

Bartezaço, aparentemente, incorre em um equívoco ao afirmar que esta prancha se refere à segunda cena do primeiro ato, enquanto, de fato, ela corresponde à primeira cena.

No conjunto, a cenografia é atrativa, apresenta os elementos essenciais para informar ao espectador onde e como ocorre a cena, permitindo, também, que o texto do libreto seja coerente com seu conteúdo, uma vez que este, muitas vezes de forma indireta, faz referências aos elementos cenográficos. Entretanto, como já alertado, a proposta, para cerca de 1887, parece um pouco antiga e remonta aos princípios relatados da busca de uma autenticidade exagerada que, ao mesmo tempo que encanta o espectador, lhe permite uma visão de algo artificial.

A segunda cena do primeiro ato é crucial para o desenrolar do drama, uma vez que introduz um personagem secundário musicalmente, mas fulcral no drama – o duende Robin. Por esse motivo, a cenografia se reveste de características especiais como bem denota sua didascália.

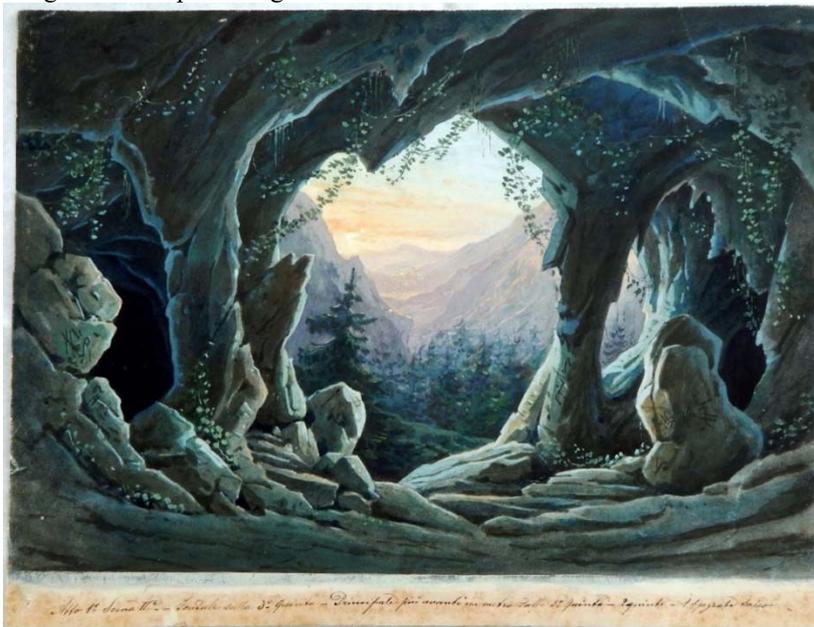
Interno di una grotta fantástica. Cena chiusa. Largo spaccato in fondo, lascia vedere le montagni e il folto bosco in distanza. All'ingresso della grotta um grosso macigno, sulla cui superficie si vedono dei segni cabalistici. Il colore azzurro-cupo in tutto l'interno della grotta, i segni cabalistici sparsi qua e lá per la scena, fanno supporre la magione d'un mago – Ramiro fra gl'incerti viottoli del folto bosco, cerca nascondersi, discendendo a precipizio sulla scena⁴.

⁴ Interior de uma caverna fantástica. Cena fechada. Ampla divisão na parte do fundo permite ver as montanhas e a densa floresta ao longe. Na entrada da caverna há uma grande pedra, na superfície da qual se podem ver sinais cabalísticos. A coloração azul escura em todo o interior da gruta, os signos cabalísticos

As indicações da didascália para Bartzado permitem-lhe certa liberdade de escolha e aqui vemos a capacidade de criação do artista ao colocar na cena os elementos essenciais descritos e, ao mesmo tempo, permitir um interessante e harmônico conjunto visual (Figura 4). Chama a atenção o plano de fundo, onde vemos altas montanhas em diáfano colorido que garante o sentido de profundidade. Entretanto, parece que a hipertrofia dos cumes em termos de suas alturas serve apenas para melhor compor a harmonia da cena, pois sabe-se que, em realidade, as montanhas da Sierra Nevada próximas a Granada não têm essa conformação, ainda que seus cumes mais altos possam chegar aos 3.000 metros de altura.

Mais importante é a presença clara dos símbolos cabalísticos que se veem marcados em diversas rochas no plano médio da cena, uma vez que esses têm ligação mais direta com os eventos que ali ocorrem. Nota-se, à esquerda, uma rocha em particular que, segundo a didascália que lhe diz respeito, terá importância marcada, pois será por atuar nessa rocha que Ramiro conseguirá libertar Robin, o duende, de sua prisão imposta por um mago. Dessa forma, Robin passará a servir a Ramiro, ainda que, na verdade, esse funcione como um alter ego exacerbado em liberdade de Ramiro, levando-o ao fim trágico.

Figura 4 – Bartzago. Prancha para a segunda cena do Primeiro Ato. *Morena*.



Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

espalhados aqui e ali pela cena, supõe a mansão de um mago – Ramiro, entre os caminhos incertos da densa mata, tenta esconder-se, entrando precipitadamente em cena.

Considerando a ligação direta com a cena primeira, imagina-se as possibilidades da época em engenharia de palco para que a continuidade da música, que de fato ocorre, não seja prejudicada pela necessidade de mudança tão drástica de cenografia. Certamente, uma representação atual teria inúmeras possibilidades para unir a cena primeira com a segunda por meio de soluções criativas e tecnológicas, com o fito de manter a continuidade da ação. Em verdade, essa continuidade dramática é mantida por Gomes, como dito, através da não interrupção da música que concluiu a cena primeira e, portanto, continua na cena segunda, uma vez que Ramiro, ao final da primeira, se evade da perseguição dos ciganos e contrabandistas e é visto procurando esconderijo na gruta descrita, logo no início da segunda cena.

Ato Segundo

Para o segundo ato está indicada uma cena única, para a qual Bartzago sugere a prancha da figura 5.

Figura 5 – Bartzago. Prancha para a cena única do Segundo Ato. *Morena*.



Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

Para melhor compreender-se a adesão de Bartzago ao libreto, veja-se na sequência a didascália preliminar para o segundo ato⁵.

⁵ Uma via entre as cavernas do Monte Sacro

À direita do proscênio uma falésia saliente, coberta de vegetação, sobre a qual subimos por meio de alguns degraus rústicos até à gruta de Morena, situada quase à beira da própria falésia. Ao pé desta encontra-se um pergolado com um banco rústico. O pôr do sol está próximo. Mulheres ciganas com timbales e castanholas.

Via fra le grotte del Monte Sacro

A destra del proscenio una rupe sporgente, coperta di vegetanzine, sull quale ci ascende per mezzo di pochi gradini rustici sino alla grotta di Morena, posta quasi sulla ima della rupe stessa. Ai piedi di questa un pergolato con rustico scedile. È vicino il tramonto. Donne gitani con timbali e nacchere. Due fanciulle provano a danzare, guidate da vecchie gitane. battendo anche esse le nacchere ed i timbali. Altre giatani giovane fanno corona alla prova del ballo infantile. All' alzar del scipario alcune gitane dispongono i poste e le pose dei fanciulle che imparano la danza. Scena animata.

Outro núcleo dramático em *Morena* é o grupo de ciganos que residem no Monte Sacro, também denominado Sacromonte. Afinal, Morena, por quem Ramiro se apaixona e motivo de toda o drama, é uma cigana desta tribo.

Atualmente, Sacromonte é um bairro de Granada, nos contrafortes da Sierra Nevada e próximo a conhecida Alhambra. Sacromonte tem origem no final do século XVI quando teriam sido encontrados na colina de Valaparaíso relíquias santas e documentos bíblicos conhecidos como os “livros plúmbeos”. Esses apresentavam inscrições e desenho de difícil interpretação, misturados a textos em latim e árabe. A um momento, foram interpretados como sendo o “quinto evangelho”, o que deu ao local toda a sua fama e interesse. Entretanto, esses documentos foram formalmente desacreditados já no século XVII.

Esse bairro é tradicional dos ciganos, experiência que remonta o final do século XV. Desde então eles ocupam essa região, tendo seu dialeto próprio, provavelmente originários da Índia. Sua música é muito tradicional ligadas à tradição do flamenco. Adamaís, muito característico dessa região de Granada são as habitações em forma de grutas abertas nas colinas. Supõem-se que elas são originárias por necessidade de populações marginalizadas que ali se concentravam em fuga da administração civil e eclesiástica. Devido às características geológicas, lhe era possível fazer um corte vertical sobre o local da colina onde desejam construir sua habitação e, posteriormente, aprofundavam a moradia com escavação no comprimento e número de cômodos que lhes eram necessários. Esses cômodos eram caiados de branco, o que lhe empresta uma das suas características especiais.

Assim, temos uma comunidade especial, vivendo em suas construções especiais, o que traz ao libreto de *Morena* um aspecto de exotismo, o qual Gomes não trabalha do ponto de vista musical, devemos adiantar. De fato, em ópera, a presença de ciganos e uma

Duas garotas tentam dançar, lideradas por velhos ciganos, também tocando as castanholas e timbales. Outros jovens ciganos coroa o ensaio da dança infantil. Ao subir do pano, alguns ciganos arrumam a pose e as poses das meninas que estão ensaiando a dançar. Cena animada.

cena inteiramente dentro da bizarra construção de suas moradas constituiu-se em um apelo ao exotismo, o que não era mais usual naquele momento da ópera italiana, mas não necessariamente era apelo relegado ao esquecimento.

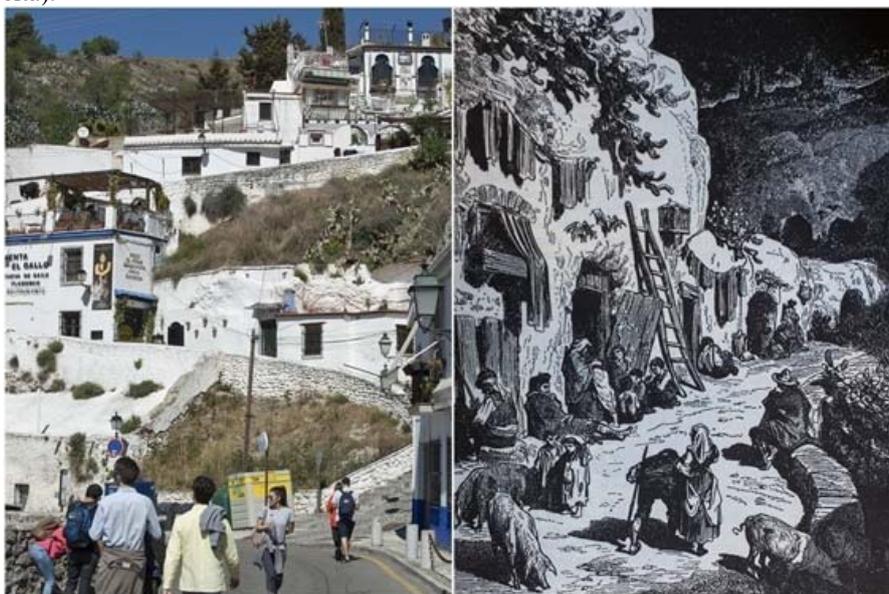
Bartezago traz à sua prancha cenográfica a realidade, seguindo sua orientação ligeiramente anacrônica da busca pelo real e o autêntico. Para evidenciar esse aspecto será conveniente que se observe as figuras 6 e 7, onde vemos, na primeira, uma fotografia antiga de ciganos frente as suas “cuevas”, e um composição atual, na figura 5.5, onde se vê uma fotografia atual da situação do Sacromonte e uma reprodução de gravura de Gustave Doré sobre a área.

Figura 6 – Fotografia de grupo de ciganos que habita Sacromonte.



Fonte: Cuevas de Los Gitanos. Disponível em: <https://alex79becker.wordpress.com/cuevas-de-los-gitanos/#jp-carousel-549>

Figura 7 – Fotografia atual do bairro Sacromonte (à esquerda) e um visão idealizada por Gutave Doré em 1862 (à direita).



Fonte: Visita al barrio de Sacromonte. Disponível em: <https://www.guiarepsol.com/es/viajar/vamos-de-excursion/visita-al-barrio-del-sacromonte-granada/>

Possivelmente, Bartzago possa ter se baseado nessa gravura de Doré para elaborar sua prancha, dada alguma semelhança no ordenamento das cuevas entre as duas ilustrações. Essa possibilidade melhor se aproxima quando comparamos uma conhecida gravura de Doré sobre a dança do flamenco, justamente aquela praticada em Granada, com a prancha para a primeira cena do primeiro ato. Note-se que Bartzago não deixa de incluir na parede da taberna (Figura 8) o mesmo morcego preso com as asas abertas que se pode ver como característica do mesmo ambiente retratado por Doré em sua gravura intitulada *Gitana de Granade dansant le Zorongo*, de 1874.

Figura 8 – *Gitana de Granade dansant le Zorongo*, por Gustave Doré (à esquerda) e seção da prancha para a primeira cena do primeiro ato de *Morena*.



Fonte: Davillier, Jean Charle, barón. L'Espagne. Paris: Librería Hachette, 1874, p. 213

Ato Terceiro

No terceiro ato o libreto encontra-se apenas uma cena. Entretanto, a música de Gomes e as pranchas de Bartzago indicam que existiria uma segunda cena. Tal ausência, e optamos por assim compreender, pode se dever não a sua inexistência, mas à perda, extravio ou subtração desta cena no autógrafo do libreto que se encontra no Acervo Histórico do Museu Histórico Nacional. Tal dedução se baseia não só na existência de parte da música para esta segunda cena e a prancha de Bartzago, como pela necessidade clara de um desenrolar de ação que se coadune com os eventos da cena em termos de segmentação dramática.

A primeira cena se passa no átrio da Universidade de Sevilha (Figura 9). Como bem refere a didascália:

*Grande atrio dell'Università di Siviglia.
Portici e colonnati di stile moresco. Sotto i portici molte porte che mettono alle aule. Di fronte la grande porta che mette a la Aula Magna.
All'alzarsi della tela alcuni studenti sono sparsi a gruppi sotto i portici e nell'atrio, e berllegiano i compagni que escono dalle aule⁶.*

Figura 9 – Bartzago. Prancha para a primeira cena do Terceiro Ato. *Morena*.



Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

No primeiro plano à esquerda do espectador vemos a grande porta que dá acesso à Aula Magna. No plano médio vemos diversas portas que devem remeter às demais salas de aula comuns. O desenho segue os traços da arquitetura mourisca com seus arcos característicos e ao fundo vemos um edifício com pórtico central que poderia ser um acesso principal ao prédio da Universidade.

Difícil fazer uma correlação dessa prancha com o que se conhece hoje com o prédio da Universidade de Sevilha, uma vez que este, atualmente, é o antigo prédio da Real Fábrica de Tabacos de Sevilha. O prédio mais antigo da Universidade é onde hoje se encontra a Faculdade de Belas Artes, local para onde foi transferida a Universidade no século XVII. Assim, tomando-se a prancha de Bartzago, tudo indica que ele se utilizou

⁶ Grande átrio da Universidade de Sevilha.

Arcadas e colunatas de estilo mourisco. Sob as arcadas existem muitas portas que conduzem às salas de aula. Em frente, a grande porta que dá acesso à Aula Magna.

À medida que a cortina sobe, alguns alunos se espalham em grupos sob as arcadas e no átrio, e provocam seus companheiros que saem das salas.

de aspectos arquitetônicos de um dos prédios mais icônicos de Sevilha, o Alcazar, como fonte de inspiração ao seu trabalho. De fato, ao analisarmos a prancha, percebe-se forte semelhança com a arquitetura do Pátio das Donzelas, um dos espaços do Palácio del Rey Dom Pedro, que se localiza no Alcazar de Sevilha (Figura 10).

Figura 10 – Vista atual da parte interna do Palácio del Rey Don Pedro. Pátio das Donzelas. Alcazar. Sevilha, Espanha.



Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

Note-se, na figura 10, os arcos mouriscos que contornam o pátio e o pavimento superior com arcos que são parcialmente repetidos por Bartezaço. Considerando a necessária interrupção da área central da prancha, vemos que o plano de fundo, com o pórtico central, segue aproximadamente a mesma estrutura arquitetônica da porção central do Pátio das Donzelas.

Possivelmente, Bartezaço teve acesso a gravuras que reproduziam prédios de interesse arquitetônico ou mesmo turístico da Espanha, curiosidade muito comum na Europa do século XIX, e em específico o Pátio das Donzelas no Alcazar, que deve lhe ter chamado a atenção por sua beleza no rendilhado mourisco em sua construção (Figura 11). Assim, fugindo de sua tendência de buscar o autêntico absoluto, Bartezaço cria um conjunto cenográfico que efetivamente representava a ambiência sevilhana e arquitetonicamente coerente com a época da ópera (1560), mas que nada tem a ver com a Universidade de Sevilha.

Figura 11 – Vista do Pátio das Donzelas no Palácio del Rey Don Pedro. Alcazar. Sevilha, Espanha.



Fonte: Moral Ruiz, C., García Bueno, A., Cultrone, G., & Almagro Gorbea, A. (2018). Análisis de alteraciones murarias y modificaciones relacionales en dos áreas del palacio de Pedro I del Alcázar de Sevilla mediante estudio documental y verificación termográfica. *Arqueología De La Arquitectura*, (15), e068. <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2018.002>

A segunda cena desse ato, como referido, não se encontra registrada no libreto. Entretanto, ao analisarmos a prancha de Bartzago verifica-se com clareza que identifica a mesma como sendo do Ato 3º, Scena IIª na barra inferior (Figura 12). Eventualmente poderia ser um novo equívoco do artista, mas a leitura iconográfica da aquarela nos permite identificar elementos que se coadunam com o que se desenrola nesta cena, a partir da análise do fragmento musical correspondente na partitura de Gomes (Figura 13).

Figura 12 – Bartzago. Prancha para a segunda cena do Terceiro Ato. *Morena*.



Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

Figura 13 – *Morena*. Trecho do terceiro ato, cena 1, em que se refere ao Convento di Ronda sui monti.

Capitano
E lá nel con - ven - to di Ron - da sui mon - ti è duo - po che scon - ti l'ol - trag - gio al - la

Don Pedro
gli è! Or - ror!

S I
è! Or - ror!

T I
Or - ror!

B I
Or - ror!

p

Fonte: Elaboração do autor.

Em tese, essa cena deve ocorrer no Convento de Ronda sobre os Montes ou, como no original em italiano, Convento di Ronda sui Monti. Difícil buscar referências a este convento e, na melhor das hipóteses, pode se tratar do Convento de Santo Domingo, existente até hoje na pequena cidade de Ronda, afastada de Sevilha e fundado pelos reis católicos no século XV. Na partitura, o texto cantado pelo capitano, personagem que comparece para anunciar a decisão do Rei para o crime cometido por Ramiro, dá a entender que se trata de um convento afastado e restrito, próprio para a reclusão e a remissão de pecados. A reação do coro à revelação do local é indicativa dessa condição. Trata-se, quase, de uma prisão especial para nobres que necessitam algum tipo de reprimenda.

Assim, não há uma referência segura para analisar comparativamente com a prancha de Bartzago (Figura 12). Mais que isto, nada no libreto pode auxiliar com essa análise, uma vez que, como dito, essa cena segunda não se encontra no texto e as informações inscritas na prancha são limitadas e não especificam detalhes do local. Entretanto, está claramente indicado que ela se refere à cena segunda do terceiro ato. Resta, portanto, analisar a prancha sob o aspecto iconográfico e basear alguma comparação com o breve texto do capitano na partitura autógrafa.

Considerando-se que a prancha de fato se refira ao Convento di Ronda sui Monti, verifica-se no plano médio à esquerda e direita, a existência de duas portas encimadas por

grandes pinturas em moldura oval. As portas podem indicar a entrada de capelas, ainda que não seja compreensível a existência de duas capelas, uma frente à outra. Entretanto, em plano mais posterior, vemos as janelas de corte gótico e preenchidas por vitrais, um indicativo da existência das capelas. Aliás, a presença da arquitetura gótica está muito clara em todos os elementos. Note-se, adicionalmente, a presença de duas grandes pinturas retangulares ladeadas por uma espécie de retábulo nitidamente sacro. A presença das mesas e cadeira nesse mesmo plano mais posterior também não apresentam razão cênica, uma vez que, pelo manuscrito autógrafa da partitura, os personagens desta cena são apenas Ramiro e o Padre prior do convento.

O plano de fundo não auxilia no entendimento, pois apresenta prédio de um pavimento com uma série de arcadas. Ademais, esse componente assume uma condição de elemento confundidor como plano de fundo cenográfico, uma vez que, mesmo diáfano, salienta-se no conjunto permitindo uma indagação ao espectador, sem resposta aparente. De que se trata esse prédio ao fundo? Pouco se assemelha a uma edificação de um convento. Talvez ali a presença de vegetação de um jardim pudesse resolver de forma menos conspícua esse plano de fundo. Entretanto, a pouca especificidade da prancha nos leva a considerar a possibilidade que esta seja uma prancha alternativa para a cena 1, na Universidade de Sevilha, particularmente no que se refere à porta para a Aula Manga de onde, em um momento, saem os professores da banca examinadora, segundo o libreto. Entretanto, a referência por mão de Bartzago que se trata, em verdade, da segunda cena do terceiro ato não nos permite afiançar tal possibilidade.

Ato Quarto

Este se divide em duas cenas. Na primeira, temos a didascália instruindo que: *“Altra parte del Monte Sacro preso Granata. Gitane e Gitani che lavorano, parti in piede, parti seduti, cantando”*.⁷

Assim, retornamos ao Monte Sacro, agora em uma de suas partes próximas a Granada. Não há outras informações na didascália, mas a leitura do libreto permite entender que Ramiro foi aceito pelo grupo de ciganos e encontra-se em uma posição de comando, juntamente com Morena e sob a aprovação do chefe do grupo, El Viejo. Em resumo, a cena representa o dia a dia dos ciganos.

⁷ Outra parte do Monte Sacro perto de Granada. Cigano e ciganas trabalham, alguns em pé e outros sentados, cantando.

Na prancha proposta por Bartzago (Figura 14) verificam-se os elementos essenciais para o desenrolar do drama desta cena. Nela, há apenas diálogos entre Ramiro e Morena, até o momento do clímax dramático quando os vigias avisam que um invasor adentrou a área da tribo, foi preso, mas houve luta e ele feriu mortalmente um cigano. Trazem o invasor e Ramiro reconhece seu pai. O juramento feito a El Viejo o obriga a matar o invasor, que os ciganos não sabem ser seu pai. A crise termina pela chegada de Robin, o duende, com uma tropa mágica que interrompe o clímax insolúvel, permitindo a fuga dos protagonistas.

Figura 14 – Bartzago. Prancha para a primeira cena do Quarto Ato. *Morena*.



Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

Com visto, tal ação dramática não requer adereços nem arranjos especiais de cenografia e isto parece claro na prancha de Bartzago que se limita a mostrar uma área externa do Monte Sacro ocupada pela tribo de ciganos.

A segunda cena, por outro lado, requer certo requinte cênico, pois deve representar a prisão onde se encontra Ramiro, condenado à morte. Como visto, essas duas cenas não existem no manuscrito musical e, portanto, não há detalhes para sua melhor compreensão. Ademais, a sequência de eventos parece se confundir, a menos que se entenda que, na cena segunda do terceiro ato, Ramiro tenha, finalmente, conseguido fugir do Convento de Ronda sui Monti e se reunir à tribo dos ciganos. Na sequência, com sua fuga, se entrega ao destino da justiça que, por sua fuga, termina por condená-lo à morte. Trata-se, apenas de uma hipótese para justificar a prancha de Bartzago e o texto do libreto para esta cena (Figura 15).

Figura 15 – Prancha para a segunda cena do Quarto Ato. *Morena*. Luigi Bartzago.



Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

O que vemos nesta prancha está muito de acordo com a didascália do libreto, a qual nos informa:

Cortile d'un forte, dal quale si vede spargere le robuste inferriate delle prigione.

Sul fondo gli spalti praticabili del forte su cui girano le sentinelle. È presso l'alba. Scena rischiarata da una lampada. A destra e sinistra porte ferrate che mettono alle diversi prigionieri – Stile moresco.

Un carceriere conduce Morena, riluttanti, davanti alla porta ferrata nel centro del cortile, la prigione ad essa destinata.⁸

Nesta prancha não se encontram instruções de Bartzago para a cenografia. Entretanto, entre as pranchas, talvez seja a que mais corresponda ao desejo de autenticidade. Verifica-se que a descrição apresentada na didascália está amplamente contemplada no desenho do artista. A análise se limita, adicionalmente, por não haver indicação do local desse complexo prisional, ainda que se possa acreditar o que ele se encontra em Granada, foco principal de toda a ação do libreto.

⁸ Pátio de uma fortaleza, de onde se avistam as resistentes grades das prisões.

Na parte inferior, as ameias do forte em que as sentinelas passam. Está quase amanhecendo. Cena iluminada por uma lâmpada. Portas de ferro à esquerda e à direita que conduzem a diferentes prisões - estilo mourisco. Um carcereiro conduz Morena, com relutância, em frente ao portão de ferro no centro do pátio, a prisão destinada a ela.

Ao fundo vê-se o pórtico superior com ameias, onde devem estar as sentinelas vigiando a prisão. No plano médio estão as portas que levam às prisões e, de fato, elas apresentam arquitetura mouresca, particularmente a porta à esquerda dos espectadores, com sua bandeira ogival típica dessa arquitetura. O mesmo ocorre com a porta à direita no plano médio, que dá acesso à torre.

Diferentemente do que indica a didascália, há duas lâmpadas iluminando a cena, ao contrário da lâmpada única descrita.

O nível de detalhamento do desenho é impressionante, fazendo desta uma das mais interessantes pranchas para o conjunto proposto por Bartzago para *Morena*.

Conclusão

A análise iconográfica das pranchas de Bartzago é importante não apenas por seu aspecto artístico. Elas permitem, como fontes primárias, um melhor entendimento da estrutura da obra musical e seu libreto, uma vez que, como dito, há perda de material do manuscrito musical autógrafo e, possivelmente, do libreto. São elas que nos asseguram que o libreto é dividido, de fato, em quatro atos, o que não ocorre com o material composicional. Este se estende, de modo incompleto, até o terceiro ato.

Da mesma forma, entendemos que o segundo ato tem apenas uma cena, como reza o libreto. Surpreende o manuscrito da partitura autografa ao nos dar parte da música da segunda parte do terceiro ato, o que não consta do libreto. Entretanto, essa música vem a se confirmar com a prancha específica para esta cena, autorizando a conclusão, pela iconografia (Figura 12), que essa cena existia e que Gomes não a terminou ou, se o fez, o material musical foi extraviado por diversas razões. Por seu lado, o quarto ato, presente no libreto, é corroborado pelas duas pranchas, a do espaço rural próximo a Granada, para a primeira cena, e a da prisão proposta por Bartzago. Para este ato, não há qualquer indício de música.

Assim, podemos concluir que a iconografia pode ser um elemento fundamental para o estudo integral de qualquer ópera e, no caso presente, se reveste de particular importância pela ausência de grande parte do manuscrito autógrafo musical e pela ausência de partes do libreto manuscrito. Adicionalmente, a inclusão de Bartzago no projeto de *Morena*, potencialmente pelo empresário Musella, indica a importância que se dava a Gomes como compositor operístico no mercado musical de Milão da segunda metade do século XIX, uma vez que esse cenógrafo era reputado e requisitado, indicando

que se pretendia uma montagem com cuidados de qualidade cenográfica. Por outro lado, esse interesse de Musella em contratar cenografia requintada indica a concretude da pretensão em encenar essa obra, uma vez que um empresário, por princípios, não se lançaria em um empreendimento desse porte sem uma clara convicção de sua realização. Fica apenas a curiosidade sobre os reais fatos e motivos que levaram Gomes a não concluir o projeto e Museela em não dar continuidade a ele, baseado no contrato que o compositor teria assinado. Fica ainda uma questão: será que Gomes realmente não concluiu seu projeto? Estaria ele finalizado e as partes faltantes apenas perdidas. É uma possibilidade intrigante.

Referências

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PIETROBELLI, Pierluigi, CASATI, Maria di Gregorio, JESURUM, Olga. “Sorgete! Ombre serene!” L’aspetto visivo dello spettacolo verdiano. Parma: Instituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996.

ROBERTS, Vera Mowry. New Viewpoints on Nineteenth Century Scene Design. *Educational Theatre Journal*, Mar, 1966, Vol. 18, No. 1 (Mar., 1966), pp. 41-46

XAVIER, Adilan A. M., COLLO, Dhiuly P. R., SOUZA, Viviane, G. Imagem, cenografia e visualidade nos espetáculos contemporâneos em Macapá-AP. Curso de Artes Visuais, da Universidade Federal do Amapá, UNIFAP. 2014. Disponível em : <https://www2.unifap.br/artes/files/2019/05/TCC-2010-IMAGEM-CENOGRAFIA-E-VISUALIDADE-NOS-ESPET%C3%81CULOS-CONTEMPORANEOS-EM-MACAP%C3%81-AP.pdf>

Os figurinos de Luigi Bartzago para *Bug Jargal* (1890)

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Durante o primeiro ano da república brasileira, o compositor José Cândido da Gama Malcher (1853-1921) organizou e desenvolveu temporada lírica que teve por mérito apresentar, em meio às obras dos autores europeus mais conhecidos de então, algumas das mais recentes óperas de autores nacionais que estavam por estrear. Claro que Malcher estava mais motivado pela criação de seu próprio trabalho de estreia, o melodrama em 4 atos intitulado *Bug Jargal*, única das obras dos autores pátrios que ele levou à cena nas três capitais por onde passou sua companhia artística. Os trabalhos se iniciaram em Belém no segundo semestre de 1890, passando a São Paulo, onde se desenvolveram na virada do ano para 1891, e em seguida no Rio de Janeiro, quando a empresa colapsou devido a problemas financeiros (PÁSCOA, 2006; 2009).

Baseado em romance homônimo de Victor Hugo (1802-1885), o libreto de Vincenzo Valle (1857-1890) promoveu adaptações diversas para a acomodar no modelo

dramático então em uso e Malcher ainda faria algumas adaptações a esta proposta, sendo a maior de todas a supressão de boa parte do segundo ato (VALLE, 1890). Malcher deve ter conhecido Valle pessoalmente em Milão quando lá estudou entre as décadas de 1870 e 1880, pois o italiano era bem conhecido no círculo dos *scapilgiatti*. Valle teve por maior triunfo o libreto de *Labilia*, para música de Nicola Spinelli (1865-1909), que mereceu o segundo lugar no célebre concurso da Casa Sonzogno, oportunidade que aclamaria Mascagni e sua *Cavalleria rusticana*.

Malcher terminara de escrever *Bug Jargal* em 1885 quando voltara a viver em Milão após um período de trabalho na sua cidade natal, em Belém. Buscando patrocínio para a estrear, trechos da ópera foram apresentados na capital lombarda em 1888, diante do imperador brasileiro Pedro II. Mas foi o cofre do Pará que finalmente subvencionou Malcher para a temporada lírica do Teatro da Paz em 1890, possibilitando a criação absoluta.¹

Diante das circunstâncias, a organização da temporada se deu toda na Itália, de onde Malcher trouxe elenco e materiais diversos, incluindo os figurinos cujas imagens sobreviveram entre os pertences do compositor e chegaram por intermédio do pesquisador Vicente Salles (1931-2013) ao Museu da Universidade Federal do Pará, onde hoje integram coleção.

Tratam-se de dez cartões pintados em aquarela, medindo aproximadamente 30x20cm. Todos têm a assinatura de Luigi Bartzago (1820-1905) e a indicação de personagem a que se referem. Estas assinaturas conferem com as demais encontradas em outras obras de Bartzago nos arquivos da Casa Ricordi, o que confere maior autenticidade aos trabalhos. Mas o conjunto de aquarelas é, quase certamente, um fragmento do trabalho de figurinos feito para Malcher.

Bartzago possuía ateliê com um grupo de artistas em Milão e costumeiramente em encomendas desse tipo produziam um conjunto que, se completo, atingia facilmente 30 cartões, porque para cada ópera haveria necessidade da inclusão de figurinos para mudanças de circunstância cênica, artistas de coro, bailados, figurantes, banda de cena, sem falar na cobertura total dos personagens principais e comprimários.

¹ A partitura orquestral, a versão para piano (estas duas com a assinatura de Malcher) e as partes de orquestra foram dadas como pagamento de impostos após a última apresentação no Rio, em março de 1891. O material foi para o Instituto Nacional de Música e hoje integra o acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Os cartões sobreviventes para *Bug Jargal* indicam figurinos para os seis personagens da ópera de Malcher: Maria, Irma, Leopoldo, Antonio, Biassu e o próprio Bug Jargal, que tem um segundo figurino para o quarto ato. Há ainda os desenhos para os figurinos dos guerreiros de Bug Jargal e Biassu, que deveriam ser usados por coristas e figurantes, assim como de um integrante do balé do quarto ato, sob a dupla indicação de “músico” e do respectivo grupo tribal que na ópera se identifica por um instrumento musical, o “gambá”. A rigor, devem ter sido feitos ainda os figurinos para: os restantes músicos dos outros três grupos do bailado do quarto ato – os Curimbós, os Cracachás e os Ciriricas – os aldeões e escravos da fazenda de Antonio d’Auverney, onde vivem a maioria dos personagens; os soldados do forte Gallifet, comandados por Leopoldo d’Auverney, onde explode a revolta representada ao fim do terceiro ato; eventualmente um segundo figurino de Irma como guerreira, relativa aos acontecimentos da revolta do terceiro ato; e para os solistas do Dança da Chica, número do bailado do quarto ato que foi anunciado com destaque nas apresentações dessa ópera no Brasil. É possível então que o número de figurinos produzidos tenha ficado à volta de 20 imagens, o dobro das sobreviventes.

Contexto criativo

Todas as aquarelas revelam grande cuidado do seu autor com o gestual, especialmente mãos e pés. Eles são facilmente associáveis ao destino dos desenhos, a representação cênica, inclusive com gestual de balé. Bartzago elaborou aquarelas para um conjunto volumoso de espetáculos do Scala de Milão, entre as décadas de 1870 e 1890, quer para ópera ou bailado. O artista é na verdade um produto de sua cidade natal e a serviço dela com quase total exclusividade por toda sua vida.

Nascido em Milão, ele estudou na Academia de Brera, frequentando as classes de Francesco Durelli e Luigi Bisi, na cadeira de perspectiva, habilidade na qual se afamou e sucederia seu mestre mais tarde. De 1851 a 1894 expôs no célebre museu de sua escola, sobretudo pintura de perspectiva, em que se vêem cenas rurais lombardas e vênetas, vistas de igrejas de Milão e paisagens de Veneza, muitas das quais em ambiente noturno ou crepuscular.

Ao longo da carreira, assinou-se ainda como Bartzatti, Bartezzati e Bartzaghi, diversificando também as técnicas produtivas, pois além de pintor, foi desenhista, litógrafo, fotógrafo, cenógrafo e, claro, figurinista. Nessa última condição deixou dezenas

de trabalhos, destacando-se aqueles para algumas criações absolutas como *La Gioconda* e *I lituani*, de Amilcare Ponchielli, além de *Salvator Rosa*, *Fosca* e *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, que pode ter servido de conexão com Malcher.

Bartezago manteve a sede de seu ateliê na Via Gorani, nº5 e depois na Via Parini, nº4, por onde passaram alguns outros pintores como Alfredo Edel (1856-1912) e Franz Gaul (1837-1906), além do seu relativo Enrico Bartezago, que algumas fontes dão como sendo seu irmão gêmeo (DONZELLI, 2001, p.70-71)². Muitos trabalhos saídos do ateliê levavam apenas o carimbo da firma – Casa Bartezago – nem sempre sendo assinados pelo artista que os elaborou, o que leva a crer que o estabelecimento trabalhava de forma coletiva em muitos projetos.

Nas aquarelas para a ópera de Malcher, além da assinatura – mas sem carimbo -, estão diversas características que demonstram unidade na autoria. A figura humana está inserida sobre uma mancha cinzenta que a contorna, ou simplesmente lhe serve de fundo, como uma mandorla, por vezes se misturando à representação da sombra da figura pintada, o que reforça a perspectiva e a luz. As figuras humanas de Bartezago passaram com o tempo a ser mais longilíneas e a ter o tronco inclinado levemente para trás, com os braços flexionados, ou por se apoiarem na cintura ou por fazerem um gesto que leva à observação das mãos, estas sempre em poses de alusão quironômica.³ Os corpos estão sempre mais posicionados de perfil, evitando a representação frontal ou lateral, que é mais extática, e em quase todos os casos os troncos se inclinam sobre um dos quadris, de modo a apoiar-se sobre uma perna e deixar a outra predisposta ao movimento.

Tudo isto, feito para reforçar o caráter dramático das personagens foram opções do figurinista dentro dos cânones acadêmicos em que foi educado e sobre as quais trabalhou as imagens em grande nível de detalhamento, revelando que leu atentamente ao libreto e pode ter obtido informações diretas do próprio compositor, além de saber que a obra se baseava em conhecido romance de Hugo.

Na ópera de Malcher, há um conflito de poder que é também um conflito racial e cultural. Os eventos por ela descritos, conforme o romance original, resumem-se na

² Outras fontes que relacionam ambos artistas não estabelecem parentesco entre eles (THIEME & BECKER, 1908, p.540). Circulam pelos leilões algumas obras de Enrico Bartezago que se atribui ter vivido num período mais tardio, entre 1848/9 e 1937 (ainda que alguns recuem ou avancem mais 10 anos nessa data).

³ A Quironomia, ou Chironomia, e ainda chamada Chirologia, é a habilidade comunicativa das mãos, cujos gestos tinham poder retórico, tanto para a oratória canônica e judicial, quanto para o teatro, música, pintura e escultura. Além de dois tratados bem conhecidos em língua inglesa (BULWER, 1644; GILBERT, 1803), Bartezago pode ter lido a obra em italiano de Vincenzo Requeno (1797) como fonte mais direta.

revolta dos escravos negros da ilha de Hispaniola, que se sublevam contra a França colonial e criam a república do Haiti, em 1791, inspirados na Revolução Francesa de dois anos antes. Para aumentar a tensão dos conflitos, Malcher estabeleceu três personagens brancos e três personagens negros, abdicando de comprimários, embora se apoiando em todos os atos nos coletivos (coros e figurantes) que estas raças representam. O núcleo negro tem o protagonista Bug Jargal, obviamente inspirado no histórico líder Toussaint Louverture (1743-1803), o chefe negro rival Biassu, de temida reputação violenta, e a escrava Irma, uma adição feita à ópera, que não consta na obra de Hugo. No núcleo branco estão Dom Antônio d’Auvergne, proprietário de plantações na colônia, seu sobrinho Leopoldo, militar que chefia o Forte Gallifet, bastião do poder colonial, e Maria, filha de Antônio, prometida em casamento a Leopoldo. As tensões que tendem a opor os personagens individualmente ou em grupo, revelam organizações sociais distintas e conceitos diferentes de relação humana. A narrativa que traz os aspectos sócio-políticos de fundo, é palco de uma discussão sobre o amor.

No primeiro ato da ópera, os escravos trabalham debaixo de sol impiedoso e um mais velho cai exausto, pelo que é logo ameaçado por Antonio que exige que este se levante. Bug Jargal intervém e só não foi punido porque Maria, que estava presente à cena, demove o pai, apelando para os argumentos humanitários. O fato desperta em Bug Jargal uma paixão com contornos especiais por Maria, não só pela interracialidade proposta dessa alusão amorosa, mas porque tal amor tem uma abrangência que se verá maior. Irma é uma personagem que de algum modo representa sentimentos coletivos, mas exhibe também, como em outras óperas do tempo, uma diferente tipologia feminina, avessa à condição subalterna da mulher oitocentista. Entre o segundo e terceiro ato, a personagem se desprende de sua condição escrava, foge em meio à revolta e ainda surge na cadeia do Forte Gallifet para libertar o seu amado Bug Jargal, a esta altura preso por ser um dos naturais líderes da revolta dos escravizados. Como este se recusa a sair dali fugido por considerar desonra, só se verá livre porque a turba que incendeia a ilha o liberta definitivamente. Em liberdade, ele se preocupa imediatamente em colocar Maria a salvo do incêndio que se alastra com a revolta na ilha. No início do quarto ato Bug Jargal chega com seu séquito no campo dos negros rebelados sob a liderança de Biassu. Ali festejam a liberdade e a captura de Leopoldo, de quem Bug Jargal procura intervir para lhe poupar a vida. Com a revolta em curso, Bug Jargal que libertara Leopoldo, retorna ao esconderijo onde deixou Maria. No colóquio amoroso final da ópera, ela revela que seu amor por ele é fraternal. Em face da decepção, Bug Jargal retorna ao núcleo dos brancos para indicar

a Leopoldo onde deixou Maria. Preso como um dos líderes negros, Bug Jargal depende de Leopoldo encontrar Maria a tempo de evitar ser executado. A cena final da ópera é a penitência de Maria e Leopoldo por não poderem evitar a morte do herói, cujos gestos para com brancos e negros podem ser igualmente interpretados como de consideração fraternal.

Os figurinos

O figurino de Leopoldo remete à segunda metade de setecentos. Ele está vestido de calça, casaca e botas que foram muito usadas por militares e praticantes de hipismo por volta de 1785. Isso porque na verdade, a essa altura, partes da indumentária militar se fundiram às dos primeiros esportistas naquele fim de século. As mangas dobradas e as largas lapelas são indicativos da ação a que estas vestes correspondem, mas ainda ao calor tropical caribenho que é apenas um dos muitos pontos da narrativa realista enfatizada por Hugo no romance, explicitada no coro de abertura da ópera, e que Bartezaço deve ter desejado acompanhar. A adoção do azul uniforme no traje de Leopoldo pode ser uma alusão aos *bleus* pós-1789, enquanto o seu chapéu é talvez o elemento de maior licença artística do figurinista.

Figura 1: Luigi Bartezaço. Figurino de Leopoldo d’Auvergne, da ópera *Bug Jargal*. Cartão aquarelado, 30x20cm, MUFPA.



Antonio, por seu turno, está vestido de modo semelhante a Leopoldo, mas integralmente em negro para representar a autoridade temível de escrivão que o seu poder reverencial pretende. Ele segura um chicote às costas e seus cabelos brancos e compridos remetem a uma figura do antigo regime.

Figura 2: Luigi Bartezago. Figurino de Antonio d’Auvergne, da ópera *Bug Jargal*. Cartão aquarelado, 30x20cm, MUFPA.



Maria foi vestida como uma jovem do período do Diretório francês, entre 1795 e 1799, quando as mulheres, sobretudo as mais jovens abandonaram as anquinhas, descobriram o colo e soltaram os cabelos, em oposição à moda do período final da monarquia. Tais jovens usaram vestidos de musselina ou gaze com mangas coladas ao braço, ou mesmo sem mangas, eventualmente com longas echarpes que dissimulam a nudez destas partes do corpo ainda não expostas, efeito que podia ser obtido também pelo

uso de mantos e faixas sempre de tecidos leves. Comumente mantiveram a silhueta e a sinuosidade dos seus corpos jovens e a alusão algo erótica pela manutenção de um corpete por baixo do vestido, por vezes deixando a cintura mais baixa.

Figura 3: Luigi Bartezago. Figurino de Maria, da ópera *Bug Jargal*. Cartão aquarelado, 30x20cm, MUFPA.



O figurino do outro núcleo de personagens foi pensado de maneira diferente e não há tantas citações diretas ao tempo da revolução. Os figurinos de Bug Jargal e Irma são semelhantes, ambos vestem algodão e suas pernas estão descobertas do joelho para baixo, assim como seus braços e colo, o que aos olhos da burguesia oitocentista deve ter soado como alguma nudez inconveniente. Ambos trazem colares de contas negras, pérolas, sementes ou madeira, sendo as padronagens da calça dele e da saia dela de uma malha

tricolor que pode aludir às cores da bandeira revolucionária francesa e por conseguinte a alusão ao lema da *liberté-égalité-fraternité* que elas significavam.

Figura 4: Luigi Bartezago. Figurino de Bug Jargal, da ópera *Bug Jargal*. Cartão aquarelado, 30x20cm, MUFPA.



Entretanto, não deve ser desconsiderado que a ideia possa ser uma referência ao *plaid*, tecido comum nos trajes escoceses, mas que em diversas combinações de listras e cores foi importado e largamente usado na colônia americana, incluindo plantações da região caribenha (RAMSEY, 2019, p.37-47)

Figura 5: Luigi Bartzago. Figurino de Irma, da ópera Bug Jargal. Cartão aquarelado, 30x20cm, MUFPA.



Biassu está vestido como os guerreiros das facções negras do quarto ato. Todos, inclusive Bug Jargal, que tem uma mudança de figurino para essa unidade derradeira da ópera, foram vestidos com quitons curtos. O quiton é uma túnica oriunda da cultura grega clássica que, na sua versão curta, ou acima dos joelhos e sobre as coxas, era usado cotidianamente, havendo aplicação de grafismos em suas barras para indicar origens étnicas e tribais, à época de festejos e demais ocasiões especiais em que se reuniam multidões (FISCHEL & HENNESSY, 2012, p.24;32). Bartzago elaborou estas decorações nos quitons de modo a separar os partidários de Bug Jargal daqueles de Biassu e mesmo os integrantes do bailado.

Figura 6: Luigi Bartzago. Figurino de Biassu, da ópera *Bug Jargal*. Cartão aquarelado, 30x20cm, MUFPA.



Ambos os chefes tribais trazem mais identificadores de poder e distintivo de classe e condição. Biassu cobre o torso com uma camisa que é uma pele de onça e sobre os ombros ainda carrega um manto. Seu escudo o identifica para seus seguidores que carregam um igual, o mesmo artifício usado para relacionar Bug Jargal a seus pares.

Figura 7: Luigi Bartzago. Figurino de Bug Jargal para o Ato IV da ópera *Bug Jargal*. Cartão aquarelado, 30x20cm, MUFPA.



O protagonista por sua vez tem um quiton que está amarrado à cintura como um cinto trançado e a parte de cima remete a uma espécie de colete alusivo à carapaça animal que lhe serve de proteção. Ele traz um grande manto e na cabeça a pena do chefe, inclusivamente referida textualmente na fala dos personagens no libreto – a pluma *del duce*. Bartzago desenhou ainda lanças, facas, colares e braceletes como adereços que enriquecem visualmente a composição de tais personagens.

A mistura de elementos da antiguidade clássica àqueles que remetem às culturas africanas, podem ter servido ao caráter exótico que esses personagens deviam envergar para os públicos tradicionais da ópera tardo-oitocentista, mas não deixa de ser interessante pensar que há nisso a tentativa algo realista de representar um hibridismo cultural que

possivelmente se desenrolou na colônia caribenha, de vez que grande parte dos escravizados eram nascidos lá.

Figura 8: Luigi Bartzago. Figurino de Guerreiro de Biassu, da ópera *Bug Jargal*. Cartão aquarelado, 30x20cm, MUFPA.



O desejo de impor algum *ethos* aos personagens parece se revelar justamente nas poses de mãos e pés. Elas são muito estudadas no trabalho de Bartzago e podem indicar prévia consulta aos manuais e tradições de palco ainda em vigor.

Quase todos os figurinos mostram os personagens em 1ª posição direita, a preparação do passo de entrada para a ação cênica, especialmente em dança. Antônio é o único que a tem muito aberta e apenas Leopoldo está em 2ª posição esquerda, revelando talvez a sua conduta moral vacilante no desenrolar dos acontecimentos, a meio caminho entre as crenças que se vê confrontado.

Figura 9: Luigi Bartzago. Figurino de Guerreiro de Bug Jargal, da ópera *Bug Jargal*. Cartão aquarelado, 30x20cm, MUFPA.



A posição das mãos é ainda menos equívoca. Bug Jargal e Irma tem sempre uma das mãos na citra e a outra de punho fechado no braço abaixado, evocando a raiva, a tenacidade da resistência, a preparação para a luta. Maria também tem um punho fechado e abaixado, enquanto sua mão esquerda está em posição de base, ou como significa no gestual clássico, o repouso. Leopoldo traz a mão direita espalmada para fora, em sentido argumentativo, enquanto a segunda guarda a espada. Antonio, Biassu e os guerreiros também guardam armas e parecem estar em pose preparatória da ação.

O último elemento expressivo marcante a ser destacado aqui é o do músico, representante do grupo dos Gambás no bailado do quarto ato. Os quatro grupos foram

denominados por instrumentos de percussão que também significam as danças a que eles se referem.

Figura 10: Luigi Bartzago. Figurino do músico para o grupo dos Gambás, pertencente ao bailado do Ato IV, da ópera *Bug Jargal*. Cartão aquarelado, 30x20cm, MUFPA.



Curimbós são por vezes sinônimos de atabaques, mas este termo mais genérico esconde o fato de que o curimbó pode estar relacionado a diversas danças que podem ir desde o Maranhão até o alto Rio Madeira, já no estado do Amazonas, passando por Marajó e diversos lugares da calha do Rio Amazonas.

Os Ciriricas, ou siriricas, como foi mais grafado no Brasil da época, são uma alusão ao siriri, dança do folclore mato-grossense. Formada a roda, ou dispostos os pares em fileiras opostas, o cavalheiro põe-se diante da dama e faz o gesto da fígada do anzol, que é o siriricar. Os instrumentos que se usam nesta dança são a viola, os pratos e o cracaxá, este último de origem negra.⁴

Este último é o nome do terceiro grupo inserido por Malcher no bailado de sua ópera. O termo teve variantes como Caracachã, Caracachá, Caracachã e Querequexé, além do Cracachã que aparece por vezes no material de Malcher. Qualquer destas palavras serve para designar dois instrumentos do folclore brasileiro. No primeiro caso pode ser uma maracá e no segundo caso um reco-reco, usados também com outros nomes, mas especialmente na Bahia. O formato pode ser o de uma cabaça comprida na qual se adapta um pedaço de madeira dentada, ou um caneco cilíndrico de lata com uma tira ondulada do mesmo material pregada na parte externa, ou mesmo um pedaço de bambu ou taquara com folhas transversais, e o som obtém-se por raspagem com uma vareta de madeira ou ferro.⁵

Por fim, os Gambás, que deveriam ser o terceiro grupo na ordem de entrada do bailado do quarto ato, é outra designação compatível para instrumento musical e dança. Como o carimbó, dança na qual se usam curimbós, há a possibilidade de haver uma conexão com lundús primitivos. O gambá pode ser um cilindro de cerca de um metro de comprimento, feito de madeira, o tronco oco da copiúba, com uma pele de boi em uma ou ambas as extremidades, sobre a qual se percute com as mãos esticadas. Mas pode ser também a dança onde os homens castanholam e sapateiam em volta das mulheres que fingem esgueirar-se a um abraço.⁶ Dentre os instrumentos, além do gambá, que pode ser tocado sentando-se em cima dele, há também tamborins. Tanto instrumento quanto dança são parte de um festejo em nome de São Benedito, comemoração iniciada por volta de 1720 em Aveiro do Pará, vizinho a Maués do Amazonas, localidade para onde se

⁴ Marcondes, 1977, p. 726. Há uma variante desta dança no nordeste brasileiro, como sendo uma roda infantil.

⁵ Marcondes, 1977, p. 148.

⁶ Marcondes, 1977, p. 300.

transferiu e onde são muito praticados em dias atuais. Há nesta festa uma rainha e um reongo, alusivos à cultura de origem africana desenvolvida nesta região amazônica.

Parece inegável que Bartezaço só tenha conseguido a reprodução do gambá por intermédio do paraense Malcher. Assim, a ideia de relacionar os elementos de culturas diferentes à produção desta ópera, como se vê na concepção dos figurinos dos negros, pode também ter origem no projeto criativo de Malcher. A referência possivelmente ajudaria a fixar o tema abolicionista do romance de Hugo no ambiente brasileiro do final da monarquia, quando o compositor paraense terminava sua ópera.

A despeito de qualquer especulação prévia, o bailado não teve originalmente música folclórica ou meramente alusiva, sendo uma escrita convencional para o gênero e o período. Malcher entretanto remeteria à Irma, em seu solo e no dueto com Bug Jargal, as reminiscências de carimbó e lundu que identificam-se na cultura de seu Pará natal.

Os figurinos de Bartezaço integram-se, portanto, de maneira muito coesa ao projeto criativo de *Bug Jargal*, que vê em Malcher o seu idealizador maior.

Referências

AUSTIN, Gilbert. *Chironomia* : or a treatise on rhetorical delivery : comprehending many precepts, both ancient and modern, for the proper regulation of the voice, the countenance, and gesture. Together with an investigation of the elements of gesture, and a new method for the notation thereof. London: T.Cadell and W.Davies, 1806.

BULWER, John. *Chirologia* : or the naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, the art of manuall rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chieftest instrument of eloquence, by historicall manifesto's, exemplified out of the authentique registers of common life, and civill conversation. London: Tho Harper for H. Twyford, 1644.

DONZELLI, Ferdinando. *L'ottocento italiano nel piccolo formato*. Firenze: Opus libri, 2001.

FISCHEL, Anna; HENNESSY, Kathryn. *Fashion: the definitive history of costume and style*. New York: DK publishings, 2012.

MALCHER, José Cândido da Gama - *Bug Jargal*, (partitura) versão orquestral, 4 v. Biblioteca Alberto Nepomuceno - Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro, sob o número 3270.

MALCHER, José Cândido da Gama - *Bug Jargal*, (partitura) redução para piano, 1v. Biblioteca Alberto Nepomuceno - Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro, sob o número 3269.

MARCONDES, Marcos Antonio (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977. 3v.

PÁSCOA, Márcio. *Cronologia lírica de Belém*. Belém: Associação Amigos do Theatro da Paz, 2006.

_____. *Ópera em Belém*. Manaus: Valer, 2009.

RAMSAY, Michael Ballard. Plaiding the population: Party-coloured plaid and its use in the North-American colonies. *The Journal of Dress History*. Vol.3, Issue 3, Aunum 2019, p.37-69.

REQUENO, Vincenzo. *Scoperta dela chironomia, ossia dell'arte di gestire com le mani*. Oarma: Fratelli Gozzi, 1797.

THIEME, Ulrich e BECKER, Felix. *Allgemeine lexicon der bildenden Kunstler: von der Antike bis zur gegenwart*. Leipzig: E.A.Seeman ed. 1908, vol.2.

VALLE, Vincenzo - *Bug Jargal, melodrama em quatro atos: poesia de Vincenzo Valle, Música do maestro J.C.Gama Malcher*, Pará: Tip. d'O Democrata, 1890.

Notas sobre a montagem de *Il Guarany* de Carlos Gomes no IV Festival Amazonas de Ópera

Luciane Viana Barros Páscoa

Introdução

Realizado pela produtora São Paulo/Imagem Data, o IV Festival Amazonas de Ópera aconteceu entre os meses de abril e maio de 2000, destacando-se quatro récitas de *Il Guarany*, de Carlos Gomes. A primeira récita se deu no anfiteatro da Ponta Negra, e foi realizada em concerto, com a abertura e trechos selecionados. A estreia, propriamente, aconteceu no Teatro Amazonas. A montagem teve a direção cênica de Iacov Hillel (1949-2020), cenografia de Renato Theobaldo, figurino de Elena Toscano, um elenco de cantores brasileiros e estrangeiros, uma equipe para maquiagem e pintura corporal, além da participação dos corpos artísticos do Teatro Amazonas.

Depois de um intervalo de 93 anos assistia-se novamente uma montagem de *Il Guarany* no palco do Teatro Amazonas, visto que a última récita registrada pelo musicólogo Márcio Páscoa foi realizada na temporada lírica de 1907, com a Companhia Lyrica Francesa, regida por Edouard Boni. O elenco era composto por Leon de Mendés (Ceci), Hughes (Peri), Valdor (Gonzalez), Darnaud (Dom Antônio), Manent (Cacique) e Tritignant (Dom Álvaro). Em 1907, a ópera foi cantada em francês, em quatro récitas consecutivas, com ótima recepção do público e da crítica (PÁSCOA, 2000, p. 387).

Incumbida de grande responsabilidade, a produção do espetáculo em 2000 foi meticulosa e seguiu uma proposta visual naturalista, com vários elementos conceituais inseridos nas soluções cênicas. A retomada da produção das óperas de Carlos Gomes foi iniciada pela produtora São Paulo/Imagem Data alguns anos antes, no Teatro Nacional de Sofia, na Bulgária. Em 1998, alguns dias após o encerramento do segundo Festival de Óperas de Manaus, a produtora levou ao Teatro Amazonas a ópera *Fosca* de Carlos Gomes, na mesma montagem búlgara. Por ocasião desta passagem por Manaus, foram feitos os primeiros contatos que resultariam na realização do Festival Amazonas de Ópera, em 1999 (MIRANDA, 2016, p. 39).

O objetivo deste estudo é apresentar os aspectos iconográficos, estéticos e simbólicos do espetáculo, observando o processo criativo através das fotografias produzidas por Alberto Cesar Araújo, que integram o acervo da produtora. Para isso, fundamenta-se nas teorias de Panofsky (2014), Kossoy (2002) e Chiaradia (2011), para a análise das fotografias e do espetáculo, procurando contribuir para a memória da ópera no norte do país.

Contexto e criação

A Pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (BARTHES, 1984, p.67).

No acervo da Casa da Ópera (que abriga a documentação da produtora São Paulo Imagem Data), há cento e sessenta e seis tiras de filme fotográfico relativas à montagem de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, no IV Festival Amazonas de Ópera, em 2000. Nos negativos consta a indicação do nome do fotógrafo Alberto César Araújo.

Jornalista e fotógrafo, Alberto César Araújo¹ nasceu em Manaus em 1970 e iniciou carreira como repórter fotográfico em 1991. Enquanto atuava em diversos veículos de imprensa do Amazonas e de outros estados do Brasil, desenvolveu seu trabalho junto à comunidade artística da capital amazonense, com fotografia de cena e reproduções de obras de arte. À época do I Festival de Óperas de Manaus, em 1997, realizou a captação de imagens de forma independente. A partir de 1998, foi contratado

¹ É mestre em Letras e Artes, pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas e atua como fotojornalista na Agência de Jornalismo Independente Amazônia Real, e como fotógrafo e curador.

como fotógrafo oficial do evento e executou diversos trabalhos registrando os espetáculos realizados no Teatro Amazonas.

A atribuição de fotos de Roumen Koynov (fotógrafo búlgaro radicado em Manaus a partir de 2000), consta apenas no livro comemorativo produzido pela Secretaria de Estado da Cultura na ocasião dos 15 anos do festival, *Canto Lírico da Selva* (2011). Neste mesmo livro, não se encontrou menção aos produtores e ao diretor geral deste espetáculo, ou à produtora São Paulo Imagem Data.

Algumas características notadas na concepção do espetáculo indicam que a montagem procurou manter a fidelidade ao libreto, à concepção mais próxima do que provavelmente fora idealizado pelo compositor, efetuando, porém, uma interpretação estilística. Esta era a ideia dos produtores, em convergência com o diretor cênico Iacov Hillel.

Iacov Hillel, foi diretor, iluminador e professor. Considerado pela crítica como um encenador requintado, com reconhecida habilidade na iluminação cênica, Iacov Hillel, atuou como diretor de teatro infantil e adulto, dança, espetáculos musicais e ópera. Israelense, chegou ao Brasil em 1955. Possuía formação em música, balé, artes plásticas e teatro. Começou a dirigir teatro em 1971, passando para dança e depois para a ópera. No decorrer de sua carreira, recebeu os prêmios da APCA, o prêmio Molière, dentre outros. A partir da segunda metade da década de 1980, iniciou seus trabalhos como *régisseur* de óperas e musicais. Dirigiu as óperas *Otello* e *Elixir d'Amore* no Theatro Municipal de São Paulo, essa última também apresentada no Festival Amazonas de Ópera, em 1999. Dirigiu *Il Guarany* e *La voix humaine*, no Festival Amazonas de Ópera em 2000².

Percebe-se que a formação artística ampla do diretor cênico refletiu em profundo conhecimento e em uma montagem que dialogou com referências artísticas diversas. Desse modo, verifica-se que a singularidade do espetáculo residiu na grande participação dos grupos locais (sobretudo balé e coro). A cor local, tão cara ao projeto romântico no contexto criativo da ópera, pode ser apreciada através dos agentes da cena, de sua fisionomia, e das vozes dos cantores brasileiros (que se aproximavam da concepção estética original, para a qual os papeis foram pensados). O elenco de cantores deste espetáculo contou com Eduardo Itaborahy no papel de Peri, Cláudia Riccitelli como Cecília, Paulo Szot como Gonzalez, Alessandro Verducci como Cacique, Pepes do Valle

² IACOV Hillel, 2021.

como Dom Antônio e Enrique Bravo como Dom Álvaro (CANTO LÍRICO DA SELVA, 2011, p. 47).

Para este texto, foram selecionadas algumas imagens do conjunto de fotografias do acervo da Casa da Ópera, seguindo a perspectiva de sequência e série, conforme proposto por Filomena Chiaradia (2011, p. 58). O agrupamento de imagens que se conectam por diferentes razões pode ser considerado uma série, estabelecida a partir da intenção de ordenar conjuntos significativos. Para Chiaradia (2011), na história do teatro podem ser consideradas sequências, as imagens que reconstituem um argumento, uma narrativa. Séries dessa natureza, “não mostram necessariamente o desenvolvimento de uma história, de modo a capacitar o espectador a entender o *argumentum* da peça; mostram antes o desenvolvimento de uma produção teatral” (CHIARADIA, 2011, p.59). Desse modo, foram organizadas sequências iconográficas correspondentes aos quatro atos de *Il Guarany*, que evidenciam aspectos marcantes da produção.

Sequências iconográficas da montagem de *Il Guarany*

Durante a entrevista realizada com a produtora Rosana Caramaschi (2021), alguns aspectos que nortearam a composição do espetáculo foram aludidos. Em decorrência de alguns problemas técnicos na feitura de cenários no festival de 1999, os produtores decidiram que o cenário de *Il Guarany* precisava ser limpo e versátil. Após diálogo com o diretor geral do espetáculo, Cleber Papa, Hillel teve a ideia de uma visualidade que remetesse às naus portuguesas e suas velas, que seriam estampadas com imagens da carta de Pero Vaz de Caminha, elementos da cartografia quinhentista e cartas de viajantes, como Hans Staden (Figura 1). A distribuição dos troncos de madeira no palco, proporcionaram uma mudança versátil para os ambientes dos atos seguintes. Sobre o cenário, Iacov Hillel mencionou que “seria estranho aqui no Amazonas, produzir uma floresta cênica de papel, por exemplo. A alternativa foi a inspiração nos mapas e nas cartas de viajantes” (*Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 25 abr. 2000). Alguns dos adereços utilizados em cena foram inspirados nas cestarias indígenas (Figura 2), sobretudo no primeiro ato.

Figura 1. Pátio do Castelo de Dom Antônio. Ato I – Cena 1.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 2. Ato I – Cena 1. Entrada do coro.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

É importante destacar que os figurinos foram criados e confeccionados para esta produção. As peças mais complexas foram confeccionadas em São Paulo e os ajustes finais foram realizados em Manaus. O figurino foi criado por Elena Toscano, a partir da

proposta de Iacov Hillel. Foi estilizado e inspirado a partir de referências iconográficas presentes em pinturas históricas oitocentistas, como obras de Pedro Américo e Victor Meirelles (*A Primeira Missa no Brasil*, 1861), e também referências bibliográficas como a *História do Vestuário*, de Carl Kohler. O figurino de Ceci (Figura 3), por exemplo, é mais despojado. Levou-se em consideração o fato de que a personagem é filha de um nobre, num ambiente tropical, portanto, o figurino precisaria ser mais leve e desconstruído. Nesse sentido, o figurino das mulheres da casa de Dom Antônio segue a mesma linha criativa.

Figura 3. Ato I – Dom Antônio apresenta Cecília a Dom Álvaro.

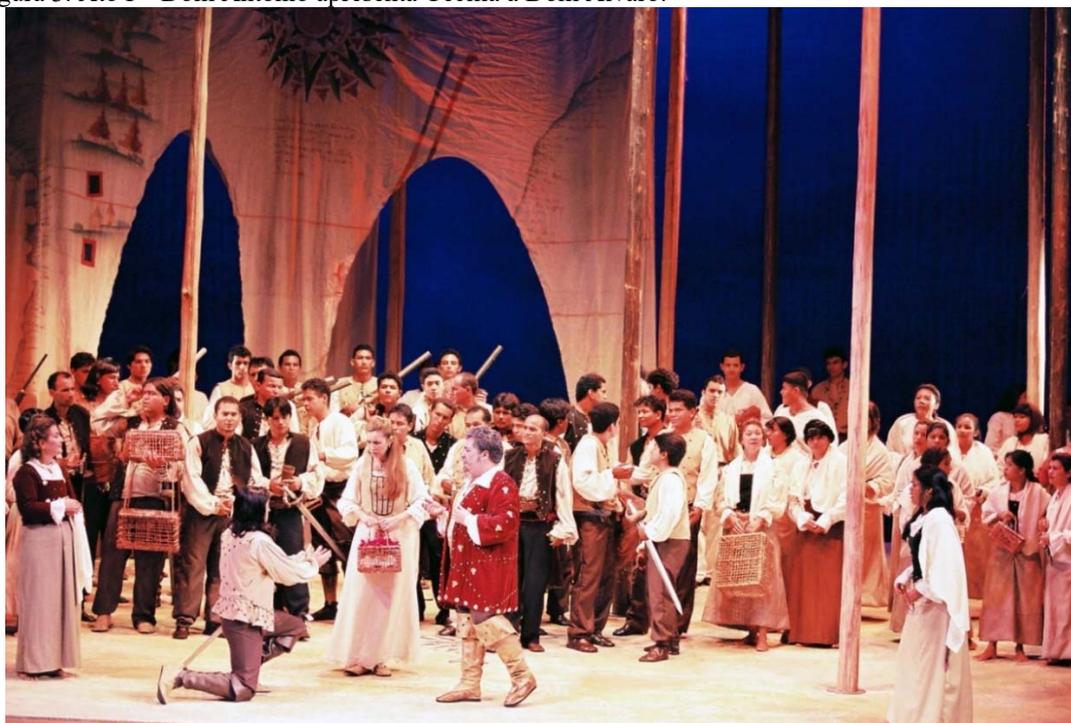


Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Patrice Pavis (2003) destaca as principais funções do figurino no espetáculo, tais como a caracterização contextualização do meio social, as preferências individuais, a localização dramaturgica para as circunstâncias da ação. Assim, o figurino dos homens nesta montagem de *Il Guarany* propõe alguns contrastes simbólicos: Gonzalez, por exemplo, que personifica o vilão, usa um traje mais escuro, em tons de preto, assim como seu grupo. O figurino e o gestual de Gonzalez foi inspirado em composições pictóricas de Velásquez. O grupo alinhado a Dom Antônio (Figura 4) usa um figurino com tons terrosos, do marrom e bege ao branco. O figurino utilizado pelo coro foi confeccionado com algodão rústico de sacaria.

Figura 4. Cena do Primeiro Ato. Dom Antônio interpretado por Pepes do Valle.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Peri entra em cena seminu, o mais naturalista possível e aceitável para o momento. O figurino de Peri (Figura 5) coloca o corpo em evidência, pois utiliza o tapa-sexo, a pintura corporal, maquiagem e adereços. Em registros de montagens do século XIX e XX, o personagem sempre está vestido, com um figurino que remete ao conceito do exotismo/orientalismo. Virmond, Tolón e Nogueira observam que:

De fato, na hierarquia operística, quanto mais elevado o desenvolvimento do personagem ou maior sua posição no contexto social, maior a quantidade de roupa. Em outras palavras, os índios do coro podem ser pobremente vestidos, mas o *primo tenor*, ou o índio-chefe, mesmo que em mesmas condições étnicas, terá seu corpo mais coberto. (VIRMOND; TOLÓN; NOGUEIRA, 2015, p.382).

Figura 5. Ato I – Peri, interpretado por Eduardo Itaboray.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Na cena IV do Primeiro Ato, surge um dos primeiros *tableaux* da ópera, a Ave Maria dos portugueses. Para Olga Silva (2011, p. 70), existe no melodrama romântico, momentos em que a ação enuncia algo solene e grandioso, expressando a ideia hugoliana de quadros e cenas, uma das características da *grand opera*. Poderia ser uma cena religiosa, um momento cívico, uma festa popular, ou uma revolta ou conturbação na trama, ou ainda uma cena pitoresca como um balé ou coro característicos. Grandes cenas corais ou de *ensemble*, expressam o caráter visual da composição musical, funcionando como extensões musicais do cenário no palco. Assim, *Il Guarany* possui eventos turbulentos e momentos de tensão dramática, pois o libretista “optou por cenas do romance que mais se adaptavam aos *tableaux* típicos de uma *grand opera*: a prece dos portugueses, a dança selvagem e a prece pagã dos Aimorés” (SILVA, 2011, p. 90).

Neste sentido, cenas com grandes massas, com coro, eram a especialidade de Iacov Hillel. As composições visuais possuem eixo diagonal, com inspiração em elementos clássicos e maneiristas (Figura 6). Na cena IV, da Ave Maria, a iluminação é pontual e lateral, para enfatizar a dramaticidade.

Figura 6. Ato I – Cena IV – Ave Maria dos portugueses. Cecília interpretada por Cláudia Riccitelli.

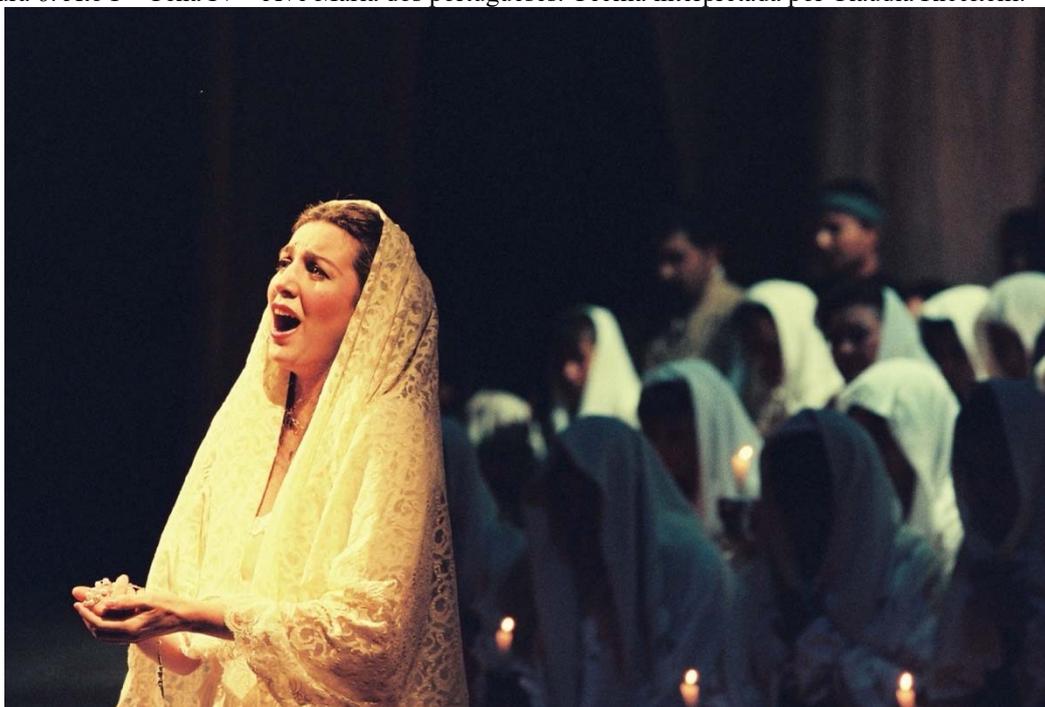


Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 7. Ato I – Cena IV – Quarteto e coro na Ave Maria.

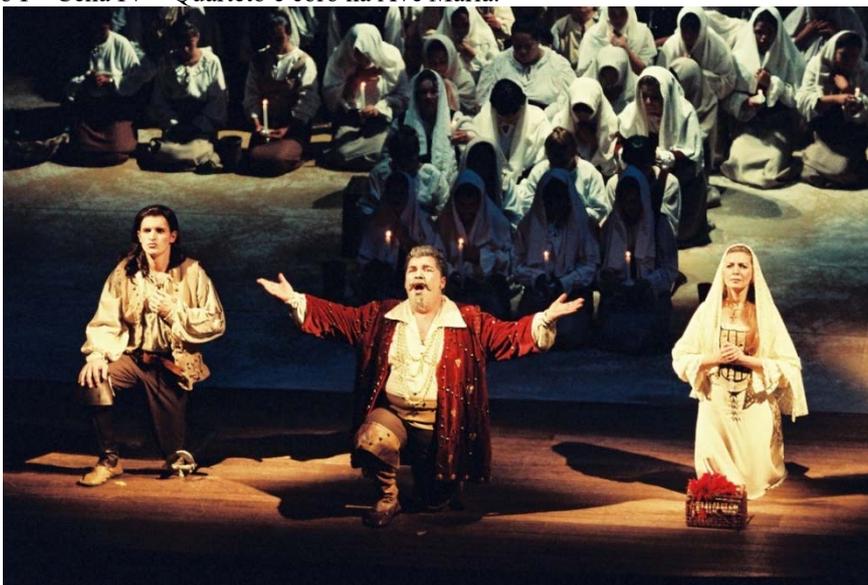


Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Elementos do dualismo ficam estabelecidos a partir das imagens do dueto de Peri e Ceci, quando os personagens são identificados como par amoroso, no fim do primeiro ato. A dualidade, característica do movimento *scapigliati*, assim como as relações de alteridade, estão presentes no decorrer da ópera, enfatizadas em sua representação visual: homem e mulher, luz e sombra, brancos e indígenas, natureza e cultura.

Figura 8. Ato I – Cena V. Dueto de Peri e Ceci.

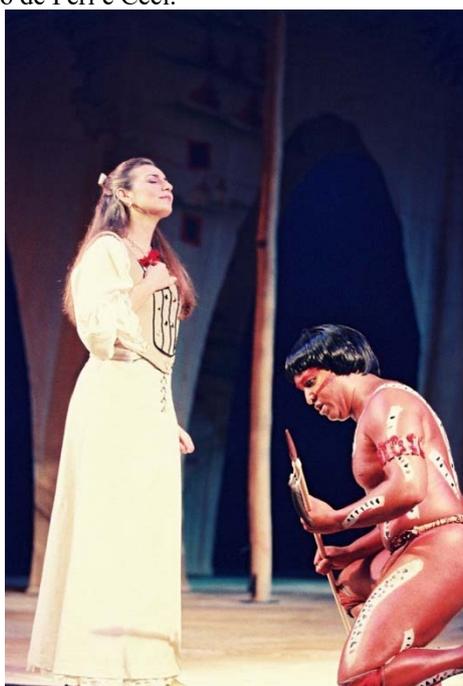


Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

No segundo ato, cenário e adereços seguem a mesma linha de composição do primeiro. Há referências da arquitetura neoclássica com arcos romanos recortados nos tecidos estampados, e uma iluminação completa, alternada com a iluminação pontual. Percebe-se a fidelidade ao libreto, sobretudo na composição dos adereços, como visto na cena do quarto de Cecília, em que a personagem segura um cordofone que remete ao alaúde (Figura 11).

Houve o cuidado visual com o cenário para que os elementos dispostos evocassem a tridimensionalidade e, por isso, vê-se a rosa dos ventos no chão do palco (Figuras 12 e 13). Objetos e adereços estão bem iluminados e contrastados, proporcionando maior realismo à cena (Figuras 9 e 10). Na cena final do segundo ato, os personagens e o coro foram agrupados numa composição visual clássica (Figura 15).

Figura 9. Ato II. Cena IV. O rancho dos aventureiros.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 10. Ato II – Cena V. O canto do aventureiro. Gonzalez interpretado por Paulo Szot.

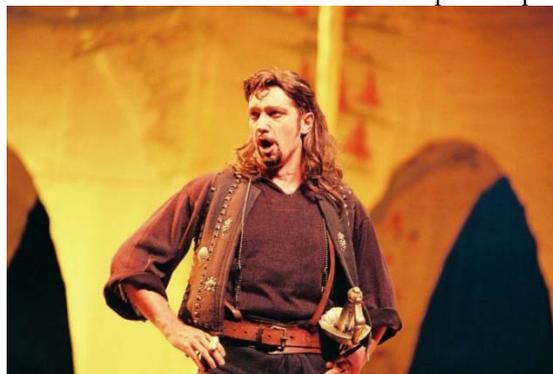


Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 11. Ato II – Cena VI – O aposento de Cecília.

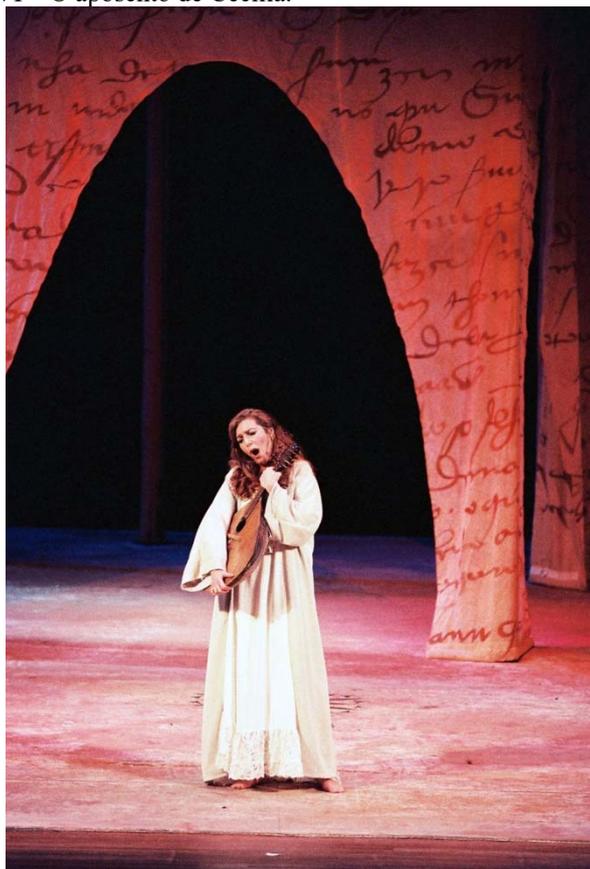


Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 12. Ato II – Cena VII. Gonzalez invade o quarto de Cecília.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 13. Ato II – Cena VII. Peri confronta Gonzalez.

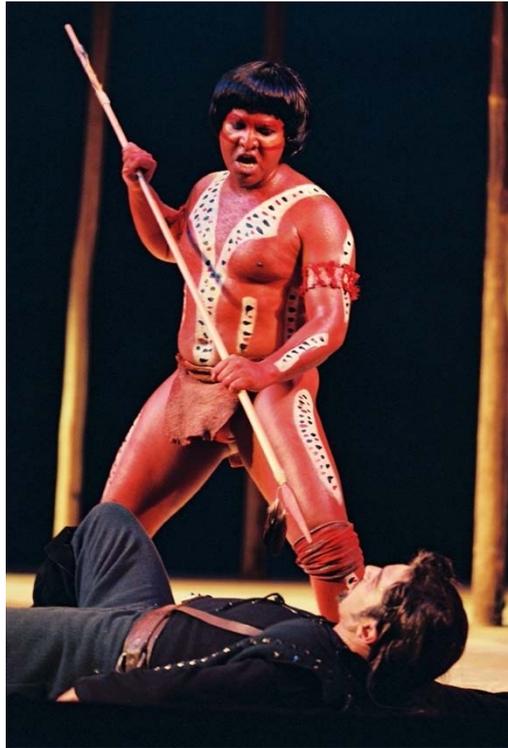


Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 14. Ato II – Cena VIII. Luta entre moradores e invasores do castelo.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 15. Ato II – Cena final em que todos se unem para defender o castelo do cerco dos Aimorés.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

O terceiro ato é o que possui maior movimentação e dramaticidade e foi o ato mais documentado visualmente neste espetáculo. Como se trata do ato com grande participação do coro e do balé, há uma singularidade da produção: profusão de corpos seminus com o corpo de dança do Amazonas. O coral do Teatro Amazonas era composto por cantores mais jovens e bem-dispostos à experimentação e movimentação cênica, assim como a mostrar partes do corpo. Segundo Rosana Caramaschi (2021), a intenção inicial de Iacov Hillel para essa produção, era deixar coro e balé o mais despídos possível, pelo fato de a montagem ser realizada no Amazonas, mas depois essa ideia foi reconsiderada e ajustada. A produtora lembrou algumas dificuldades experimentadas nas montagens de *Il Guarany* em Sófia e Lisboa: nestes lugares, coro e balé não se dispuseram a exhibir partes do corpo e com isso a concepção do figurino seguiu padrões mais convencionais.

Com a oportunidade de realizar uma montagem mais naturalista em Manaus, os produtores verificaram a possibilidade de utilizar pintura corporal cênica preparada para o espetáculo. O trabalho de caracterização foi realizado a partir de uma intensa pesquisa empreendida pela produtora Rosana Caramaschi (2021) com o objetivo de atender ao que pretendia o diretor cênico e o diretor geral. Uma das referências bibliográficas utilizadas para a caracterização da pintura corporal, foi *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*, organizado por Lux Vidal (2000). A produtora enfatizou que a pesquisa subsidiou e inspirou a montagem, mas que não pretendia ser um trabalho com rigor antropológico, por se tratar de um espetáculo de ópera.

Figura 16. Ato III. Cena com balé. Detalhe da pintura corporal.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

O material utilizado na pintura corporal foi desenvolvido por uma empresa especializada em produtos para maquiagem cênica. Foi desenvolvida uma paleta de cores que uniformizasse os tons de pele. Os tons desenvolvidos e aprovados remetiam ao urucum e ao jenipapo para os detalhes da pintura. A concepção da pintura corporal partiu de um conceito de que o Guarani era um indígena litorâneo que transitava entre dois universos, o ambiente indígena e dos portugueses, e desse modo, sua pintura corporal deveria ser diferente dos Aimorés. Assim, carregava alguns adereços de civilização. Já a criação da pintura dos Aimorés (Figura 16) foi inspirada em mais de uma etnia (Xavante, Xerente e Karajás, por exemplo). Os Aimorés representam na ópera a resistência, eles estão mais imersos na floresta, no universo primitivo. Seus adereços remetem ao povo mais distante dos portugueses e de Peri (as tribos são inimigas). Nos Aimorés, há maior profusão das cores preta e vermelha, que são cores utilizadas nos ritos de guerra. Como efeito cênico da maquiagem corporal, obteve-se a atmosfera emocional e expressiva que emanou dos rostos e corpos pintados.

Os adereços foram preparados com cordas, sisal, e penas naturais. Após o espetáculo, esses adereços foram descartados, pelo desgaste causado pela movimentação cênica e pelo suor. Optou-se por não utilizar adereços nas cabeças dos aimorés, para evidenciar o movimento e enfatizar que era um povo mais restrito à floresta. Somente o

Cacique usa um adereço na cabeça, por estar mais resguardado na aldeia. Estas escolhas possibilitaram maior mobilidade e desenvoltura aos bailarinos, que foram dirigidos por Joffre Santos³, responsável pela coreografia do balé. Iacov Hillel também dialogou sobre a coreografia, tendo em vista sua experiência como bailarino. Foi utilizado em alguns momentos da coreografia, elementos da dança Quarup.

Hillel e Santos procuraram explorar os volumes e a composição diagonal (Figuras 19 e 20), para ressaltar a sensação de ritual. No libreto é destacado que os Aimorés são antropófagos, tanto que Peri ingere veneno, para, no caso de ser morto e devorado, envenenar toda a tribo. Desse modo, o uso das lanças e flechas, precipitam a dramaticidade e elevam a tensão, pois em algum momento no ritual, há a iminência do perigo e pode haver sangue e violência. Os artefatos utilizados trazem os elementos dessa agressividade, assim como a expressão visível da imersão estética dos bailarinos do Corpo de Dança do Amazonas. Neste terceiro ato, o cenário se transforma numa floresta de troncos (Figura 17) e ganha contornos primitivistas com alusões pré-históricas.

Figura 17. Ato III. O campo dos Aimorés.

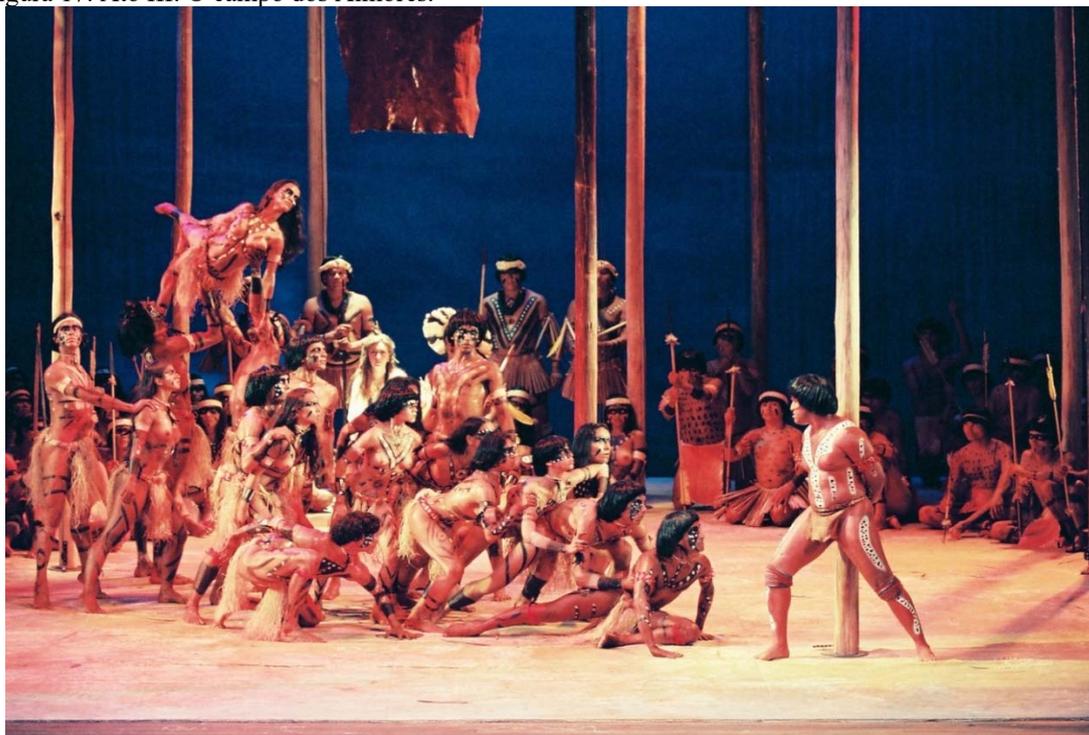


Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

³ Joffre Silva dos Santos (1965-2020), bailarino e coreógrafo nascido em Santarém (PA), em seu percurso profissional atuou no Balé Stagium em São Paulo e no Teatro Castro Alves em Salvador. Foi o primeiro diretor do Corpo de Dança do Amazonas (CDA), no período de 1998 a 2002.

Figura 18. Ato III. Cena com balé.

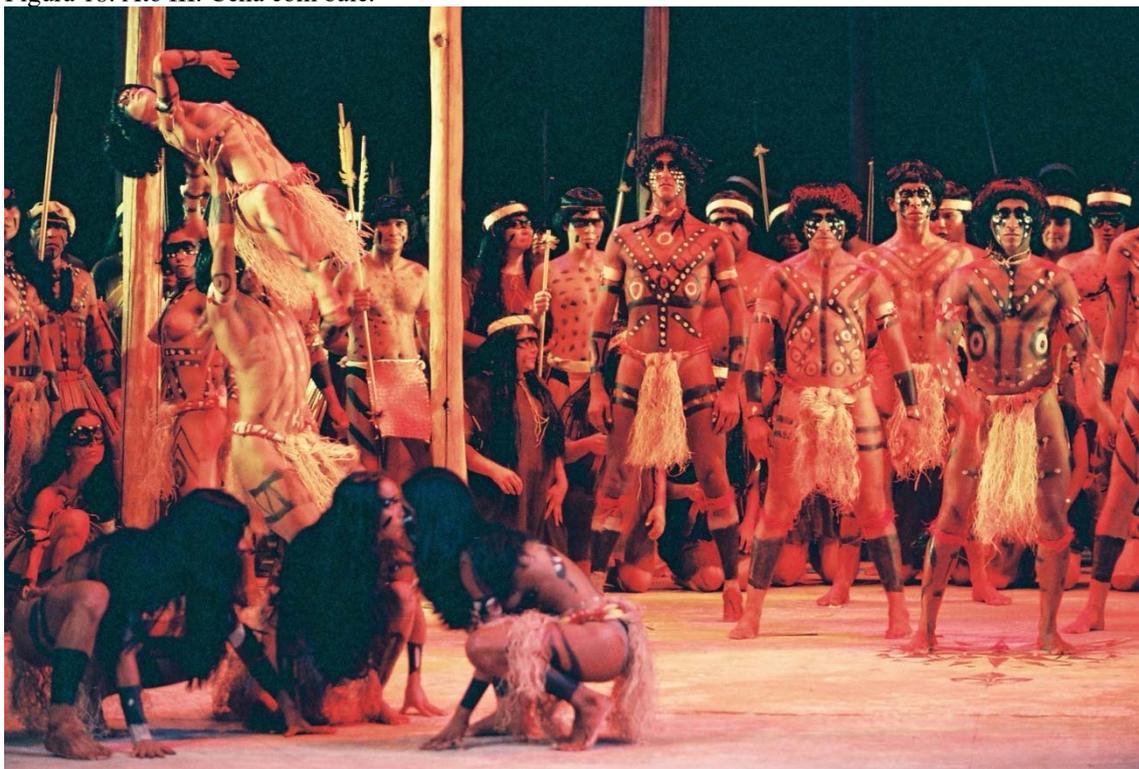


Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 19. Ato III. Coro e Terceto.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 20. Ato III. Coreografia de Joffre Santos.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 21. Ato III. Entrada do Cacique, interpretado por Alessandro Verducci.

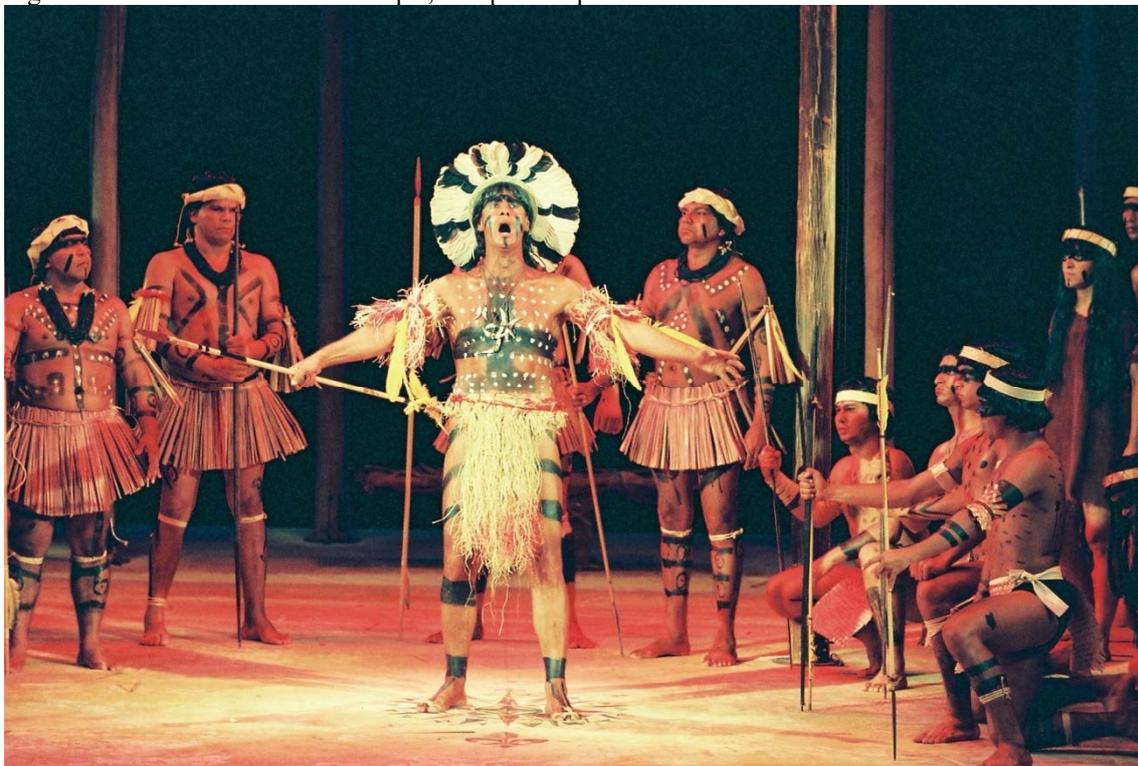


Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 22. Ato III. Cena V – Invocação, Tupã dos Aimorés. A pintura corporal do Cacique foi inspirada em motivos Karajás.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 23. Ato III. Cena final.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Do quarto ato há poucos registros fotográficos. Trata-se de um ato conclusivo e contemplativo, sua iluminação é mais baixa e o aspecto é de penumbra. No cenário, os tecidos agora representam o subterrâneo do castelo, com alusão às arcadas romanas da arquitetura neoclássica (Figura 24). A cena da explosão (Figura 26) teve grande efeito

visual, que pode ser notado nos registros remanescentes. Manteve-se a fidelidade intertextual ao libreto, visível na cena final (Figura 27), em que Peri salva Ceci e aponta-lhe o céu.

Figura 24. Ato IV. Cena I – Rui, Alonso, Gonzalez e os aventureiros.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 25. Ato IV. Cena III – Conversão e juramento de Peri.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Figura 26. Ato IV. Cena IV – Explosão do castelo.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo

Figura 27. Ato IV. Cena Final – Peri salva Ceci.



Foto: Alberto César Araújo. Acervo Casa da Ópera, São Paulo.

Considerações finais

O que queremos das fotografias de cena? Queremos que elas nos enunciem sua existência, queremos percorrer caminhos de produção, circulação e consumo, queremos que elas nos falem sobre interação entre seus produtores e seus receptores. (CHIARADIA, 2011, p.47)

A sequência iconográfica aqui apresentada revela os registros de uma produção marcante, realizada num local que permitiu experimentações cênicas mais próximas ao naturalismo da obra, evidenciando a cor local, elemento de grande importância no período de sua concepção. A singularidade do espetáculo reside no aproveitamento dos artistas locais, que integraram o coro e o balé, além de papéis comprimários. As feições caboclas e indígenas auxiliaram na caracterização cênica e na ambiência destes personagens.

Conclui-se que o cenário estabeleceu uma relação metafórica com o libreto, e o figurino, uma relação mais descritiva e convincente, para propiciar a imersão do espectador no ambiente da ópera. A concepção estética do espetáculo procurou dialogar com o romantismo e o naturalismo, distanciando-se de representações mais estereotipadas dos personagens, vistas em outras produções desta ópera de Carlos Gomes.

Esta montagem emblemática pode ser considerada o ápice do projeto dos produtores, cuja pesquisa iniciou em 1994, com objetivo de montar as óperas de Carlos Gomes, para o centenário de morte do compositor, em 1996.

Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CANTO Lírico da Selva: Festival Amazonas de Óperas – 15 anos. Manaus: Edições Governo do Estado/ Reggo Edições, 2011.
- CARAMASCHI, Rosana. **Entrevista concedida a Luciane Páscoa**. São Paulo/Manaus, 22 ago. 2021. (*Google Meet*)
- CHIARADIA, Filomena. **Iconografia teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1994.
- IACOV Hillel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109204/iacov-hillel>. Acesso em: 14 de agosto de 2021.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- LIBRETTO di C. D’Ormeville, A. Scalvini, musica di A.C. Gomes. *Il Guarany* (19 Marzo 1870). In: (<http://www.librettidopera.it/guarany/guarany.html>). Último acesso em 10 de maio de 2021.
- MIRANDA, Eva. **Quando il sol più ferve e bolle: Análise do espetáculo *L’Elisir d’amore* apresentado no III Festival Amazonas de Ópera (1999) a partir do arquivo da produtora São Paulo Imagem/Data**. Manaus, [s.l], 2016. Mestrado em Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas.
- O GUARANI de Carlos Gomes é a grande atração. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 25 de abril de 2000, p. C3.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PÁSCOA, Márcio. **Cronologia Lírica de Manaus**. Manaus: Editora Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2000.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SILVA, Olga Sofia Freitas. ***Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes: a história de uma ópera nacional**. Curitiba, [s.l], 2011. Mestrado em Música. Universidade Federal do Paraná.
- VIANA, Fausto. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- VIDAL, Lux (org). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 2000.
- VIRMOND, Marcos; TOLON, Rosa; NOGUEIRA, Lenita. **Iconografia e Exotismo em *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes. Anais do 3o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical: Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos"**. Salvador: UFBA, 2015.

Mujeres ante el piano: sinfonías, *reveries*, sonatas y ensoñaciones musicales¹

Ruth Piquer Sanclemente

El simbolismo europeo constituyó un crisol de corrientes estéticas que, durante el último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX, actuaron como respuesta al naturalismo, realismo y positivismo. Entre dichas corrientes se incluyen múltiples tendencias, entre otras: los nazarenos alemanes, los prerrafaelitas ingleses, los pintores *nabi* franceses, el movimiento Rose + Croix o algunos pintores de la Secesión vienesa. Todas ellas coinciden en lo que Lily Litvak ha descrito como una actitud artística en la que era fundamental “hacer visible lo invisible, reflejar las ideas espirituales a través de objetos y escenas reales” (Litvak, 2008). La predilección por representar cuerpos y objetos físicos en un mundo irreal, nebuloso y onírico hizo del tema musical el vehículo perfecto para la búsqueda simbolista de formas de representación no naturales, transmutadas o misteriosas.

Ello sintetiza bien el objeto de este trabajo, ya que nos centraremos en las representaciones de mujeres al piano como parte de la concepción de la ensoñación musical, imágenes que actuaron como una proyección de la propia noción de lo femenino y de la música bajo el prisma del concepto del arte simbolista.

Para entender esta iconografía, hemos de acudir en primer lugar a una serie de aspectos ideológicos, estéticos y visuales que se desarrollan en las tendencias románticas

¹ Nota dos Editores: A apresentação deste texto durante o 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical garantiu à sua autora o Prêmio RIdIM-Brasil 2021.

de principios de siglo. Por una parte, la noción de música absoluta, que encumbró a la música como el arte más trascendente, el más espiritual, entendido como proyección de la idea de “Voluntad” de Arthur Schopenhauer y equivalente a la noción romántica de *sehnsucht*, es decir, "búsqueda", del anhelo" o "deseo de desear", nostalgia, angustia y tormento, y que es análoga a la propia música, entendida con un sentido cíclico y de eternidad (Goehr, 1996).

Fig. 1. Joseph Danhauser, *Liszt al piano*, 1840, Alte National Galerie, Berlin Staatsliches Museum



Fuente: Wikipedia. Disponible en: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Liszt_at_the_Piano.JPG.

Las ideas sobre la música se unieron a un cambio de paradigma en la concepción del oyente, ya que la escucha musical adquirió visos de experiencia abstracta capaz de generar estados espirituales y ensoñaciones, como muestra la imagen de Dannhauser. Estas ideas se relacionan con la idea de genio creador, eminentemente masculina, por la que además no solo el artista o el músico, sino también el oyente o espectador, se convierten en creadores musicales, que pueden abstraer y recrear la música en su imaginación. Numerosas imágenes hacia mitad de siglo XIX evocaron este tipo de escucha musical.

Un ejemplo es Sinfonía de Moritz von Schwind inspirada por la Fantasía Coral de Beethoven. La obra, como ha señalado Grewe (2014), establece una metáfora visual de la propia estructura de la sinfonía que se adivina en las secciones ascendentes de la pintura, desde la escena de coro, orquesta y piano en el panel inferior, pasando por el

idilio entre los amantes, el scherzo con el baile y el allegro final con la boda y el viaje. Es decir, se representa la estructura de la música en sí, su concepto, a partir de la práctica musical de la protagonista femenina, que a su vez es ensoñación o abstracción de artista y espectador, que representan su idea del amor idealizado, de lo femenino y de la propia música.

Otra aportación fundamental para la conceptualización de la música y para la iconografía posterior sobre ensoñaciones musicales y mujeres al piano la constituyen las obras de James McNeill Whistler porque ya a mediados de siglo creó alegorías musicales de mujeres etéreas y fantasmales, con enorme peso sinestésico, influido por Baudelaire, en la alusión a espacios silenciosos y colores sonoros.

Fig. 2. Moritz von Schwind, *Sinfonía*, 1852, Neue Pinakothek, Munich



Fuente: Wikimedia. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moritz_von_Schwind_-_A_Symphony.JPG

No debe obviarse, además, que una de las características fundamentales del simbolismo fue el diálogo entre disciplinas artísticas, bajo la influencia de las sinestesias y la teoría de las correspondencias de Baudelaire.

Fig. 3. J. Whistler, *Sinfonía en blanco No. 1: La mujer blanca*, 1862, National Gallery of Art, Washington



Fuente: Wikimedia. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Whistler_James_Symphony_in_White_no_1_\(The_White_Girl\)_1862.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Whistler_James_Symphony_in_White_no_1_(The_White_Girl)_1862.jpg)

Fig. 4. James Abbott McNeill Whistler. *En el piano*, 1858-59. Taft Museum. Cincinnati, USA



Fuente: Wikimedia. Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Whistler_-_At_the_Piano.jpg

En la teoría simbolista se plantea la noción de un arte ideístico. Para los simbolistas el arte era “la representación simbólica que revela la correspondencia de los estados subjetivos del hombre con el mundo objetivo” (Litvak 2003, 60). La imagen visual es “signo de lo inexpresable” y signo de lo subjetivo e inconsciente. El final de siglo intensificó esta importancia de la subjetividad y de lo inconsciente tanto en el ámbito de la filosofía como de la ciencia y la psicología. La subjetividad se consideraba determinada por fuerzas ocultas y profundas. Ello tuvo repercusión en el mundo artístico, llevando a representar emociones, sensaciones y anhelos, y no realidades materiales.

Como en la poesía, la pintura se consideró una vía para la representación de la Idea, un trasunto de la noción de Voluntad schopenhaueriana, entendida como *sehnsucht*, "búsqueda de anhelo" o "deseo de desear", nostalgia, angustia y tormento, la constante inquietud por una búsqueda que nunca llega a su meta (Cheskonova 2013). De ello se infiere que, teniendo en cuenta el peso de la ideología de Schopenhauer, Baudelaire o Nietzsche, la música era el arte que mejor plasmaba estas nociones. Así, evocar la música en el poema o en el lienzo permitía una mayor aproximación a la idea y a la voluntad. Gabriel-Albert Aurier (1865 -1892), uno de los teóricos más influyentes de la pintura simbolista, señala que el artista o genio es mediador entre el mundo de la Idea y el de los objetos materiales. La imagen artística debe ser una construcción de la primera, por tanto, se concibe como signo y debe ser interpretado como tal (Aurier, “El simbolismo en

pintura” 1891; citado en Chipp 1968, 89-90). El artista está impelido así a concebir todos los objetos de la imagen como signos que representan otra realidad u otra dimensión y por ende distorsionarlos, exagerarlos o deformarlos.

De ahí también viene la fijación por la representación de la escucha musical y de las ensoñaciones provocadas por esta. Las corrientes simbolistas acentuaron el carácter abstracto e inefable de la música. Así, teóricos como Camille Mauclair o Théodore de Wyzewa, por ejemplo, la entendieron como abstracción permeable por la propia percepción psicológica del oyente, como una impresión, un misterio, un espacio vacío sin significado (Source 2007). Como señalaban los poetas y teóricos del simbolismo, la música pertenece al mundo interior y las experiencias musicales son intraducibles a términos plásticos (Leonard 2007, 272). Esto explica también que la estética simbolista intentara representar la experiencia interior de la música a partir de abstracciones, conceptualizaciones o evocaciones difusas y oníricas en las que el espectador pudiera recrear, construir o imaginar su propia experiencia sensorial y al mismo tiempo, su propia experiencia sentimental e ideística. Estas posiciones son fundamentales para entender cómo las representaciones de mujeres haciendo música, con títulos aludiendo a ensoñaciones o piezas musicales, fueron todo un alegato de esta idiosincrasia.

Pero antes debemos atender a la concepción de la mujer en el simbolismo. Litvak enfatiza que en las poéticas simbolistas la mujer sigue representando lo irracional, los instintos y los impulsos (2003, 61). Se la considera proclive a la introspección, el sueño, la hipnosis, la depresión, la histeria. Los teóricos y poetas simbolistas agudizaron la dualidad de lo femenino en torno a lo material, sensual y erótico, por un lado, y lo místico y trascendental, por otro (Baudelaire, 1975). La belleza de lo femenino era entendida como reflejo de lo ideal, podía transportar al artista y al espectador al mundo espiritual y trascendental (Cole 1994, 67-74).

Mi hipótesis es que la propia noción de música asociada a lo femenino generó un sentido ambiguo que sintetiza esa dualidad de lo femenino: las imágenes de ensoñaciones musicales con mujeres al piano adquirieron un doble sentido: por un lado, lo espiritual, la trascendencia; por otro, lo físico, lo sexual, el deseo canalizado en la liberación de la mujer al piano, en su abstracción, en su ensoñación. La representación de la actividad musical fue un signo más para incrementar esa idea de trascendencia y al mismo tiempo la noción de que lo femenino era abstracto e irracional.

Además, en las obras que he seleccionado, entra en juego un factor relevante para entender estas imágenes. Se trata del concepto de ensoñación. La creación artística

romántica reforzó también esta idea de ensoñación desde principios del siglo XIX en las artes visuales, la poesía y la música (Yannick 1988), una noción que la ideología ilustrada había cultivado con asiduidad (Rousseau, 1988) y que en su plasmación artística recoge la iconografía de la melancolía. El término *reverie*, que también se usó en el ámbito angloparlante y que en el germánico se identificó normalmente con *träumerei*, vino a designar la capacidad de ensoñarse, de deambular con el pensamiento, meditar, escapar de lo material, adquirir la posibilidad de trascender el cuerpo y llegar a un estado espiritual. Este aspecto es fundamental en el simbolismo si tenemos en cuenta lo comentado anteriormente sobre la trascendencia del arte (Lehman, 1950, 85-102). Camille Mauclair concibe la *reverie* como “el estado primordial de la mente”, el estado trascendente a través de cual se revela lo espiritual. La *reverie* y el estado de *reve* o sueño está muy presente también en la poesía simbolista, relacionado a su vez con lo femenino como parte de lo espiritual (Callete 2003).

Fig. 5. Lawrence Alma-Tadema (1836–1912), *Reverie: Far Away Thoughts*, 1890, Doncaster Museum and Art Gallery



Fuente: Wikioo. Disponible en: <https://wikioo.org/ko/paintings.php?refarticle=9HTKE6&titlepainting=Reverie%20-%20far%20away%20thoughts&artistname=Lawrence%20Alma-Tadema>

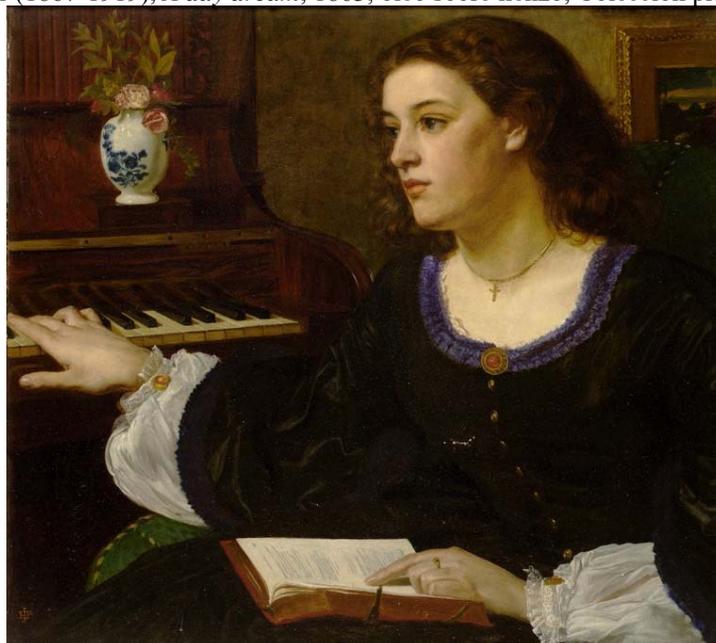
Las representaciones de ensoñaciones con figuras femeninas en espacios interiores fueron frecuentes en las corrientes simbolistas, intensificando la proyección de la propia noción de espacio femenino (Pollock, 2003, 70-107). La historiadora Charlotte Eyerman señala que el espacio en que se representa la mujer es la proyección del propio

concepto de mujer (Eyerman 1999, 134). Por tanto, no se representa solo una actividad propia de mujeres, las imágenes constituyen entramados de iconos y/o signos que evocan la propia conceptualización de lo femenino. Además, la estética simbolista difumina estos interiores para reforzar estas ideas y asimismo denotar la alusión a experiencias sensoriales, dentro de la estética de las sinestesias y las sugerencias que caracterizan al movimiento. La música fue un factor importante de referencia a esa resonancia sinestésica. La idea de la música, el color, el entorno onírico, deben lograr imprimir en el espectador una sensación, una experiencia sensorial indefinida y abstracta.

Sin embargo, paradójicamente, otro aspecto que caracteriza a las imágenes simbolistas de mujeres al piano es que podemos describirlas como espacios “sumidos en el silencio”. No hay movimiento ni gestualidad activa en la imagen, sino quietud y pasividad para evocar la ensoñación, para proyectar la representación de sentimientos, estados de ánimo, *sehnsucht* y ansiedades. La imagen de lo femenino se envuelve en un ambiente de nostalgia, soledad y silencio, para aludir a lo espiritual (Cole 1993, 67).

Podemos establecer una primera categoría de imágenes en las que únicamente aparece una figura femenina ante el piano. Los pintores del entorno prerrafaelita abundaron en esta temática. En *A day dream* de Edward Poynter, pintor cercano a la hermandad prerrafaelita e influido por Whistler, encontramos el término *daydream* en el título, que usó también como sinónimo de *reverie* o ensoñación (Nicosia 2015, 21).

Fig. 6. Edward Poynter (1867-1919), *A day dream*, 1863, óleo sobre lienzo, Colección privada



Fuente: Wikimedia. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poynter_-_a_day_dream.jpg

En la imagen, una joven está sentada manteniendo un dedo entre las páginas de un libro, mientras la otra mano se apoya sobre las teclas de un piano. Es evidente que aquí se recoge la iconografía precedente sobre la ensoñación, asociada especialmente a la lectura y los libros, y se añade el signo musical como intensificación de la *reverie*. Podríamos apuntar que se trata de una ensoñación del propio artista, pero la figura femenina también participa de ese estado, denotado precisamente por la iconografía musical, por el piano, que carga ya con todo el bagaje simbólico del Romanticismo con relación a la mujer. La mujer mira su derecha; parece algo inspirada, como si entre el libro y la música hubiera elegido dirigir su atención a otro espacio que imaginamos fuera del lienzo. No presta atención a la actividad, está abstraída y solo posa su mano delicadamente sobre el teclado en actitud pasiva.

Tanto la lectura como la música han ayudado a generar la ensoñación y, al mismo tiempo, la figura femenina es signo y parte sustancial de esta, de la del espectador y el artista masculinos, que se sitúan en posición de voyeurs, según destaca la historiadora del arte Griselda Pollock respecto a la visión masculina de la mujer en la plástica del siglo XIX (Pollock, 1988, 111-165). La actitud corporal, como en otras imágenes, es hierática, lo que nos da idea de que la figura femenina es parte ella misma de una abstracción que comprende la música como elemento fundamental de un sentido espiritual y onírico.

Esta temática tuvo su continuación hasta el final de siglo en el contexto de la Inglaterra Victoriana, con propuestas ya insertas en el pleno simbolismo, subrayando el carácter figurado, alegórico y simbólico de esta iconografía.

En España el simbolismo belga e inglés tuvo una repercusión tardía, en pintores alejados del academicismo como Santiago Rusiñol, Joan Brull o Julio Romero de Torres. Estos tomaron el modelo de la iconografía de mujeres al piano emulando las evocaciones sinestésicas de Whistler. En la *Alegoría de la Música* de Romero de Torres (1905) encontramos una figura incorpórea que desliza sus dedos suavemente sobre el teclado y parece estar también en un estado de ensoñación. El pintor juega con las tonalidades azules y blancas, difuminadas, para emular el ambiente onírico.

Fig. 7. Julio Romero de Torres, *Alegoría de la música*, 1905, óleo sobre lienzo, Círculo de la Amistad, Córdoba.



Fuente: Wikimedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_m%C3%BAsica_by_Julio_Romero_de_Torres.jpeg

Otra categoría de representaciones la constituyen imágenes en las que el sujeto activo de la ensoñación es un hombre, que aparece representado en actitud melancólica, lo que le convierte en generador del estado de ensueño. En *A reverie* de Franck Dicksee (1895), se presenta de nuevo el tema de la ensoñación. El protagonista masculino está acompañado de la mujer al piano, que se sitúa en segundo plano, y que puede pertenecer tanto a esa misma escena en la que hombre y mujer generan la ensoñación, o bien ser parte y conceptualización de esta. En este caso, Dicksee ha representado además una figura femenina casi fantasmagórica a la izquierda, un trasunto de la iconografía de Whistler que aquí se utiliza para reforzar no solo la ensoñación musical, sino la idea de la muerte que acompaña al sentido dramático del amor y a la propia conceptualización de lo femenino en el simbolismo. De nuevo, el pintor nos hace partícipes de una ensoñación en la que no estamos cercanos a la escena, sino que la abstraemos y convertimos en otredad a partir de una estética plenamente simbolista, intensificada por la difuminación de los contornos, la luz tenue y el ambiente de alucinación.

Fig. 8. Frank Bernard Dicksee (1853–1928), *A reverie*, 1895, óleo sobre lienzo, Walker Art Gallery, Liverpool. Cat. WAG 2280



Fuente: Pinterest. Disponible en: <https://br.pinterest.com/pin/93871973454791091/>

Este tópico se dio igualmente en otros espacios culturales, un ejemplo es la obra de Reinhold Bahl, simbolista alemán. Igualmente, el simbolismo tardío ofrece imágenes que siguen explorando esta temática, con títulos que aluden directamente a la evocación de conceptos musicales, en los que asimismo la estética de Whistler está muy presente. En muchos casos, es el propio título que de la obra el que aporta la referencia a la representación de la ensoñación musical, al querer destacar el proceso de escucha musical, la alusión a la experiencia del oyente y los sonidos evocados. En Inglaterra la estética simbolista siguió vigente a través de esta temática, lo mismo que en el simbolismo belga y en otros ámbitos.

Fig. 9. Alfred Edward Emslie, *A Sonata of Beethoven*, 1912, óleo sobre lienzo, Guildhall Art Gallery



Fuente: Google Arts & Culture. Disponible en: <https://artsandculture.google.com/asset/a-sonata-of-beethoven-alfred-edward-emslic/bgGw5NcVmeLHQw?hl=en>

La iconografía mantuvo el hieratismo de las figuras, la resonancia de lo silencioso, la estética difuminada y la presencia del piano como principal instrumento referente al espacio interior femenino y de la proyección del deseo masculino, espectador y perceptor de esa ensoñación. Los títulos respondieron asimismo a la evocación de experiencias sinestésicas, al aludir a obras musicales específicas.

En definitiva, la representación mujeres al piano implicó la posibilidad de transcripción plástica de la música como dicción visual de determinadas propuestas estéticas, literarias y musicales y como plasmación de idea de la música absoluta y abstracta, del genio, de la inspiración musical y de la escucha. La mujer se convierte en constructo imaginado del hombre y forma parte su imaginación, su voluntad y su inspiración, de la escucha musical vinculada a lo sublime y al *sensucht*. La mujer es abstracta iconográfica y espiritualmente, es imaginada no solo físicamente sino también musicalmente, por lo que a la postre se convierte en imagen sonora, es parte de la imaginación sonora.

Referencias

Chesnokova, L. V. "The Concept of Longing and Yearning (Sehnsucht) in German Culture" *Philosophy and Culture*, nº6, 2013, 825-833. DOI: 10.7256/1999-2793.2013.6.6700

Callet, Jeannette Leigh. "The Performative Voice in Mallarmé's Poetic Reverie." *French Forum*, 28, no. 3 (2003): 41-58. Accessed July 9, 2021. <http://www.jstor.org/stable/40552278>

Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics*. Berkley/L.A.: University of California Press, 1968.

Cole, Brendan. *The mythic feminine in symbolist art idealism in fin-de-siècle painting*. Diss. University of Cape Town, 1994.

François, Besire. "Votre lettre m'a fait rêver: lettre et rêverie dans la peinture de la seconde moitié du XVIIIe siècle", *Revue de l'aire*, 29, (2003): 123-132

Garb, Tamar. *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late-Nineteenth Century Paris* New Haven, CT: Yale University Press, 1994.

Goehr, Lydia. "Schopenhauer and the Musicians: An Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing about Music". En *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. Ed. Por Dale Jacquette. Cambridge: Cambridge University Press, (1996), 200-228.

- Gombrich, Ernst Hans. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1983.
- Gorder, Kelsey Kathleen. *Victorian women and the piano: domesticity and transgression*. Diss. San Francisco State University, 2019.
- Grewe, Cordula. "Schwind's "Symphony": Beethoven, Biedermeier, and the Cruelty of Romance". En *Rival Sisters, Art and Music at the Birth of Modernism, 1815-1915*. Ed. por James H. Rubin y Olivia Mattis, (2014), 225-249.
- Kovács, Imre. "The Apotheosis of Beethoven in Danhauser's Painting Liszt at the Piano", *Studia Musicologica* 55, 1-2 (2014): 119-130 [acceso 13 Julio, 2021], <https://doi.org/10.1556/6.2014.55.1-2.8>
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl. *Saturn and melancholy; studies in the history of natural philosophy, religion, and art*. New York: Basic Books, 1964.
- Leonard, Anne. "Picturing Listening in the Late Nineteenth Century". *The Art Bulletin* 89, no. 2 (2007): 266-286.
- Leppert, Richard. *Music and image. Domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Litvak, Lily. "El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista." En *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890- 1914*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Visa, 2003, 60-77.
- Nicosia, Marta Chiara. "L'Art de la Reverie. Female daydreams in Nineteenth Century painting", 2015.
- Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination 1880-1900*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1981.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London: Routledge, 2003.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Vol. 707. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Ribot, Theodule. *La philosophie de Schopenhauer*, 2nd ed. (Paris, 1885).
- Ross, Alex. "On n'a que soi: Introspection and Self-absorption as Themes in the Art of Fernand Khnopff." *The Canadian Journal of Netherlandic Studies* 19.2 (1998): 8-24.
- Schubert, Gudrun. "Woman and Symbolism: Imagery and Theory". *Oxford Art Journal* 3, (1980): 29-34.
- Vorachek, Laura. "The instrument of the century: the piano as an icon of female sexuality in the Nineteenth Century." *George Eliot - George Henry Lewes Studies*, no. 38/39 (2000): 26-43. [Acceso 13 Julio 2021] <http://www.jstor.org/stable/42827934>.
- Yannick, Ripa. *Histoire du rêve. Regards sur l'imaginaire nocturne des Français au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 1988.

O tratamento iconográfico na discografia maranhense: entre a tradição e a modernidade musicais

Alberto Dantas Filho

A cidade de São Luís, capital do Maranhão, teve sua colonização, em relação a outros centros do litoral brasileiro, muito tardia. Fundada por franceses em 1612 e dois anos mais tarde reconquistada pelos portugueses, foi, por mais de um século e meio, a capital do território da Província do Maranhão e Grão-Pará, território desvinculado do Brasil, sendo uma segunda “América Portuguesa”.

Quarta província em desenvolvimento no período monárquico, o deslocamento de interesses ao norte e a incomunicabilidade com a capital da Colônia, mais tarde das cortes portuguesa e brasileira, por estar em uma espécie de encruzilhada geopolítica, esteve desvinculada, tanto da região Norte, quanto da região Nordeste, sofrendo um longo período de estagnação que entrou pelo século XX.

Com o governo de José Sarney, em 1965 a capital, São Luís, teve um grande impulso com a chegada de grandes projetos industriais e a construção da Ponte Governador José Sarney fazendo com que a cidade se dividisse em uma porção antiga e quadricentenária e outra, moderna e urbana, com pouco mais de cinquenta anos.

Podemos, dessa forma, dizer que a década de sessenta foi importante, porque as questões históricas ligadas à inserção do Maranhão ao Brasil, tem um período correlato, de inserção das camadas médias urbanas de São Luís em um mercado de produtos artísticos e culturais, isso no ambiente efervescente dos “anos sessenta”, no século XX, quando o capitalismo financeiro se assenta como força motriz estabelecendo novas redes

de hierarquização política entre os territórios do Norte e Nordeste, e estas regiões, em relação à dominância daqueles que compõem o eixo Sudeste-Sul.

As informações sobre a formação de uma cultura fonográfica, de uma música popular urbana que aqui apresentamos, são, em grande maioria, baseadas na dissertação de mestrado de Ricarte Almeida intitulado *Música Popular maranhense e a questão da identidade cultural regional*, trabalho pioneiro e base para a discussão do tema.

A indústria fonográfica em São Luís

A discussão a respeito da situação da música popular urbana, em São Luís do Maranhão, inicia-se há pelo menos, quarenta anos, pelos agentes e instituições ligados à vida cultural da cidade, acompanhando uma discussão que, a nível nacional, também demonstrava, à época, preocupações com os rumos da canção brasileira e os limites impostos pela ditadura militar e seus reflexos locais.

Segundo os estudiosos Zema Ribeiro e Ricarte Almeida Santos (apud REIS, 2015, p. 1), a nova indústria fonográfica maranhense é algo muitíssimo recente. Não havia expressividade no pequeno mercado de “singles” e “duplos”, em uma sociedade ainda muito carente de fontes de recursos endógenos, com pequeno parque industrial e com uma muito pequena classe média, redundando em um mercado consumidor muito restrito. Sobre este aspecto, mas focando na novidade de uma música popular urbana maranhense, Flávio Reis nos fala sobre o termo “música popular maranhense”, alcunhada de MPM,

[...] a categoria música popular maranhense ou MPM. Uma referência obrigatória encontra-se ainda em 2004, no debate entre Ricarte Almeida Santos e Chico Maranhão, em dois artigos claros e densos, onde se colocou, de um lado, a inadequação restritiva do termo, utilizado a partir de meados da década de 80, considerado apenas uma receita de sucesso atrelada à estetização de ritmos populares com que se tentou reduzir a produção musical do Maranhão; de outro, foram enfatizadas as condicionantes históricas que teriam propiciado o seu surgimento, o sentido da “construção de uma canção maranhense moderna”. (REIS, 2015, p. 1)

Flávio Reis vê correspondências ao que ocorria em Recife, Fortaleza e Salvador, foi o que constatamos em pesquisas realizadas, em 2019, onde tivemos a oportunidade de comprovar que havia uma correspondência estreita entre o que acontecia em São Luís e Teresina. (DANTAS FILHO, 2020)

Fundamental para as novas experiências fundadoras da nova canção do Meio Norte foi o coletivo maranhense Laborarte, criado em 1970 e o Centro de Estudos e Pesquisa Interdisciplinar – CEPI de Teresina, em 1974. O Laborarte tinha uma proposta

estética dirigida para a educação popular que congregou o Movimento Antroponáutica (poesia, de 1969 e 1970), O Teatro de Férias do Maranhão (ligado à Igreja) e o Grupo Chamató de Danças Folclóricas (criado por Regina Telles no Ginásio Costa Rodrigues).

Os temas sociais e a cultura popular são o centro da produção do Laborarte e será assim que a música passará a ser abordada, dentro de uma concepção de construção e atuação coletiva.

Interessante aspecto desse fenômeno, o aparecimento do CEPI e do Laborarte, é o fato de serem projetos que partem do mesmo propósito, mas por caminhos diferentes. Enquanto o Laborarte terá como essência as iniciativas de cunho coletivista, tendo como ênfase o processo de formação do artista, baseado na improvisação e em estudos sistemáticos do meio cultural maranhense, o CEPI traçará um caminho fundamentado em estudos que visavam o produto, tendo em vista que a chegada do Maestro Reginaldo Carvalho dirigiu os trabalhos do CEPI para a formação de instrumentistas e seu aprimoramento técnico.

As repercussões desses trabalhos para São Luís e Teresina são enormes, a busca comum por uma linguagem, um “sotaque” local, implicou na criação de uma música de caráter regional, “meio nortista”, podendo-se vislumbrar, entre os estados do Pará e Ceará, que essa porção territorial que faz o Maranhão e o Piauí, caracteriza-se por ser zona cultural de transição e dentro dessa dinâmica, guarda similitudes em seus desenvolvimentos.

No Maranhão prevalecia o debate sobre o papel que a cultura maranhense teria no cenário cultural nacional e a busca de uma identidade regional foi muito importante para a demarcação de aspectos diferenciadores da cultura local. Ricarte Almeida nos lembra que este processo envolveu até as oligarquias locais, como no caso do governador José Sarney que na década de 1960,

[...] lançou mão de inúmeras ferramentas e estratégias de manipulação e dominação política. Já na condição de governador do Maranhão, contrata o maior nome do Cinema Novo, o festejado Glauber Rocha. Queria o jovem governador, tanto associar sua imagem a um símbolo novo do campo intelectual, de consagrado reconhecimento público, bem como revelar, através da película *glauberiana* (sic), o velho Maranhão, que teria encontrado quando assumiu o governo, situação esta que dispunha a modificar. Glauber, “por contra disso, em 1965 1966 faz dois “trabalhos de encomenda”, os documentários *Amazonas, Amazonas e Maranhão 66*” (COSTA apud ALMEIDA, 2012, p. 15)

Isso nos chama a atenção para o fato que, para a construção do cenário local, e as suas respectivas condições materiais, atuaram no jogo de forças e tensões políticas, os

mesmos pressupostos históricos que contam uma história de domínio oligárquico local e que levaram a ampliação dessas forças oligárquicas, em pleno século XX.

Temos, assim, a junção de duas grandes metas de dominância do mercado fonográfico. A primeira, ao nível político-ideológico e a segunda no controle dos processos, produtos e lucros.

Sabe-se que tal esquema foi transplantado para outras atividades culturais, como os folguedos e danças tradicionais. Vejamos o que Almeida nos diz, em um artigo para o suplemento literário “Guesa Errante” do Jornal Pequeno, (16/08/2004):

César Teixeira, compositor e jornalista, participante ativo nos anos 70 do Laborarte e do processo de desenvolvimento da chamada Música Popular Maranhense, no artigo “Meios de comunicação e escatologia musical”, levanta uma questão central da realidade musical e cultural no Maranhão que está intrinsecamente relacionada com a cultura patrimonialista; esta alimentada historicamente por uma estrutura política oligárquica de larga tradição e, ao mesmo tempo, ligada diretamente ao processo de inserção dos mecanismo da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) no Maranhão a partir da década de 80. (2012, pp.86-87)

Paralelamente, como mais um elemento fundamental para o processo, as discussões críticas e um corpo de ações afirmativas, no sentido de fazer circular pela sociedade, produções, artigos, crônicas etc., convertem-se em lugar primordial para se estabelecer as bases de uma nova arte musical urbana, ao que denominaram MPM, Música Popular Maranhense, conceito instável, sobretudo, pelo aspecto de não poder haver uma música popular urbana local desvinculada de sua ‘ontogenia’, ou a forma pela qual os seus princípios gerais são expressos por um “olhar local, uma “maneira de falar”, como atividade popular urbana e nacional, pelo menos no caso brasileiro.

De fato, a busca dessa nova identidade musical, faz com que os “laborateanos” proponham uma denominação que diferenciava e colocava de forma destacada o Maranhão (São Luís) em uma posição de igualdade no cenário nacional. Dessa forma, entendemos a sigla MPM como um esforço diferenciador, uma forma de dar visibilidade e crédito à música maranhense frente aos próprios integrantes do movimento.

Em São Luís, o início de uma expansão experimentada pelo pequeno mercado do disco e sua transição, entre a modificação do suporte fonográfico do *single* e dos *EP* (*Extended Plays*), para os *Long Plays*, deu-se em um ambiente marcado por transformações profundas no estado, mais precisamente, a instalação do Consórcio ALUMAR e da Companhia Vale do Rio Doce.

Imagem 1. Da esquerda à direita: Sérgio Habibe, Paulo Trabulsi, Ubiratan Sousa, Chico Saldanha, Rodrigo Croce, Chico Maranhão, Ronald Pinheiro, Valdelino Cécio, Zezé da Flauta, Antônio Vieira e Vanilson Lima.



Fonte: <https://zemaribeiro.wordpress.com/2015/02/28/depois-da-mpm/> Acesso: 20 jul. 2020

Essas empresas, que se instalaram na década de 1980, fecham o ciclo antigo e extemporâneo, essencialmente extrativista da economia maranhense, lembrando que, no caso da Vale, sua instalação representava a etapa final de uma ideiação que se consubstanciou na parte final do projeto Ferro Carajás, em 2016, que liga o estado do Maranhão ao Pará, curiosamente é uma das mais extensas linhas ferroviárias do Brasil com 892 quilômetros. Essas iniciativas fizeram com que, a combalida atividade industrial de São Luís, voltasse a ter expressão. Sobre este último aspecto é importante frisar que estamos falando do grande declínio econômico que se deu na passagem do último cartel do século XIX até a década de 1940.

Por esses aspectos aqui colocados, observamos que o surgimento de uma insipiente indústria fonográfica é a consequência do rápido crescimento observado a partir dos anos sessenta. Podemos, como vários autores que estudam a questão, visualizar as duas situações da atividade musical em São Luís, antes do Laborarte, criado em 1972, e depois do Laborarte.

A busca dessa nova identidade musical, faz com que os “laborateanos” proponham uma denominação que colocava, de forma destacada, o Maranhão e, mais particularmente, São Luís, entendemos, assim, que a sigla MPM apresentava-se como um esforço diferenciador, uma forma de dar visibilidade e crédito à música maranhense. Ortiz, citado por Almeida, assevera:

Naquele momento, a afirmação de nossa identidade era mais importante, e a música popular um veículo significativo, embora naquela época inconsciente. Tornando-me então mais explícito, quero dizer que MPM é um conjunto de agentes, ou possibilidades com qualidades e características específicas atuando para um mesmo fim: construção e afirmação de uma canção maranhense moderna. (O Estado do Maranhão, 18/07/2004).

Imagem 2. Prédio do Laborarte – Laboratório de Criações Artísticas, situado no sobrado da rua Jansen Müller, 42 no Centro de São Luís.



Fonte: O Imparcial. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/policia/2019/04/homem-arromba-sede-do-casarao-do-laborarte-e-leva-equipamentos-eletronicos/>

A reformulação profunda que a música popular urbana brasileira estava passando, a partir do Rio de Janeiro, como polo irradiador, foi disseminada não mais pelo rádio, mas pela televisão e sua potente força apoiada na imagem.

A modernidade musical em São Luís

Tendo a modernidade como um conceito que refere o corrente, o hodierno, o atual, um período de tempo que expressa uma realidade, uma novidade baseada em uma filosofia do progresso, o entendimento dos processos sociomusicológicos à respeito do fenômeno, o surgimento de uma modernidade musical, remete-nos à ampliação do daquilo descrito por Jaap Kunst como “laços sociológicos na música”, a vinculação social de uma determinada atividade musical com pessoas ou grupos e as circunstâncias específicas, pois os fatos sociais, coincidem com estes dois elementos referidos, embasados em normas que penetram no social, na consciência coletiva. Flávio Reis, em um ensaio para o blog de Zema Ribeiro, coloca-nos:

Uma referência obrigatória encontra-se ainda em 2004, no debate entre Ricarte Almeida Santos e Chico Maranhão, em dois artigos claros e densos, onde se colocou, de um lado, a inadequação restritiva do termo, utilizado a partir de meados da década de 80, considerado apenas uma receita de sucesso atrelada à estetização de ritmos populares com que se tentou reduzir a produção musical do Maranhão; de outro, foram enfatizadas as condicionantes históricas que teriam propiciado o seu surgimento, o sentido da **“construção de uma canção maranhense moderna.** (REIS, 2015. Grifo nosso)

Em outros pontos do artigo, Reis nos lembra que o cenário musical, antes da fundação do Laborarte, era disperso, sendo o principal papel desta instituição a articulação de forças do cenário cultural, que aglutinadas, através de um portentoso projeto de ação cultural, configurou “um processo com início claro e armado, mas sem fim especificado, onde avulta o papel dos agentes ou mediadores culturais, indivíduos que “num ambiente de heterogeneidade sociocultural, de preconceitos, cumprem uma ação de aproximação de grupos sociais, de pessoas de diferentes procedências” (REIS, 2015)

De fato, Almeida reconhece que o Laborarte foi uma espécie de “gatilho” para uma música que já vinha sendo “gestada”, segundo suas próprias palavras e termina a observação reconhecendo que, no fundo da questão também estava o dado puramente musical, “habilitando uma essência rítmica – com base harmônica de violão e cavaquinho – alicerçada por instrumentos regionais: matraca, tambor-onça, pandeiro, cabeça, agogô, abatá, terno de crioula, pífaro etc.” Josias Sobrinho, músico e pesquisador faz a seguinte ponderação:

Para o interesse de nossa investigação consideramos determinante o advento de uma geração de artistas, para o caso que tratamos, os jovens músicos compositores agrupados em torno do movimento cultural consolidado pela estruturação do Laborarte - o Laboratório de Expressões Artísticas - em 1972, e que mais tarde viriam a compor o elenco de compositores do LP Bandeira de Aço, lançado em 1978. Cesar Teixeira, Sergio Habibe, Josias Sobrinho e Ronaldo Mota. (SOBRINHO, 2014, p. 33)

As bases musicais referidas por Almeida e citadas por Sobrinho, constituiriam a antessala do evento que marca a força de uma nova música maranhense, ou como nos lembra Flávio Reis, o nascimento da nova canção maranhense, com o disco LP Bandeira de Aço, de Papete.

O caso do Laborarte e seu papel, ao nosso ver, não pode ser isolado aos aspectos estéticos, porque, de forma generalizante, a música popular urbana brasileira nos seus condicionantes de estilo e forma, seguia uma matriz já definida por eventos de repercussão nacional como o Show Opinião e os festivais em São Paulo e Rio de Janeiro

Imagem 3. Aula-laboratório de Tambor de Crioula. Laborarte – São Luís



Fonte: Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/casaraolaborarte/photos/?ref=page_internal

O próprio Flávio Reis vê, claramente, que a contribuição do Laborarte estaria circunscrita a um processo que envolvia uma institucionalidade que se preocupava com as feições ideológicas e em uma certa configuração de uma posição nacional para a cultura musical do Maranhão.

Nesse contexto é que surge a banda Nonato e seu Conjunto, com nove integrantes, Nonato ou Raimundo Nonato Rodrigues de Araújo, de Itapecuru-Mirim a 120 Km de São Luís, fundou a banda ainda em 1963. Durante os vinte anos de atuação, alinhou-se ao que de mais moderno e atual tínhamos no Brasil daquela época, sendo um pioneiro e contemporâneo de Tim Maia, Jorge Ben Jor, buscando uma linguagem que mesclava o nascente funk, soul e outros gêneros da música negra de origem norte-americana que chegava em força, naquela época.

De maneira geral, podemos ver a situação que levaria a uma modernização do cenário fonográfico em três partes, a primeira é a fase anterior à inserção maranhense no cenário nacional; a segunda, pode ser considerada a partir do descompasso entre o que lá se produzia e a inexistência de gravadoras em São Luís e o terceiro, a partir da consolidação de uma música maranhense cosmopolita com o lançamento do disco *Bandeira de Aço de Papete*, em 1978 e com o conseqüente aparecimento de um mercado consumidor de música, reflexo das mudanças estruturais por que passava a capital.

A análise proposta do material

Como artefatos de memória, o vinil vem se mostrando muito mais estável e seguro do que os novos suportes, carregando informações que ultrapassam um universo musical mais restrito, segundo Lima (apud CRISPIM, OLIVEIRA, SOUZA, 2017) “as capas de disco, como parte da cultura material, e analisada sob a perspectiva da informação e memória têm muito a dizer, sobretudo quando relacionadas a um determinado período da história”. Baseado nesta premissa, vemos a importância dos estudos iconográficos para, não só uma complementação de estudo mais amplo da atividade musical maranhense, no que concerne a formação de um mercado fonográfico local e do aparecimento de uma música ou canção regional, mas um componente essencial para a compreensão do assunto.

Ainda segundo Crispim et al. (2017), os *long plays*, inventados pelo norte-americano Peter Goldmark, substituíram os antigos discos de cera, pois por sua leveza, resistência, qualidade sonora, com tempo de gravação bem mais extenso e com possibilidade de elaboração de encartes ou capas tinham, além de valor decorativo, a vantagem de complementar o universo cultural ligado àquele produto.

Importante aspecto em relação à construção das capas foi a evolução que se deu nas mensagens visuais, principalmente através da fotografia que, geralmente, procurava se juntar à mensagem musical. É nesse aspecto que empreenderemos aqui o conjunto de análises de cunho iconográfico e iconológico.

A - Elementos Iniciais

1- O material a ser investigado

A proposta de análise das capas de discos selecionados

Em busca de uma iconografia da imagética da capa dos discos de vinil de São Luís na década de 1970, partimos de um quadro diacrônico formado por capas dos seguintes discos:

LP 1 - Bumba meu Boi “Gravado ao Vivo” (Madre Deus, 1974)

LP 2 - Nonato e sua Conjunto (1974)

LP 3 - Chico Maranhão – Lances de Agora (1978)

LP 4 - Bandeira de Aço – Papete compositor do Maranhão (1978)

2- Materiais e Métodos

Iniciamos os trabalhos com consultas a artigos periódicos, trabalhos acadêmicos, como dissertações, teses, artigos etc.

A – Descrição Pré-Iconográfica

As capas de *long plays* têm como medida padrão entre 31 e 32 cm² de área total, e uma grande variedade, quanto ao suporte material dos *long plays*, como qualidades técnicas, design, encartes e, até mesmo, à sonoridade.¹

O trabalho morfológico proposto divide-se em:

- a. Análise inicial do campo gráfico da capa e do verso. Denominamos campo gráfico as partes que compõem um produto gráfico, no caso das capas de discos: o título, o texto, fotografias, desenhos, legendas, logotipos, logomarcas etc.
- b. Segmentação da imagem – extração de informações na imagem segmentada, centrada na sua forma e estrutura. A segmentação proposta tem a seguinte forma:
 - Disposição dos elementos gráficos
 - Disposição dos elementos textuais
- c. Generalização temática dentro de uma possível sequência (coleção, conjunto de obra etc.)

B – Descrição iconográfica

- a. Mensagem e significado do conteúdo implícito
- b. Generalização do representado

C – Interpretação Iconológica

- a. Temática e contexto
- b. Generalização histórico-musicológica

¹ Universo do vinil. <https://universodovinil.com.br/portfolio/4-moveis-para-voce-guardar-seus-discos-de-vinil/>

DISCO LP 1 – *Bumba Meu Boi* “Gravado Ao Vivo” (Madre Deus, 1974)

A fotografia que compõe o campo gráfico da capa do disco *Bumba meu Boi – Gravado ao Vivo*, expressa o sentido de “batalhão” que, no contexto do *Bumba meu Boi*, refere a unidade daqueles que fazem parte da “brincadeira”, o ajuntamento dos “brincantes”, aqui, representados de forma semi-hierarquizada²: O Puxador do Boi vem na primeira linha com a figura central do Boi e seu Miolo, em um segundo plano temos os Caboclos de Lança ou Vaqueiros com seus chapéus característicos do manejo do gado, carregando as lanças, herança dos lanceiros da tourada ibérica, colocados logo atrás do Boi, em terceiro e último plano, ao fundo, temos os Caboclos de Pena, com seus chapéus de grandes dimensões de influência indígena. Na fotografia temos o Puxador, o Boi com o Miolo, três caboclos de Pena, três Caboclos de Lança, ficando de fora os tocadores de matraca e dos pandeirões e ainda os personagens Pai Francisco, Catirina, Índias (dançarinas), Doutor (ou Pajé), Padre, Dona Maria, Cazumbás.

Imagem 4. *Bumba meu Boi* “Gravado ao vivo” (Madredeus, 1974)



Fonte: Acervo do autor.

Na contracapa do disco consta o seguinte texto explicativo:

Este é o primeiro registro fonográfico do "Bumba-meu-boi do Maranhão. Aqui estão seus "pandeiros", suas matracas, seus tambores onça. Nada acrescentamos ou omitimos com medo de, com nossos sofisticados requintes, violentar sua pureza. Aqui está, portanto, a "brincadeira" - intacta, inocente, inalterada, virgem.

Esta é a abertura do texto do elepê, "Bumba meu Boi Gravado ao vivo", uma produção Anaço Gravações e Edições Musicais, Ltda por meio do convênio EEM, GB Coordenadoria do Turismo e Cultura Popular da Prefeitura de São Luiz. A foto da capa é de Mafra.

Neste disco é registrada a Matança, representação do auto do bumba-meu-boi.

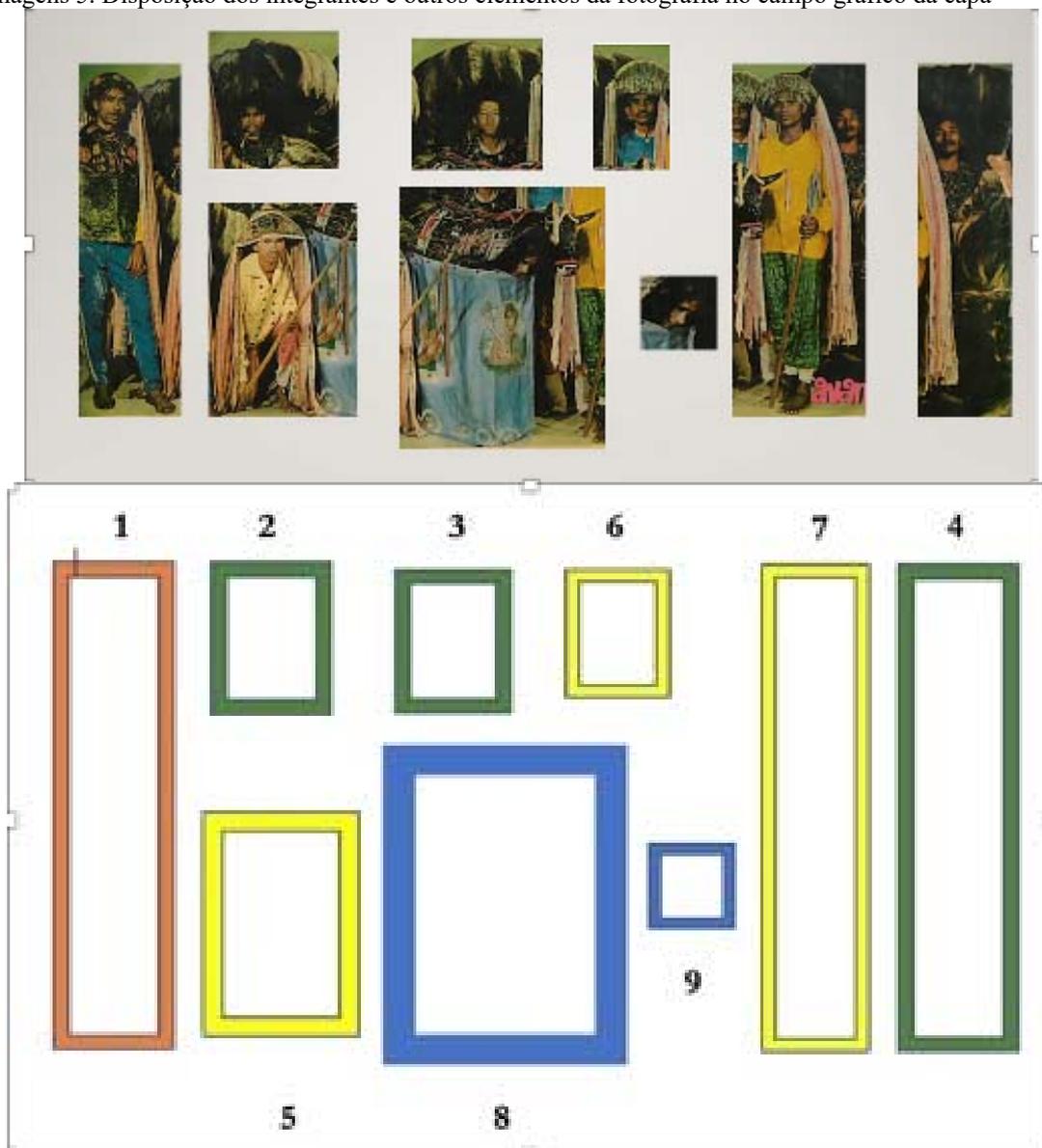
² Batalhão, brincadeiras e brincantes são conceitos êmicos.

Tudo começava com o "Guarnecer", a meia distância do local de apresentação. É o arreunir, o arrumar. Em seguida vem o "Lá vai" que avisa que o cordão iniciou a apresentação. Depois é a vez de "Louvor", toadas improvisadas em homenagem ao dono da casa ou à época a alguma emissora de rádio. São estas as faixas do lado A.

No Lado B está gravada a continuação da "Matança". Cazumbá trata sobre a compra do boi. Pai Francisco entra em cena. O boi é furtado. O Amo manda caçar o novilho, mas os vaqueiros voltam com as mãos abanando. Mas, os caboclos reais trazem o Pai Francisco preso. O boi é encontrado doente. Um doutor é chamado que junto com Cazumbá tentam reanimar o animal. Finalmente o boi urra e todos cantam.

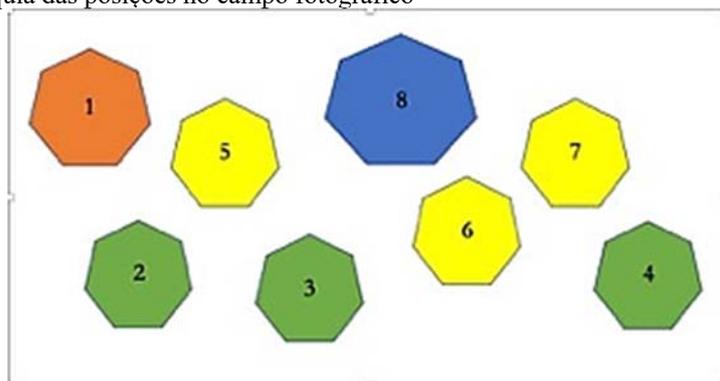
A festa continua então com as toadas de "Improvisos", fechando o disco, destacando que boi que se preza não volta ao rebanho antes do sol de fora.

Imagens 5. Disposição dos integrantes e outros elementos da fotografia no campo gráfico da capa



Fonte: Elaboração do autor. Descrição: 1. Puxador do Boi; 2. Caboclo de Pena; 3. Caboclo de Pena; 4. Caboclo de Pena; 5. Caboclo de Lança; 6. Caboclo de Lança; 7. Caboclo de Lança; e 8. Boi e Miolo do Boi (Detalhe)

Imagem 6. Hierarquia das posições no campo fotográfico



Fonte: Elaboração do autor. Descrição: Linha Frontal: 1 - Puxador de Boi e 8 – Boi e KMio0lo do Boi; Linha Intermédia: 5 – 6 – 7 – Caboclos de Lança; Linha Posterior: 2 – 3 – 4 – Caboclos der Pena

Imagem 7. Seccionamento do campo gráfico da capa do disco



Fonte: Elaboração do autor. Descrição: A - Título e subtítulo; B - Fotografia com parte dos integrantes inserido em “campo verde”; C - Nome dos integrantes do Boi que articiparam da gravação e código alfanumérico

Imagens 8. Seções da capa do álbum

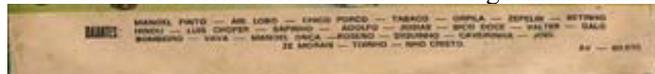
Parte superior da capa: título da obra e condição da gravação



Parte intermédia



Parte inferior – nome dos brincantes e código alfanumérico



Fonte: Elaboração do autor.

Imagem 9 e 10. Contracapa do disco “Bumba meu Boi – Gravado ao Vivo” (Madredeus) e seus elementos



Fonte: Acervo do Autor. Elaboração do autor. Descrição: 1. Título do trabalho; 2. Epígrafa: “Bumba meu Boi passando, parece gente rindo triste” - Observação feita por um negro morador do Maracanã”; 3. Texto explicativo do folguedo e do disco; 4. Selo da Lei de Isenção de imposto ICM, de 1967 (Decreto Lei nº.406; 5. Ficha técnica; 6. Chancela da Prefeitura de São Luís; 7. Selo da gravadora e produtora; 8. Código alfanumérico

DISCO LP 2 – *Nonato E Seu Conjunto* (1974)

O arranjo fotográfico solenemente emoldurado por grafismos (tipografia alegórica entre ITC TIFFANY de Ed Benguiat (BENGUIAT, s/d), e THE STACY de Riska Kurniawan (FONTESK, s/d), ambas com maneirismos, remetem à década de setenta e a uma abordagem visual temática psicodélica, estabelecendo uma cisão entre a modernidade visual gráfica e um certo desajustamento do contexto fotográfico marcado por uma rigidez formal que “compartimentaliza” os artistas enquadrando-os em limites rígidos e estanques. As vestimentas seguem o padrão de moda da época, mas também se apresentam com uma intenção de mostrar a seriedade do trabalho, quase todos estão de blazers, em uma ordem hierárquica que traz o Maestro Nonato e o *crooner*, Walter, a frente.

Imagens 11. Capa do Disco LP *Nonato e seu Conjunto* (1974) e o seccionamento do campo gráfico



Fonte: Acervo do Autor.

Na contracapa do disco consta o seguinte texto explicativo:

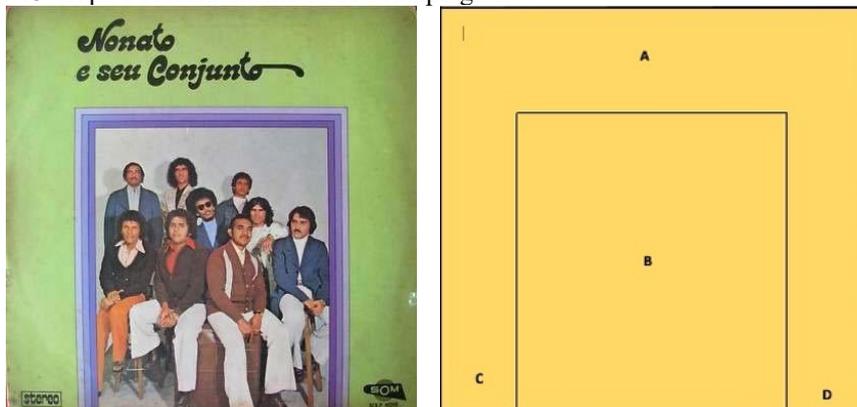
Em São Luís do Maranhão, festa social que se preze tem que contar com a presença de Nonato e seu conjunto. Isto que vem se registrando desde 1963, ano em que o grupo foi fundado por Raimundo Nonato Rodrigues Araújo, um maranhense de Itapecuru-Mirim.

Nonato, como é mais conhecido, desde a idade de 12 anos está ligado à música, por vocação tremenda dedicação. Maestro versátil ele toca saxofone, piston, passando pelo trombone e piano, com uma perfeição incrível.

Mas somente agora Nonato e seu grupo chegam ao disco, cujos resultados profissionais nele registrados estão acima de qualquer suspeita.

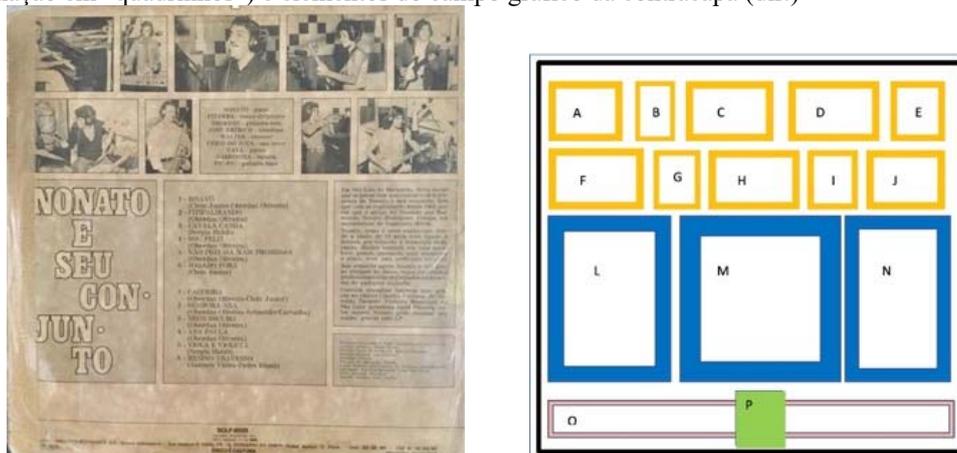
Convém ressaltar também que, graças ao cantor Cláudio Fontana, Dr. Haroldo Tavares, Prefeito Municipal de São Luiz, jornalista Gerd Pflueger, entre outros, Nonato pode realizar seu sonho: gravar este LP.

Imagens 12 e 13. Capa e seccionamento do seu campo gráfico



Fonte: Acervo do Autor. Elaboração do autor. Descrição: Moldura externa em arco inclui: A. Nome da banda; C. Padrão estereofônico; e D. Gravadora e registro alfanumérico. No centro: B. Fotografia do grupo.

Imagens 14 e 15. Contracapa do disco “Nonato e seu Conjunto” (esq. - contexto gráfico remetendo à diagramação em “quadrinhos”) e elementos do campo gráfico da contracapa (dir.)



Fonte: Acervo do Autor. Elaboração do autor. Descrição: **Em amarelo os integrantes da banda:** A - Maestro Nonato ao piano; B - José Américo ao vibrafone; C - Walter como *Crooner*; D - Pitomba ao baixo; E - Oberdan à guitarra solo; F - Garrincha à bateria; G - Chico do Zuca ao saxofone; H - Listagem dos músicos participantes; I - Vavá ao “piston” (trompete); J - Piu-piu à guitarra base. **Em azul a ficha técnica:** L - Nome da banda e título do disco; M - Repertório; N - Resenha de apresentação. **Restantes elementos:** O - Empresa gravadora; endereço; telefone e CGC; P - Código alfanumérico.

DISCO LP 3 – Chico Maranhão, *Lances De Agora* (1978)

O campo gráfico do disco Chico Maranhão – Lances de agora, de 1978, trabalho muito intimista, tem uma arrumação assimétrica que sugere a divisão em três partes, sendo dois terços com a fotografia do autor e um terço com o título e subtítulo da obra. Com cores bem definidas e fortes no setor esquerdo predominante, temos a imagem do cantor com violão e um emaranhado de fios e microfone com pedestal, que compõem uma trama irregular sob o olhar pensativo do artista, contrastando com o lado direito, dicromático, com o arranjo gráfico do título e subtítulo do trabalho em perpendicular, muito bem definido.

A cromia sugere o movimento da esquerda (em preto, branco, vermelho de vários matizes) para a direita, como preenchendo o espaço em branco e preto com a riqueza cromática que traz o artista, seu olhar, sua obra.

Imagem 16. Capa do LP *Lances de agora*, de Chico Maranhão.



Fonte: Acervo do Autor.

Com relação ao texto da contracapa do disco, Celso Borges (2018) explica:

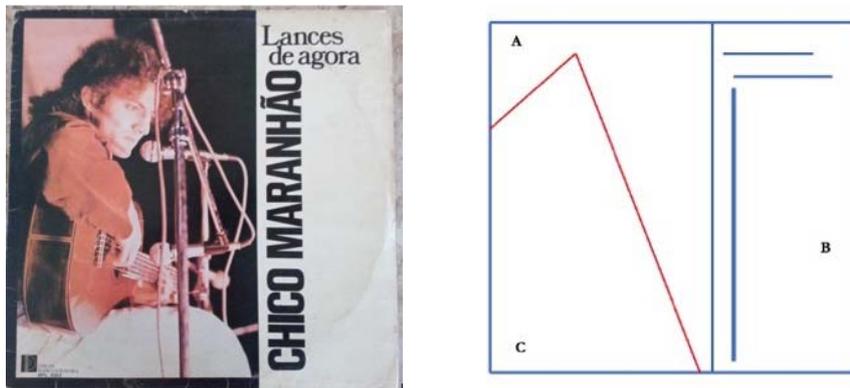
Embora o texto de apresentação não mencione, **Lances de agora** foi gravado na verdade em dois locais, entre 22 e 25 de junho, com o São João pegando fogo e em plena copa do mundo de futebol na Argentina. As primeiras gravações aconteceram, sim, na sacristia da Igreja do Desterro, mas houve outras sessões numa sala improvisada na TV Educativa. A obra marca uma nova etapa do trabalho realizado pela gravadora Marcus Pereira, que começou em 1967 com o lançamento dos LPs *Onze sambas e uma capoeira*, de Paulo Vanzolini, e *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, este último, marcando o ressurgimento do choro.

Essa fase tinha o objetivo de gravar “in loco” as manifestações artísticas do povo brasileiro para viabilizar registros que, de outra forma, não poderiam ser feitos, e incorporar a autenticidade, espontaneidade e interpretação que o artista só alcança no seu meio, junto à sua gente, daí a escolha do Regional Tira-Teima para acompanhar Chico Maranhão. Foi dele a ideia da Igreja do Desterro como cenário para as gravações

de **Lances de agora**. Queria aproveitar, talvez, a acústica e o silêncio da igreja, ou, quem sabe, ambientar de sagrado aquelas canções que ele escolhera para o repertório, todas compostas depois que ele voltou de São Paulo, com a exceção de Cirano.

Até a gravação desse trabalho, Chico ainda era conhecido apenas como Maranhão. Foi Marcus Pereira que resolveu colocar a nova assinatura: Chico Maranhão. Em recente entrevista ao programa Janela Cultural, da Universidade FM [da UFMA], o artista disse que só foi saber disso quando recebeu o LP, depois da prensagem, e que não gostou, mas era impossível voltar atrás.

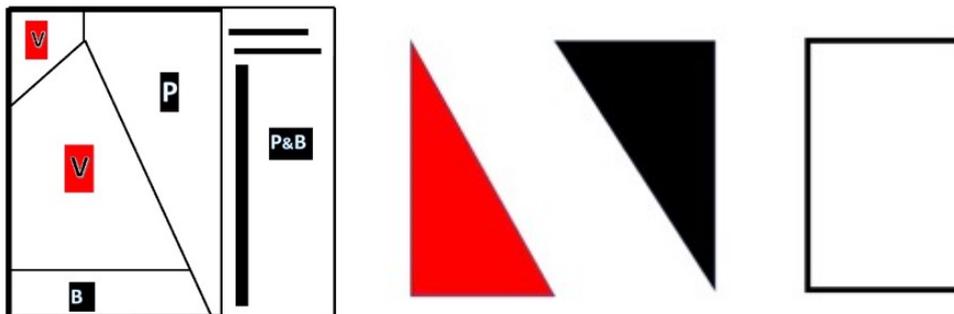
Imagens 17 e 18. Capa do LP e distribuição estrutural dos elementos do campo gráfico da capa



Fonte: Acervo do Autor. Elaboração do autor. Descrição: A – Linha vermelha – contorno da fotografia do compositor/intérprete; B – Linhas azuis - composição dos elementos textuais (título da obra e nome do autor); C – Indicação da gravadora e do código alfanumérico

Ao observar a distribuição estrutural dos elementos da capa (Imagens 20 e 21), é possível identificar também a decomposição das três zonas geométricas e cromáticas em vermelho, preto e branco, e suas oposições cromáticas (vermelho-vermelho, vermelho-preto, branco-preto e vermelho-branco). É possível também observar a composição do personagem (autor) em duas metades geométricas constitutivas, em oposição ao branco onde se escreve o nome da autoria e da obra. A construção do personagem se dá pela junção das figuras geométricas que preenchem o retângulo vazio. (Imagens 22 e 23)

Imagens 19 e 20. Distribuição do seccionamento do campo gráfico (esq.) e oposições cromáticas (dir.)



Fonte: Elaboração do autor.

DISCO LP 4 – *Bandeira de Aço*. Composições do Maranhão (Papete, 1978)

O argumento gráfico do disco “Bandeira de Aço” de Papete, evoca, de forma clara, o caráter emergencial da novidade que representava. Ao “sair” da escuridão e se revelar em primeiro plano iluminado, como sugere o movimento da cabeça do boi, mostra-se como novidade o “Boi fonográfico”. Chama também atenção o fato de a representação escultórica da cabeça do boi remeter a uma concepção exógena, quase africana, mas também baseada na figura jocosa, do Cazumbá, como demonstrado a seguir.

Imagem 21. Capa do LP *Bandeira de Aço*. Composições do Maranhão (Papete, 1978)



Fonte: Acervo do Autor.

Na contracapa do disco consta o seguinte texto explicativo:

Este disco é um dos mais importantes frutos de um trabalho que iniciamos há 11 anos atrás quando nos propusemos a documentar e divulgar música brasileira e de qualidade através de autores e gêneros inéditos ou esquecidos. Em 1976, com o lançamento da coleção de quatro discos “Música Popular do Norte” terminamos a cartografia musical do Brasil que inclui também os doze discos das regiões Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul.

[...] Papete irmão, afilhado, amigo e contratado – é de lá. Quando começamos a discutir o seu segundo disco (o primeiro é “Papete, berimbau e percussão” – MPL9335) logo ficou claro que o melhor caminho será mostrar ao Brasil aquela enorme riqueza escondida de São Luís do Maranhão. Ela aqui está, revelada pelo talento ímpar de Papete, autor dos arranjos, intérprete e músico (violão e toda a variadíssima percussão). Os temas são regionais, o ritmo de Bumba meu Boi e dos tambores do Maranhão. Esse disco é uma surpresa. Como certamente serão os que forem gravados com compositores fiéis aos valores das regiões em que vivem, por este Brasil afora.

Ao observar a configuração visual da cabeça do boi, é possível identificar uma interessante analogia gráfica entre a máscara do boi (estilizado) e do personagem do folgado, o Cazumbá, exatamente como é representado na brincadeira do Boi (Imagens, 22 e 23).

Imagens 22 e 23. Comparação entre máscara do boi estilizado (esq.) e do Cazumbá (dir.).



Fonte: Acervo do Autor.

Imagem 24 e 25. Capa do LP e distribuição dos elementos do campo gráfico



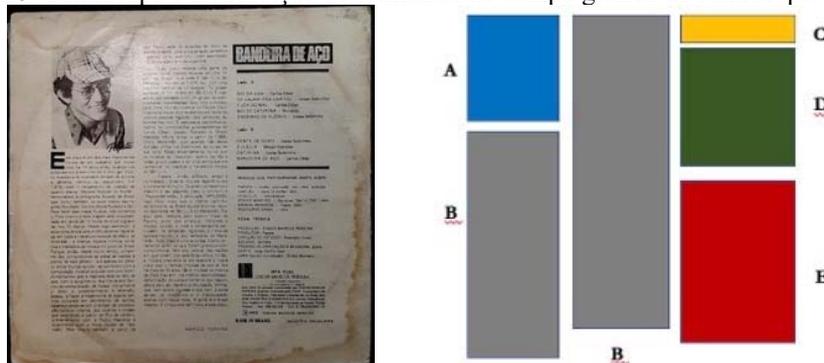
Fonte: Acervo do Autor. Elaboração do autor. Descrição: A – Título do álbum; B – Escultura eclética do Boi; C – Nome do autor; D – Selo, nome e código alfanumérico da gravadora.

Imagem 26. Seccionamento dos elementos gráficos



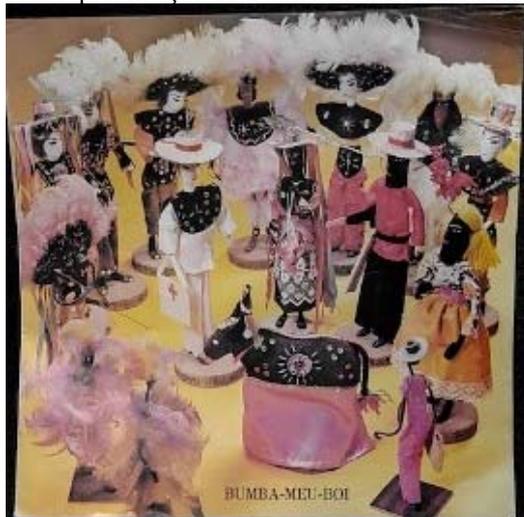
Fonte: Elaboração do autor. Descrição: A – Fundo predominante; B – Ambiente-título do álbum; C – Escultura, elemento gráfico central.

Imagem 27 e 28. Contracapa e distribuição de elementos no campo gráfico da contracapa



Fonte: Acervo do Autor. Descrição: A – Fotografia do artista; B – Texto; C – Título do álbum; D – Repertório; E – Ficha técnica.

Imagem 29. Encarte interno com representação do Bumba meu Boi maranhense por esculturas artesanais



Fonte: Acervo do Autor.

Comentário final

Os quatro discos aqui selecionados pela posição histórica que ocupam e pelos laços que guardam, entre si, pioneiros e fundamentais para o entendimento da discografia contemporânea do Maranhão nos deixam, no âmbito deste trabalho, as seguintes considerações:

- 1- Musicalmente, podemos observar que este conjunto documental fonográfico guarda interessante relação entre si, expressando em seus contextos estéticos e estilísticos um arco de situações que descrevem toda a gama da produção musical maranhense da época, que perpassava por uma base assentada na cultura popular e reivindicava um lugar no cenário nacional, através de uma proposta urbana que era coadunada com as experiências da época.
- 2- Em seus projetos gráficos podemos estabelecer relações funcionais que projetam uma preocupação ordenada estabelecendo campos ou áreas onde cada gênero ou obra fincava um lugar de caráter complementar, isto em relação a cada obra e seu papel na cultura local. Dessa forma, vemos tal atitude como uma estratégia que estabelece um “lugar de discurso” que se converte em “lugares de estilo” não havendo nenhuma forma de conflito entre os planos.
- 3- Os arranjos e posições políticas e artísticas que expressam a dinâmica da sociabilidade e sua relação com o contexto musical urbano é redesenhado, aqui talvez resida o aspecto mais interessante do fenômeno: trata-se não de uma rearrumação dos estatutos sócio-históricos da atividade musical no

Maranhão até aquele momento, mas da reinvenção de tal posição que buscava a projeção de um olhar original e um novo lugar no cenário nacional.

- 4- Os fenômenos estudados e observados à luz do tempo, e lá se já vão quase cinquenta anos, podem ser enquadrados naquilo em que Hobsbawm descreveu como “reinvenção das tradições”, neste sentido, referimos, no tópico anterior, o “redesenho” do contexto musical, reflexo de uma necessidade de ressignificar o presente apoiado na reinvenção do passado, das interrelações de classes, na criação de um lugar de simetrias que abarcaria do popular ao erudito, do cantador ao cantor, enfim, “criando um estoque de lembranças” apoiadas nas premências do momento.

Por fim, tudo isso pode ser considerado um testemunho de uma época incrível de descobertas que ecoam de forma eloquente nos dias atuais e de uma geração que soube exercer uma difícil vanguarda, este trabalho é mais um esforço na compreensão desse momento tão especial de São Luís, cuja singularidade se expressou em sua arte musical, urbana e ontologicamente ligada a sua rica cultura popular.

Referências

DANTAS FILHO, A. **A dimensão regional na formação da vida cultural do Meio Norte.** Revista ICTUS Musical Journal v. 14 N° 1 – Julho de 2020. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus>> Acessado em: 03 ago 2020

BORGES, C., **Lances de Agora – 40 anos.** Blog Agenda Maranhão, 2018. Disponível em: <http://agendamaranhao.com.br/2018/08/16/lances-de-agora-40-anos-2/> Acesso em: 03 mar 2020.

CRISPIM, P. V.; OLIVEIRA, D. A.; SOUZA, E. I. **Discos de vinil como artefato de memória e informação: o processo de organização e disseminação do acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes.** In: VIII Seminário de Saberes Arquivísticos 14 - 18 de agosto 2017.

FONTESK **The Stacy font.** Disponível em: <https://fontesk.com/the-stacy-font/>. Acesso em: 25 abr 2020

BENGUIAT, Edward. **My Fonts.** Disponível em: https://www.myfonts.com/person/Edward_Benguiat/?details. Acesso em: 25 abr 2020.

REIS, F., Depois da MPM. Em: RIBERIO, Zema. **Homem de vícios antigos.** Ainda compra discos, livros e jornais, 2015. Disponível em: <<https://zemaribeiro.com.br/tag/musica-popular-maranhense>> Acesso em: 01 out 2019.

SANTOS, R. A., **Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional.** Dissertação (Mestrado Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, 2012.

SOBRINHO, J. S., **Aquém do estreito dos mosquitos: a música popular maranhense como vetor de identidade.** Monografia (Graduação em Música) – Universidade Estadual do Maranhão. São Luís, 2014.

Referências Discográficas

ARAÚJO, R. N., **Nonato e seu Conjunto.** São Bernardo do Campo: Som – Ind. E Com. S/A, 1974. *Long Play* (duração: 36:42 min.)

MADREDEUS, **Bumba meu boi – Gravado ao vivo.** Rio de Janeiro: Avanço Gravações e Edições Musicais, Ltda, 1974. *Long Play* (duração: 26 min.)

VIANA, J. R., **Papete – Bandeira de Aço,** São Bernardo do Campo: Discos Marcos Pereira, 1978. *Long Play* (duração: 33:43 min.)

VIVEIROS FILHO, F. F. de, **Chico Maranhão – Lances de Agora.** São Bernardo do Campo: Discos Marcos Pereira, 1978. *Long Play* (duração: 41:28 min.)

Representaciones de la flauta pan. Análisis iconográfico de un caso prehispánico en contraluz con tipologías de ensambles tarapaqueños actuales¹

Agustín Ruiz Zamora

Introducción

El presente trabajo busca identificar algunos parámetros de organización orquestal en torno a la flauta de pan, antara o siku de la región de los andes centrales, desde donde establecer puntos de relación con algunas prácticas musicales que actualmente se observan en el norte grande de Chile. A partir de un análisis iconográfico sincrónico de la presencia de la antara en las culturas Vicús y Moche, se busca establecer correlaciones con dos tipos de ensambles contemporáneos en plena vigencia al interior de comunidades aimaras radicadas en la ladera occidental del macizo andino de la zona de Tarapacá. En específico, nos referiremos a las comparsas de *lakitas* y *sikura* como dos formas de organizar el ensamble musical y sus respectivos aspectos estilísticos diferenciadores, como continuidad de procesos estilísticos milenarios que se han sustentado en la organización orquestal como cuestión determinante. Una primera parte del análisis aborda representaciones bidimensionales y tridimensionales halladas en vestigios arqueológicos de las culturas milenarias ya mencionadas, en tanto que una segunda, la fuente de análisis hace mención relacional a la estructura organizacional del ensamble de flautas en los contextos estilísticos *lakita* y *sikura*.

¹ Nota dos Editores: A apresentação deste texto durante o 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical garantiu ao autor o Prêmio RIDIM-Brasil 2021.

Antecedentes

Antes de comenzar, diremos que, en lo básico, este estudio se refiere a tipos específicos de organizaciones orquestales o ensambles con participación de un tipo de flauta que, tanto en Chile como en otros países del cono sur, se volvió de uso corriente luego de su popularización mediante los conjuntos de *música andina* surgidos en el contexto de la Nueva Canción Latinoamericana. Importante fueron los conjuntos de *música andina* en la divulgación del instrumento, que contribuía a crear una sonoridad evocadora, uniéndose a la guitarra, charango, bombo y quena. Agrupaciones como Inti-Illimani e Illapu (conjuntos chilenos fundados en 1967 y 1971, respectivamente), Los Kjarkas y Awatiñas (conjuntos bolivianos, fundados en 1971 y 1974, respectivamente) se cuentan entre las primeras formaciones que incorporaron sus producciones discográficas y eventos presenciales el siku o antara bajo la denominación genérica de zampoña. Pero por entonces no solo el instrumento hacía su aparición en los escenarios; también comenzaban a debutar en el contexto urbano comparsas conformadas por ciudadanos, bajo las formas organizativas de los ensambles rurales. Pérez de Arce señala que esto “se inician en Lima en 1977, con el Conjunto de Zampoñas de la Universidad Mayor de San Marcos [...] Antes de eso, la ejecutaban los puneños migrantes en Lima, en relativo secreto, a causa del racismo” (PÉREZ DE ARCE, 2020, p. 30). Otro tanto ocurría en la ciudad de Iquique. Hacia mediados de la década de 1970 se presentaban en los tambos universitarios comparsas de *lakitas* de aimaras migrantes, animando con su música las veladas bailables de dichos eventos sociales. Antes de este periodo, tanto el uso de este instrumento como la presencia de las comparsas estaba restringido a los procesos festivo-ceremoniales de cobertura territorial acotada a localidades quechua-aimara y otras poblaciones rurales de lo que antaño fue la región norte del Collasuyo.

Su nombre suele variar según la tradición y localidad a que se haga referencia: siku, antara o pusa, son algunas de las voces más frecuentes para designar a este instrumento. Pero en contextos urbanos apartados del mundo rural andino, comúnmente se le conoce por zampoña, denominación castellana que arranca del latín *symphonia* y ésta del griego *συμφωνία*, formada por el prefijo *συμ* (*sym* = con, junto) + el sustantivo *φωνή* (*pone* = sonido) + *ία* (*ia* = acción o cualidad). Lo anterior indica que esta flauta también está o ha estado en otras culturas distintas de las americanas.

Este instrumento, universalmente conocido también por flauta de pan, consiste en una serie de tubos de diámetros similares y longitudes disímiles, dispuestos

conjuntamente, ya sea alineados colateralmente en un solo plano, la mayor de las veces, en ordenamiento progresivo de mayor a menor o escalonado, también denominada en forma de balsa, o bien, más inusualmente en grupos concéntricos de tubos, también conocidos como forma de paquete. (VALENCIA, 1989, p. 26) Diversas han sido las técnicas y materiales para confeccionar los tubos de estos instrumentos. Sin embargo, para no pocos especialistas en el tema, la denominación *siku* estaría designando de modo exclusivo a un tipo específico de organización del instrumento y, así también, el vocablo *antara* de referiría a otro sistema de ordenamiento del instrumento de tubos. De modo tal, *siku* y *antara* harían referencia a dos tipos de flautas de pan que, en específico, darían estructura a dos sistemas musicales diferentes, más que a un tipo de ensamble que a una flauta de pan o zampoña en general, pues *siku* y *antara* estarían funcionalmente definidas y condicionadas por el estilo de orquesta o ensamble que conforman. Así, en nombre del instrumento sería algo más estructural que circunstancial. Para establecer estas distinciones, Pérez de Arce establece una tabla de criterios para caracterizar cuestiones de orden performático por las que, finalmente, se llega a establecer cuándo se está en presencia de un ensamble de *siku* y cuando en presencia de otro ensamble.

Tabla 1. Caracterización de ensambles.

	Pares de variables	
Distribución del instrumento	A Unitario: el instrumento tiene toda la escala musical	B Par complementario: el instrumento posee la escala distribuida en dos medias flautas
Socialización de la ejecución	C Individual: el instrumento se toca de forma individual	D Colectivo: el instrumento se toca en forma colectiva
Relaciones entre ejecutantes	E Unificado: todos los instrumentos tocan lo mismo simultáneamente	F Pareado: pares de instrumentos tocan alternadamente

Fuente: Pérez de Arce, 2020, p. 12

De la aplicación de estas categorías el autor identifica y caracteriza los diversos tipos de formaciones posibles de encontrar en el cono sur y que se exponen en el siguiente cuadro

Tabla 2. Clasificación estilística de ensambles.

ACE	El instrumento tiene toda la escala musical; se toca de forma individual y todos los instrumentos tocan lo mismo simultáneamente	Algunos ayarachis de Bolivia
ADE	El instrumento tiene toda la escala musical; se toca de forma colectiva y todos tocan lo mismo simultáneamente	Diversos ayarachis de Bolivia y Perú
ADF	El instrumento tiene toda la escala musical; se tocade forma colectiva y pares de instrumentos tocan alternadamente	Los surisikuris de Bolivia y Chile
BCF	El instrumento posee la escala distribuida en dos medias flautas; se toca de forma individual y pares de instrumentos tocan alternadamente	Zampoña urbana de conjunto folclórico
BDE	El instrumento posee la escala distribuida en dos medias flautas; se toca en forma colectiva y lo mismo simultáneamente	Conjuntos escolares de Bolivia y Perú
BDF	El instrumento posee la escala distribuida en dos medias flautas; se toca en forma colectiva y pares de instrumentos tocan alternadamente	Sikuriada

Fuente: Pérez de Arce, 2020, p. 12

Conforme a este cuadro de caracterización, solo correspondería llamar siku a solo la flauta de pan que interviene en aquellas prácticas que, en rigor, obedecen al formato BDF y que constituiría el prototipo de la sikuriada que, por consiguiente, hace uso de siku. Cualquiera otra práctica podría referirse al uso de zampoñas o antaras.

El interés que despiertan estas diferenciaciones funcionales entre siku y antara u otras prácticas de la flauta de pan, nos mueve a preguntarnos si estas distinciones han venido ocurriendo con regularidad desde tiempos ancestrales y, si es así, como se habrían manifestado. De igual modo, cabe la cuestión de si estas son disquisiciones que tienen un correlato en los contextos actuales donde ocurren prácticas musicales asociadas a la flauta de pan.

Algunas referencias milenarias

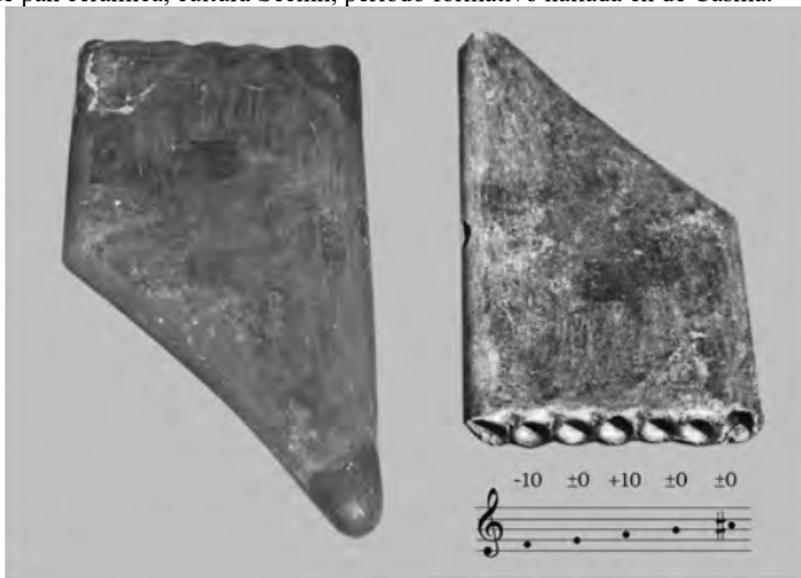
Teniendo a la vista el modelo categorial ya referido, nos proponemos aproximarnos a las prácticas musicales desaparecidas que en la región incluyeron la flauta de pan, con el propósito de detectar en los testimonios iconográficos algún trazo de procesos parecidos a los que definen las diferencias estilísticas actuales. Para ello es menester detectar evidencias del instrumento en comento, por lo que centraremos la atención en, al menos, una de las dos principales áreas de desarrollo y expansión territorial

del uso de este instrumento, a saber, el litoral del centro y norte de Perú, correspondiente a lo que en el pasado se denominó Chinchasuyo. Luego veremos dos prácticas contemporáneas que arrancarían de las tradiciones del Collao o norte del Collasuyo, en las alturas circundantes del lago Titicaca.

Sabemos que en distintos contextos y periodos la tecnología más simple en la fabricación de flautas de pan ha sido el corte y la adhesión colateral de cañas. Si consideramos que el empleo de otras materialidades como el uso de huesos de aves (tubulares), cerámica moldeada o piedra horadada, corresponden a tecnologías más complejas, podemos suponer que las primeras flautas de pan se hicieron de caña. Pero la fragilidad de este material frente a las condiciones climáticas ha sido un impedimento para datar con certeza la antigüedad de este instrumento. No obstante, el vestigio más antiguo de esta flauta posee al menos 4.500 años de antigüedad, pudiendo llegar a tener hasta 6.000 años. “La [flauta de pan] más antigua proviene de Chilca (costa central de Perú, 4000 al 2.500 ac.) [...] Hay representaciones en Chorrera, costa de Ecuador (1000-200 ac) [...] haciéndose más abundantes en épocas posteriores desde Colombia hasta Arica y Oruro.” (PÉREZ DE ARCE, 2020, p. 41)

Un poco más reciente es una flauta encontrada en Sechín (2.300-1.400 a.C.), un instrumento cerámico del periodo formativo (SÁNCHEZ, 2015, p. 477) que nos da una idea bastante certera de una afinación que ordena siete alturas progresivamente en grados correlativos, en una configuración escalar que sugiere una interválica de grados conjuntos o escalas por intervalos de segunda (2ª). Conforme a la ilustración recogida de internet se puede observar una disposición regular de los tubos en un orden de mayor a menor, lo que deja en evidencia un ordenamiento que facilita el diseño y desarrollo de melodías, cuestión que no siempre ocurre en los instrumentos de tubo de la región. También se puede observar que, según consta en el mismo documento gráfico, los cinco tubos centrales del instrumento componen una secuencia de cinco notas que, conforme a la anotación de la ilustración, corresponderían a las notas fa, sol, la, si y do# y es probable que, de acuerdo a la trayectoria que describe la diagonal distal de la flauta, esta misma interválica se observe en los pares conjuntos el 1^{er} – 2^{do} y 6^{to} – 7^{mo} tubos, lo que podría constituir una escala de 6 tonos completos con una extensión aproximada a la octava (8ª).

Fig. 1. Flauta de pan cerámica, cultura Sechín, periodo formativo hallada en de Casma.



Fuente: Sánchez, 2015a, p. 477.

No sabemos si esta flauta tuvo un par complementario, es decir, que requiere de otro dispositivo similar para funcionar musicalmente, o bien, si es una flauta unitaria que, por el contrario, se basta por sí misma para realizar su función musical.

Pero ya en el contexto Vicús (700 al 200 a. de C.) encontramos algunas representaciones cerámicas de flautas de pan en escalonado convergente, cuya disposición difiere notoriamente de la anteriormente presentada. Esta vez se trata de una flauta de dos hemisferios escalonados, cual si, en realidad, fueses dos flautas de formato trapezoidal como la anterior, pero esta vez unidas por los tubos más cortos, lo que configura un objeto de mayor simetría. Estas flautas, también caracterizadas como “antaras del modelo W” (Sánchez, 2016, p. 74). Estas cerámicas figurativas presentan rasgos de alto interés para el análisis. Lo primero que podemos observar en que esta flauta modelo W constituyen un motivo decurrente, de modo que el ceramista observa y registra un procedimiento habitual en la música de su sociedad.

Otro punto que se debe destacar, es cierta asimetría entre ambos lóbulos de la flauta. Si se presta atención al largo del escalonado de las tres flautas representadas, se puede observar que en los tres casos el lóbulo que corresponde a la mano izquierda del músico representado, es siempre levemente más larga. Esta asimetría podría indicar que en la sociedad Vicús existía una flauta de dos secciones complementarias, es decir, la escala se construiría con las notas alternadas de ambas secciones.

Fig. 2. Cerámicas figurativa Vicús de dos volúmenes, con representación de un soplador de flautas de pan de modelo W con diadema posiblemente de plumas



Fuente: Disponible en: https://static.wikia.nocookie.net/ceramica/images/9/9a/RPM_Peru_150.jpg

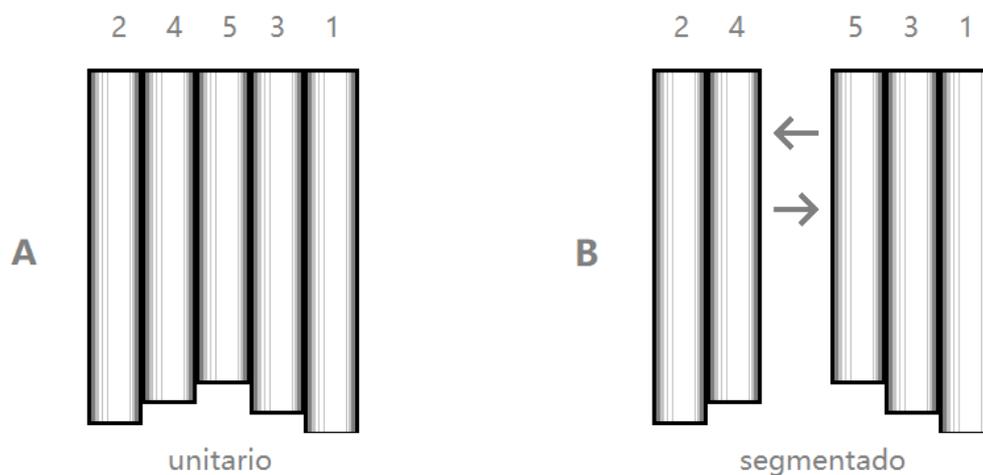
Fig. 3. Cerámicas figurativa Vicús de un volumen, con representación de un soplador de flautas de pan de modelo W con gorro de picos



Fuente: Blog de Gabriel Bernat. Disponible en: http://www.gabrielbernat.es/peru/preinca/cultpreincaicas/dregionales/VICUS/pie_222a57bd38458b6c87c3.jpg

Otro aspecto destacable de estas cerámicas se refiere a la simetría del escalonado. En las dos piezas presentadas de los tubos: la flauta se organiza desde el tubo más corto ubicado al centro del instrumento hacia los extremos en igual cantidad de tubos, cuyas longitudes aumentan progresivamente. De este modo, las notas del instrumento se distribuirían del siguiente modo: 2-4-5-3-1. Al segmentarse la flauta en dos cuerpos, uno de éstos obtendrá un tubo más que su complemento; se conformarían los consabidos pares complementarios hoy llamados ira y arka y que están en las tradicionales formaciones de comparsas o bandas de siku (conforme a la caracterización propuesta por Pérez de Arce).

Fig. 4. A: Representación esquemática de las flautas de modelos W en las dos cerámicas figurativas. B: Representación esquemática del probable procedimiento de segmentación de la versión unitaria en otra de par complementario



Fuente: elaboración del autor.

Estas y otras cerámicas similares representan siempre la existencia de una flauta de varios tubos dispuestos en un solo plano y ejecutadas por un solo soplador, estilo que habría mantenido su vigencia por muchos siglos, aunque en regiones y sociedades más apartadas del importante núcleo de desarrollo de este instrumento, como lo fue la costa del Perú.

Fig. 5. Flautas de modelos W: a) “‘Antara’ de la etnia Maku de Colombia; b) ‘Antara’ de la etnia Kuna, c) ‘Antara’ de piedra del tiempo Tiwanaco”



Fuente: Sánchez, 2016, p. 72.

No obstante, la aparición de la flauta de pan tocada grupalmente comenzará a manifestarse con claridad en las sociedades posteriores a Vicús y tomaremos uno de esos contextos, en virtud de la notable riqueza de los testimonios que dejaron en torno a la presencia y uso de esta flauta. Este es el caso una de la sociedad Moche en la que encontramos una variada gama de representaciones donde es posible aventurarse en una interpretación más social de su uso. La primera característica que comparece es que este instrumento se toca en dúo. Son abundantes los testimonios donde hay, al menos, dos tocadores compartiendo la escena haciendo uso de sendos instrumentos. Lo vemos en varias redomas cerámicas.

Fig. 6. Dúo de tocadores de flautas de pan sobre un recipiente cerámico globular. Museo de Berlín.



Foto: acervo del autor.

En esta representación tridimensional comparecen dos tocadores soplando flautas que, por el vacío de sus cuencas oculares, lucen un aspecto cadavérico, lo que en la cultura moche podría deberse a posibles vínculos del uso del instrumento en rituales relacionados con la muerte y el sacrificio humano. “La dualidad o la pareja de antaristas aparecen en escenas de muerte y entre personajes distinguidos (líderes políticos, militares y religiosos a la vez).” (SÁNCHEZ, 2016, p. 84). Para Sánchez la presencia de dos músicos tocando a dúo dos antaras, no sería más que la evidencia de una cosmovisión dual predominante en esta cultura, pero no necesariamente la aparición del estilo de pares complementarios, como lo interpretara Valencia en su propuesta del surgimiento de la flauta bipolar. (VALENCIA, 1989, p. 72)

Pero conviene revisar más en detalle aspectos musicales de estas estatuillas cerámicas. Lo primero que nos llama la atención son los instrumentos que ambos tienen las mismas dimensiones y cantidad de tubos, seis cada una. Esto nos saca de la idea de partición de la flauta modelo W, que daría por resultado dos cuerpos asimétricos, tanto en la cantidad de tubos como en sus longitudes. Por lo anterior, es dable pensar que no se trata de flautas complementarias para la ejecución en hoquetus. Pero al apreciar el desarrollo la diagonal del escalonado distal de los tubos, vemos que describe un ángulo muy agudo es muy agudo, característico solo de las flautas cuando la interválica se desarrolla en terceras (3^{as}). Esto lleva a dos posibilidades: a) que efectivamente se trata de flautas complementarias; b) que se trataría de flautas del tipo antaras, que tocan la misma melodía al unísono o en eco imitativo. Es este caso debiera tratarse de flautas pentatónicas, en ningún caso de flautas diatónicas. Pero hay un detalle singular que destacar en los sopladores. Mientras el músico ubicado a la izquierda de la imagen tiene la característica embocadura de los labios en el momento de tocar, su pareja tiene los labios separados y la boca entreabierta, señalando el momento de la inspiración. Este detalle expresaría deliberadamente que los músicos no estarían tocando al unisonó, lo que nuevamente nos deja ante dos opciones: a) están tocando en hoquetus, es decir, en forma complementaria; b) están tocando en imitativo.

En la figura 7 vemos repetido el motivo de la cerámica anterior: dos tocadores ataviados con túnica corta, capa a la espalda y cabeza envuelta por una especie de paño ceñido; carecen de nariz y tienen, en cambio, ojos desorbitados o saltones, a diferencia de la cerámica, en que las cuencas están vacías. Están tocando en dúo dos flautas de pan simétricas, es decir, con igual número de tubos, misma disposición y con tubos de iguales longitudes. Además, estas flautas contienen un detalle: el primer tubo es ostensiblemente

más corto que el segundo, entendiendo por primer tubo el correspondiente a lado de mayor longitud del instrumento. Otros dos detalles a notar: las flautas están tomadas en espejo pues, mientras un músico lleva los bajos en la mano derecha, el otro lo lleva en la izquierda. Por último, destaca la cuerda que une ambos instrumentos, lo que indicaría un tipo de unicidad en la composición binaria de estos instrumentos, asunto que, por cuestiones técnicas, no podría estar representado tridimensionalmente en cerámica.

Fig. 7. Dos tocadores de flauta de pan. Detalle de la sección central de la pictografía de una vasija mochica, en el Museo Etnológico de Berlín.



Fuente: Wikipedia. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Siku#/media/Archivo:Siku2.png>

El tema de la cuerda, que simbolizaría el vínculo entre ambas las unidades que componen el par instrumental, aparece en otras representaciones del instrumento, como es el caso del sobre relieve la cerámica de la figuras 8.

Fig. 8. Vasija cerámica mochica, con dos tocadores de flauta de pan en sobre relieve.



Fuente: Google. Disponible en: <https://a09fae9e-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/zamponota/lazampona/vasomoche2.JPG>

Además del asunto de la cuerda, en esta representación se repiten algunos tópicos de la iconografía anterior, como las cuencas oculares vacías, las telas ceñidas a las cabezas y la sujeción en espejo de las piezas organológicas. En cambio, aparecería un nuevo detalle: la flauta a la izquierda de la imagen poseería seis tubos, mientras que la otra solo cinco. De tal modo, estaríamos frente a flautas asimétricas que corresponderían al sistema pareado o escalar en pares complementarios.

Todas estas representaciones retratarían situaciones relacionados con unos personajes llamados *despellejados*, de los que no se sabe con certeza si realmente constituyeron una clase o segmento social estigmatizado o personajes que simbolizaban la vida después de la muerte, en un mundo oscuro, nocturno. (Valencia, 1989, p. 69). De modo que, para referirnos a este instrumento en una escala más próxima a su relevancia social, analizaremos el contenido pictográfico de otras piezas cerámicas de la cultura moche. Comenzaremos revisando la siguiente pictografía.

Moche fue una cultura que alcanzó un estado de alto desarrollo, que debió contar con formas de poder político centralizado en señoríos estamentales, los que se refleja en estructuras de alta complejidad asociadas a la organización y administración de la guerra

y los rituales asociados a ésta, especialmente, con la muerte, cuestiones plasmadas con bastante elocuencia en una iconografía compleja. En ella dos situaciones aparece altamente representadas y relacionadas: la organizaciones militar y musical. La pictografía sobre vasijas cerámicas aportaría información profusa sobre momentos álgidos de la captura de guerreros enemigos y el sacrificio de los mismos. Así también, la presencia de la flauta de pan tiene una presencia protagónica. Aún de mayor importancia para nuestro análisis pueden resultar estas pictografías, toda vez que no solo relatan la presencia del instrumento en procesos rituales, sino, además, sugieren la posición al interior de ensambles u orquestas que, como se expresa en las grafías, contarían con organización propias.

En la siguiente imagen vemos un ensamble u orquesta conformado por ocho músicos distribuidos en tres subgrupos que, por sus atuendos, instrumentos, dimensiones y disposición, parecen jugar roles diferentes y de relaciones jerarquizadas: dos tocadores de flauta de pan de proporciones mayores, que podría tener, además, mayor jerarquía, dado que son los únicos que en sus tocados llevan penachos de cintas proyectados hacia adelante (1 y 5); otros dos tocadores de flauta, de proporciones intermedia (3 y 7); un cuarteto de trompeteros menores (2, 4, 6 y 8). Los tocadores principales (1 y 5) son los únicos orientados de izquierda a derecha. El resto de los músicos están dispuestos en sentido contrario. Todos los tocadores de flauta llevan grandes tocados sobre la cabeza, todos lucen una suerte de diadema; uno de ellos (1) porta un tocado anterior de medio plato ricamente ornamentado, los otros (3, 5, y 7) llevan figuras zoomórficas ceñidas a la frente por un aro o casco. Los cuatro tocadores de flauta podrían estar indicado un rol sacerdotal en procedimiento sacrificial, pues llevan sendas flautas con manos cercenadas sobre el extremo agudo del instrumento (CASTILLO, s/f, p. 10). Los trompeteros llevan tocados más simples que los flautistas y solo uno porta una diadema menor sobre su frente (6). Los trompeteros van intercalados uno por medio con los flautistas y los que se sitúan en los extremos portan trompetas oscuras, mientras que los dos centrales llevan trompetas claras. El último de ellos (8) porta dos trompetas y va tocando la más corta; es el único del conjunto que lleva capa negra. No obstante, su tocado coincidente con el primer trompetero (2), que también porta una trompeta larga oscura. El penúltimo trompetero (6) está con los pies recubiertos de algo obscuro y una diadema sobre la cabeza, al igual que los flauteros mayores (1 y 5), mientras que el segundo trompetero (4) lleva la cara pintada de obscuro, al igual que los flautistas. Respecto de la disposición de los instrumentos, se observa que las trompetas están dispuestas en dos dúos de trompetas,

una clara y otra oscura (2 – 4 y 6 – 8), flanqueando a los flautistas intermedios (3 y 7), respectivamente. Visto este ordenamiento, es posible que este ensamble haya estado organizado en dos secciones simétricas, cada una encabezada por uno de los flautistas mayores. También es posible que la relación haya sido dialogante y complementaria, tanto entre flautitas, como de trompetistas puesto que en cada sección se alternan trompetas claras y oscuras. La trompeta corta (8) observada en la segunda sección, podría estar indicando otra complementariedad con la primera sección y es posible que, en virtud de la proporción de 2/3 de las longitudes entre trompetas larga y corta, dicho complemento se dé en algún tipo de polifonía sobre la 8ª, probablemente, cercano a la décima (10ª).

Fig. 9. Desarrollo lineal de una pictografía circular en una vasija de asa estribo moche, en el Museo Etnográfico de Berlín. Dibujo de Donna McClelland y Christopher B. Donnan.



Fuente: La Chioma, 2018, p. 150. La numeración es del autor.

Respecto de las flautas de pan, podemos agregar que todas están dotadas de cinco tubos y son ejecutadas en formación espejo, vale decir, mientras 1 y 5 son músicos que sostienen sus flautas con los bajos hacia la mano izquierda, 3 y 7 lo hacen hacia la mano derecha. Un detalle importante a señalar se relaciona con los tiempos o secuencias de tocar: aquí podemos ver que los flautistas 3 y 7 tienen sus flautas en contacto con el labio inferior, lo que señalaría estar tocando, mientras que 1 y 5, con sus flautas separadas de los labios, estarían en reposo. Podemos apreciar también, que los instrumentos conformarían un ensamble concertante organizado de en una doble dualidad: un flautista de mayores dimensiones esta confrontado por uno de dimensiones algo más reducidas, pero con igual instrumento y es disposición espejo, reflejando simetría, a su vez este segundo flautista es escoltado por dos trompeteros de muy menguada talla y

ornamentación reducida, pero que de igual modo, responden a una oposición complementaria entre sí, principalmente, en la coloración de las trompetas, las caras y los pies; pero que a su vez, sumarían su desempeño a los flautista de menor dimensiones, lo que podría esquematizarse como: $[3 + (2>/<4)]$, donde la equivalencia $>/<$ significa opuestos complementarios. De modo que la primera sección podría quedar expresada en:

$\{1 >/< [3 + (2>/<4)]\}$ y el ensamble completo como:

$\{1 >/< [3 + (2>/<4)]\} + \{5 >/< [7 + (6>/<8)]\}$

Fig. 10. Desarrollo lineal de una pictografía circular en una vasija en el Museo Fowler, UCLA. Dibujo de Donna McClelland y Christopher B. Donnan.



Fuente: La Chioma, 2018, p. 149. La numeración es del autor.

La pictografía de la figura 10 reafirma lo que ya vimos en la anterior: que la flauta de pan era empleada, al menos, haciendo ensamble con otro aerófono de la familia de las trompas y que, en términos comparativos, parece evidente que su uso revestía una elevada posición social de quienes las tocaban, jerarquía que pudo deberse la importancia asignada a la sonoridad de la flauta de pan en el contexto social en que el instrumento se usa. Pero esta pictografía también nos podría estar mostrando otras relaciones entre flautas de pan, incluso, una variante organológica que incidiría en otro tipo de formación y ensamble resultante.

En esta ilustración nuevamente vemos la flauta de pan como conjunto de instrumento principal asociada a trompetas, pero esta vez, conformando un ensamble en varios aspectos distinto al anterior. Aquí podemos apreciar una orquesta de cuatro sopladores de flautas de pan (1, 3, 5 y 6). Tres de ellos visten túnicas oscuras lisas con el borde inferior rematado en flequillo (1,3 y 5), capas texturizadas, los dos del centro con idénticos diseños (3 y 5) que, según el parecer de La Chioma, podrían estar recubiertas

de plumas (LA CHIOMA, 2018, p. 150). El cuarto flautista lleva una suerte de túnica hecha de placas y con un ruedo rematado con piezas triangulares alargadas (6). Todos los flautistas llevan de tocado algo similar a un casco, sobre el que se distinguen dos secciones. En la parte anterior sobresale un medio plato festonado con dos placas rectangulares asomando en V. Otro detalle a destacar: los penúltimo y último tocadores de flauta (5 y 6) llevan sobre el medio disco anterior del tocado, la figura de una cabeza de felino, mientras que en el tocado del segundo flautista (3) la de un búho con las alas extendidas. El primer flautista no lleva imagen. (LA CHIOMA, 2018) En la sección posterior de los tocados destaca un penacho grande y la consabida diadema rematada en los que parecen ser pompones. Los penachos de tres flautistas (3, 5 y 6), aunque van dispuestos de distinto modo, parecen compartir una hechura similar, hecho que dista del primer flautista (1) que claramente lleva un penacho de plumas grandes.

A los tocadores de flautas de pan los acompañan dos trompeteros (2 y 4) que están representados en proporciones muy menores, lo que podría consignar una condición jerárquica equivalente, cuestión ya observada en la ilustración anterior. Se trata de dos trompetas iguales, que los músicos llevan asidas con mano izquierda, mientras que con la derecha portan sendas macanas apoyadas en el hombro, una de tonalidad oscura (2) y la otra clara (4). Las trompetas de esta pictografía son zoomorfas, sin diferencia en la coloración, con la sección tubular enrolladas circularmente, se tocan en un ángulo de inclinación por sobre la línea horizontal en dirección frontal, lo que contrasta con las trompetas restas de la figura 9, que se sujetaban con ambas manos y ejecutaban en posición vertical. En cuanto a sus atavíos, los trompeteros visten túnicas y capas con gorros similares a cascos, uno de ellos rematados en un penacho simple (4). El primer trompetero (2) lleva una capa de diseño exclusivo, característica compartida solo con el primer flautista (1). El segundo trompetero (4) porta una capa oscura, al igual que el flautista del extremo derecho (6).

Examinando lo que ocurre en la pictografía, vemos que el flautista del extremo derecho (6) toca enfrentado con un flautista mayor en tamaño. Este flautista sostiene en su mano izquierda una soga que va hasta la mano derecha de su contraparte (6). Con la misma mano sostiene también el tubo más largo de su flauta, mientras que con su derecha coge la flauta por la parte superior de los bajos. Su contraparte (6) sostiene su flauta solo con la mano izquierda por los bajos, de modo que los dos flautistas están tocando en posición espejo. Por otra parte, es claro que el último flautista (6) toca una flauta de pan de cuatro escalones, lo que podría interpretarse como flauta de cuatros tubos, mientras

que su contraparte (5) toca una flauta de cinco escalones. Esto, junto a la cuerda compartida y la disposición en espejo podría estar señalando una complementariedad a modo de flautas bipolares. Por su parte, el flautista de la sección intermedia (3) toca un instrumento de cuatro escalones, orientando los bajos hacia la mano derecha y sosteniendo el instrumento igual que su antecesor (5), lo que representaría estar tocando en complemento con éste y reforzando en espejo el mismo instrumento del músico del extremo derecho (6). El flautista del extremo izquierdo, en tanto, es de tamaño mayor que aquel del extremo opuesto, pero toca una flauta que sería correspondiente con la del flautista 5, vale decir, de cinco escalones, solo que uno de ellos, el segundo bajo, estaría oculto bajo la mano izquierda que, al igual que el flautista del extremo contrario (6) orienta los bajos hacia la izquierda. Los flautistas 1, 3 y 5, al igual que los dos trompeteros, se orientan de izquierda a derecha confrontando al flautista 6. Los músicos 5 y 3 visten a la misma usanza y difieren solo en tamaño, de modo que podrían componer una unidad dual y homogénea complementaria. En tanto, los flautistas de los extremos, que igualmente difieren en sus tamaños, también contrastan en sus vestuarios, no obstante, podrían componer una complementariedad diversa en lo organológico. Finalmente, pareciera que los trompeteros (2 y 4) se configurarían como complemento de ambos segmentos, y dado que van armados, podrían estar representando los guerreros que participarán en la guerra ritual de la cual se obtendría la ofrenda sacrificial.

Por último, conviene hacer presente un par de elementos que aparecen dibujados a la espalda del primer flautista (1), a saber: una trompeta o pututu hecha de una concha de caracol marino (*Strombus galeatus*) y una concha de *Spondylus* (LA CHIOMA, 2018, p. 145), elementos que regularmente aparecen indicando personajes con participación central en momentos sacrificiales. En apariencia, estos elementos parecieran no estar directamente relacionados con algún músico en específico. Aunque el dibujante los ubicó a la espalda del primer flautista (1), lo más probable es que realmente se asocien al último flautista (6) (LA CHIOMA, 2018).

Fig. 11a-c. A - Señor nocturno o sacerdote guerrero representado en pictografía; B - Tocado de medio plato con prolongaciones el rectángulo; C - placas y remates de túnica ceremonial. Tanto 11.b como 11.c fueron hallados en la tumba 14 del sitio de Sipán.



Fuente: La Chioma, 2018, p. 144.

Las características del vestuario del flautista del extremo derecho (6), coinciden con el ajuar de un alto dignatario enterrado en la llamada tumba 14 de Sipán. Conforme a la evidencia, en este sitio arqueológico se encontró un ajuar funerario con piezas que coinciden plenamente con elemento que comparecen en la pictografía de la figura 10, a saber: a la túnica de láminas rectangulares, las piezas triangulares del remate inferior de la misma, el tocado en medio plato con placas rectangulares asomando en V. Destacan en este ajuar representaciones de trompetas circulares como las que portan los trompeteros y pututus, todas ellas miniaturas.

A la luz de lo relacionado, el presente ensamble arrojaría un esquema bastante diferente del anterior:

$$\left\{ [6 > / < 1] > / < [(3 > / < 5) + (2 > / < 4)] \right\}$$

Volviendo al asunto objetual de lo propiamente organológico, es preciso señalar que el mentado ajuar contiene dos cuerpos de flautas de pan de siete y cinco tubos, todos sueltos, de las que no se sabe si son un solo instrumento de piezas complementarias, solo un instrumento unitario de doce tubos o dos instrumentos separado (SÁNCHEZ, 2015b, p. 399). Tratándose del instrumento ceremonial que destaca por ser ejecutado por altos dignatarios, despierta interrogantes la rusticidad de la hechura del mismo (SÁNCHEZ, 2015b, p. 402). Pero algunas cuestiones debieran tenerse en consideración. En primer lugar, los pututus y trompetas encontradas en el mismo ajuar no son instrumentos, sino

representaciones miniaturizadas. De modo que los dos cuerpos de flautas hallados podrían también corresponder a representaciones y no al instrumento en sí, lo que podría explicar lo rústico de la técnica. Tal como lo sugiere Sánchez, esta representación podría corresponder a una ofrenda (SÁNCHEZ, 2015b, p. 404), lo que, de paso, habría permitido circunstancialmente conservar lo que originalmente no hubiese sido conservable en el tiempo: la flauta genuina, si fuese el caso que dicha flauta hubiese sido de caña. Por otra parte, si las flautas de pan se realizaban en caña, es dable pensar que no existía un mayor desarrollo técnico para la confección de flautas cerámicas.

Fig.12a-b. A - Flauta de siete tubos cerámicos. B - Flauta de cinco tubos cerámicos. Ambas encontradas en la tumba 14 en el sitio arqueológico de Sipán.



A

B

Fuente: Sánchez, 2015b, p. 401.

Por otra parte, al observar el escalonado de ambos grupos por separado, pareciera haber cierta lógica en la progresión de la diagonal formada por el escalamiento de los tubos cada conjunto: el conjunto A pareciera corresponder a una flauta de pentafónica en intervalos de terceras (3^{as}) y segundas (2^{as}) sucesivas, con ámbito de séptima (7^a) natural, lo que tiene cierta lógica si se pensara en un instrumento de pares complementarios, aunque en una estructura escalar que no necesariamente correspondería con exactitud a las escalas diatónicas hoy conocidas. Por su parte, el conjunto B posee una progresión en el diagonal del escalamiento de tubos muy diferente a la anterior y donde predominarían

los intervalos de segundas (2^{as}), lo que tendría más lógica como instrumento unitario. Ahora, si juntásemos ambos conjuntos intercalando los tubos comenzando por el más largo, el resultado pareciera perder sentido.

Fig.13. Propuesta interpretativa de la integración yuxtapuesta de los tubos de los dos conjuntos



Fuente: Elaboración del autor

En general, podríamos decir que un instrumento aumenta su complejidad en la medida que aumenta su organización y viceversa. Lo que en este ejercicio se puede observar es que, al juntar los tubos de ambos conjuntos, aumenta la cantidad de notas o alturas, pero no la organización, pues no se ve un patrón de progresión escalar, lo que denotaría un aumento en la dificultad de uso de un instrumento tal, pero no en la complejidad y coherencia interna. Pero lo más significativo es que este tipo de progresión no se ha visto reflejada en ninguna evidencia arqueológica hasta aquí revisada. De modo que los conjuntos de tubos encontrados en el contexto, podrían ser parte dos instrumentos, o bien tratarse, por una parte, de un instrumento unitario y por otra, de una parcialidad de un instrumento binario complementario. La otra parcialidad podría corresponder al flautista que completaría el dúo.

A modo de primer colofón

Como se ha visto, la aproximación a la comprensión de la flauta de pan en sociedades sudamericanas ya desaparecidas, demanda una mirada sobre el ensamble en que participaron y esto no es posible sino mediante testimonios no musicales. Ni siquiera sabemos si estos testimonios hablan de música, así como lo entendemos hoy. Solo sabemos que reseñan organicidades sociales donde los instrumentos son una parte de un todo de alta complejidad. Hemos visto como la variabilidad de las vestimentas, basada en la combinación de patrones repetidos con elementos distintivos y singulares, podría estar indicando roles diferenciados, conforme a rango y funciones, lo que también podría reflejarse en la música. En este sentido, la pictografía no cumpliría una función decorativa sino descriptiva en todo orden, entre los cuales se encuentra la música. Y así como se describe un ordenamiento social en roles y funciones, también se lo hace en el ámbito del ordenamiento musical. En este sentido, la pictografía podría entenderse como un procedimiento de notación que solo es decodificable por quienes cuentan con la experiencia musical para reconocer los códigos en ella impresa, de modo que mientras más cerca se esté de esa experiencia, más convincente puede ser la interpretación.

Las representaciones de los ensambles con flautas de pan que hemos revisado, posibilitan interpretar que ellas son instrumentos relacionales, versátiles a los propósitos de la actividad en la que participan; nada nuevo. Pudiese ser que en Vicús ocurriese la bipartición de una flauta unitaria con un sistema escalar organizado en lóbulos o hemisferios complementarios y que de ella haya surgido una técnica como recurso expresivo de ciertas cogniciones operativas. Lo que no necesariamente debiera significar una disyuntiva entre culturas de las flautas unitarias y flautas binarias complementarias. Por lo que vamos percibiendo en los ensambles de las pictografías Moche, es posible que se den ambas opciones, según corresponda la situación. El caso que refleja la figura 9 pareciera referirse a un proceso ritual post sacrificial: las manos cortadas sobre los extremos del ámbito agudo de las flautas, simbolizarían el desmembramiento de cuerpos tras la hecatombe. Como pudimos apreciar en las imágenes registradas, en este caso se usarían flautas con igual cantidad de tubos, es decir, flautas que tocarían lo mismo, pero a destiempo, en eco o estilo imitativo, pues, como lo señalamos, solo dos de los flautistas tienen sus flautas haciendo contacto con el labio y los otros dos no, lo que podría estar señalando el procedimiento propio del estilo imitativo: unos ejecutan en el tiempo que

otros están en acción. Testimonio de este estilo lo tendríamos también en la cerámica de la figura 6.

Por el contrario, la figura 10 comparecería una situación muy distinta: instrumentos asimétricos repartidos en pares siempre complementarios, sea por homogeneidad como por diversidad, aparecen tocando frente al sacerdotes guerreros en una escena donde están presentes trompeteros provistos de macana, casco y trompetas de guerra, simbolizados en opuestos por el tono de su arma principal: la maza de su macana. El proceso que se indica aquí pareciera ser el tinku o guerra ritual, que aún no comienza, pues los guerreros descritos como opuestos aun tienen sus cascos puestos y ambos tocan como señal iniciadora de la conflagración definitiva que se acerca. Dicho en términos de la taxonomía de Pérez de Arce, la figura 9 estaría reflejando la modalidad BDF, mientras que la figura 10 podríamos vincularla a la modalidad ADF.

Desde otra arista hay que señalar que, por importante que nos parezca la flauta de pan y sus variantes —quíerese antara o siku—, ésta no puede analizarse en prescindencia de los demás instrumentos con que hace ensamble. Por contradictorio que parezca, es incluso conveniente tener presente las ausencias y una de ellas aquí es el tambor. Esta ausencia podría indicar que los momentos registrados en las pictografías se refieren a situaciones estáticas, donde no hay marcha, tampoco danza ni paso que marcar. Las posiciones confrontadas, tanto en las figuras 9 como 10, parecen reflejar lo estático del ceremonial. Así el análisis de los ensambles y sus organizaciones podría darnos atisbos de la importancia de los estilos en el cumplimiento de funciones extra musicales.

Organización estructural del ensamble	Momento funcional
$\left\{ 1 \text{ >/< } [3 + (2 \text{ >/< } 4)] \right\} + \left\{ 5 \text{ >/< } [7 + (6 \text{ >/< } 8)] \right\}$	Proceso del tinku previo al sacrificio
$\left\{ [6 \text{ >/< } 1] \text{ >/< } [(3 \text{ >/< } 5) + (2 \text{ >/< } 4)] \right\}$	Proceso post sacrificial

Fuente: Elaboración del autor

Bibliografía

CASTILLO, Jaime. s/f. La gesta del guerreo. Pontificia Universidad Católica del Perú. Programa Arqueológico San José de Moro. *Artículos PASJM*, © 2009. Recuperado de http://sanjosedemoro.pucp.edu.pe/descargas/articulos/La_gesta_del_guerrero.pdf

LA CHIOMA, Daniela. 2018, "La antara en el arte moche: Performance y simbolismo". *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachi*. Sánchez Huaringa, Carlos (ed). Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 137-174

PÉREZ DE ARCE, José. 2020. *La sikuriada en tanto sistema complejo*. Tesis para alcanzar el grado de doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Disponible en <https://docplayer.es/49001000-Los-primeros-instrumentos-musicales-precolombinos-la-flauta-de-pan-andina-o-la-antara.html>. Acceso en 02-06-2022

SÁNCHEZ HUARINGA, Carlos. 2015a, "Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de pan andina o la 'antara'". *Arqueología y Sociedad*, N° 29, Universidad Nacional Mayor de San Marco. p: 461-494.

_____. 2015b, "La flauta de pan del sacerdote guerrero de Sipán en (de) la alta jerarquía mochica. (Avances de investigación 1) *Arqueología y Sociedad* N° 30, p. 391-405

_____. 2016, "Instrumentos musicales precolombinos: la 'antara' o la flauta de pan andina en el formativo final (300 a.c.) e intermedio temprano (100.c.)", *Arqueología y Sociedad*, N° 31, Universidad Nacional Mayor de San Marco. p: 65-92

VALENCIA, Américo, 1989. *El siku altiplánico*. La Habana: Casa de las Américas.

Os cantos-imagens Tikmũ'ũn e sua circulação entre mundos

Rosângela Pereira de Tugny

Introdução

Este texto se dedica a apresentar um pequeno histórico do trabalho que desenvolvi com pajés, ilustradores, narradores e narradoras, professores e mulheres dos povos Tikmũ'ũn em torno do registro, da transcrição e tradução dos repertórios de cantos relacionados aos sistemas ritualísticos Yãmĩxop.

Os povos Tikmũ'ũn, mais conhecidos como “Maxakali”, falam a língua maxakali (macro-jê), somam quase 3 mil pessoas e distribuem-se hoje em 4 municípios situados ao nordeste de Minas Gerais, entre Teófilo Otoni e a fronteira com a Bahia.

Apresento sucintamente a atual repartição destes povos na região citada:

- Aldeia-Escola-Floresta (Teófilo Otoni, MG), terra de 112 ha. Ocupada desde setembro 2021 com ca de 296 pessoas;
- Reserva Indígena Aldeia Verde (Ladainha, MG), reserva de 544 há, criada desde 2006, contando hoje com cerca de 512 pessoas;
- Reserva Indígena Cachoeirinha (Teófilo Otoni, MG), reserva de 609,19 há, com cerca de 31 pessoas e
- Terra Indígena Maxakali de Pradinho e Água Boa (em Santa Helena de Minas e Bertópolis, MG), somando 5.305 há, com cerca de 1869 pessoas.

O total da população é de aproximadamente 2.707 pessoas, com aldeias localizadas sobre 6.433,91 hectares.

Quando iniciei as pesquisas com as visitas às aldeias Tikmũ'ũn, em 2002, existia apenas a TI Maxakali (Pradinho e Água Boa) homologada como território tradicional. Um território muito reduzido e degradado para permitir a existência digna destes povos. Os Tikmũ'ũn são praticamente monolíngues e detentores de uma resistência desconcertante sobre seus modos de vida e formas de socialidade, mesmo estando há mais de 300 anos em contato com a sociedade colonizadora e tendo sofrido agressões, expulsões, chacinas e a violência racista ao longo de toda sua história.

A mudança da situação territorial, com a criação de duas novas reservas e a mais recente ocupação, que ocorreu de forma dramática em plena pandemia de Covid 19, atestam da insuficiência da situação territorial que enfrentam os Tikmũ'ũn, confinados em terras devastadas, cobertas de capim, sem acesso a águas potáveis, a rios e à floresta, tão intimamente ligada ao seu sistema cosmológico e ritualístico. Atestam também de uma dinâmica sociopolítica efervescente, demonstrando sua disposição a não se confinarem nas reduções territoriais que a violência estatal impõe a estes povos. Esta dinâmica, esta efervescência em modo praticamente contínuo, que envolve conflitos, guerras e muito esforço e privações das comunidades, está intimamente relacionada ao poderoso sistema que envolve o trabalho acústico, o verdadeiro “trabalho” que os Tikmũ'ũn entendem desenvolver entre os tempos e espaços de vida e visibilidade e na relação com os seus mortos, que se tornaram sombras, imagens e o que denominam Yãmĩyxop. É possível dizer que estes Yãmĩyxop estão na base destes movimentos de deslocamento pelo território, das suas dinâmicas de formação e dissolução de aldeias, dos seus movimentos de guerra e alianças.

Quando, atraída pela beleza de seus cantos e sua vocalidade coletiva, convidei algumas pessoas destes povos para iniciarmos um trabalho sobre seus “cantos”, muito prontamente elas me devolveram este significante “Yãmĩyxop”. Trata-se de um termo de tradução complexa, podendo se referir ao panteão de seres vivos e de ancestrais que se apresentam em vários tipos de imagens-cantos e são recebidos entre eles como filhas e filhos nas aldeias, com festas, alimentos e muito afeto e trabalho vocal. O termo também designa o conjunto muito extenso de repertórios que aprenderam com estes seres e ancestrais e os eventos ou rituais que organizam para recebe-los. Os Yãmĩyxop são povos aliados dos Tikmũ'ũn e, ao mesmo tempo, um complexo conjunto de histórias que entrecruzam seus repertórios de cantos que dão conta de como se conheceram,

estabeleceram trocas de conhecimentos e alianças na caça, na cura das doenças e nas guerras. Os cantos dos Yãmĩxop são o verdadeiro registro de seu sistema de conhecimento, das plantas, de suas potências curativas, dos perfumes, dos animais, do clima, dos ventos, de toda a cartografia das suas terras milenares e seus repertórios sensíveis.

Os cantos dos Yãmĩxop nos apresentam alguns desafios, que nos convidam a repensar o estatuto do que entendemos como cantos ou “música”, geralmente tida como uma linguagem e uma forma de representação de um grupo social, mas também nos convidam a repensar o estatuto da noção de conhecimento e de imagem na sua continuidade com os cantos e na sua circulação intercultural.

Tentarei, ao longo deste texto refletir sobre estas questões, mas sobretudo em como elas determinaram um método de um trabalho coletivo e coautorial que tive a possibilidade de experimentar ao lado dos Tikmũ’ũn.

Regimes de circulação dos repertórios musicais nas aldeias e o registro e tradução dos cantos com os Tikmũ’ũn

Em 2001, a partir de uma participação em uma comissão institucional da UFMG que visava construir um Programa de Formação Superior de Indígenas tive a ocasião de convidar 11 professores Tikmũ’ũn a realizarem uma visita à UFMG, tendo como ponto principal de suas atividades, a Escola de Música. Naquele momento, um estigma sobre dificuldades dos Tikmũ’ũn em estar presentes em atividades organizadas em cidades devido ao uso abusivo que faziam das bebidas alcoólicas se contrastava com o epíteto que recebiam de “o povo do canto”. Após uma semana de visitas à UFMG, o grupo de professores e mulheres nos propôs um projeto de pesquisa que seria a gravação de um ritual em toda sua extensão para a transcrição e tradução das letras dos cantos e publicação. A intenção de agrupar os cantos de um mesmo repertório parecia ali bastante significativa, tendo em vista que alguns cantos já haviam sido publicados em livros didáticos construídos no contexto da produção de materiais didáticos para a Educação Escolar Indígena. Mas este material se encontrava disperso, sem dar conta de como se inseriam em verdadeiros sistemas que envolviam uma mobilização grande das pessoas das aldeias, seus sistemas de parentesco, suas trocas alimentares, suas movimentações em torno da pesca, da caça e da cura. Em 2002 estivemos em equipe nas aldeias pela primeira vez para realizar os registros audiovisuais dos rituais que seriam escolhidos pelas comunidades e iniciar os trabalhos de transcrição. Desde então, as equipes que se

formavam para os trabalhos de tradução eram definidas nas aldeias, dentro dos Kuxex, as casas dos cantos, cada dos Yãmĩxop ou ainda “casa de religião”, como traduzem os Tikmũ’ũn, onde todas as atividades com os Yãmĩxop são decididas. Além dos pajés, homens mais idosos e com pouca fluência no português, as equipes eram sempre formadas pelos professores e por jovens com domínio na arte desenho. Os professores alegavam que não ouviam bem a “língua dos Yãmĩxop” presentes nos cantos e não conheciam bem as histórias que eles encerram e, portanto, só podiam trabalhar na presença dos pajés. Os pajés diziam que precisavam dos desenhistas para contar as histórias dos cantos. Desde aquele momento, em que os primeiros registros foram realizados nas aldeias, que nossas filmadoras foram passadas para as mãos dos Tikmũ’ũn. Em um primeiro momento este gesto já expressava nosso desejo de compartilhar os recursos da pesquisa e o controle da narrativa com as pessoas com quem trabalhávamos. Havia também uma conveniência em deixar os objetos de captura das imagens nas mãos de quem sabia o que se podia e o que não se podia filmar. Os jovens que filmavam estavam mais próximos dos pajés e seguiam à risca seus conselhos. Esta experiência teria posteriormente contribuído para o surgimento de uma significativa produção de filmes e desenhos pelas comunidades Tikmũ’ũn que hoje passaram a ganhar a atenção de mostras, festivais de cinema, bienais de arte e mesmo de uma literatura voltada para sua produção em cinema e sua arte da imagem (ANDRADE 2019, CAIXETA DE QUEIROZ & DINIZ 2018, BRASIL 2017, 2019, COSTA 2015, MAXAKALI, Sueli & TUGNY 2021, MAXAKALI et alli 2021, MAXAKALI et alii 2021).¹

Entre 2002 e 2009 realizamos várias temporadas de trabalho nas aldeias e na cidade para chegarmos à publicação de dois de seus repertórios de cantos. Um deles atribuído aos Yãmĩxop *Mõgmõka e o outro aos Yãmĩxop Xũnĩm*, o que vimos traduzindo como “Povos gaviões-espíritos” e “Povos morcego-espíritos” (MAXAKALI et alli & TUGNY, 2009a e 2009b). Estes povos seriam aqueles que teriam trazido e dado

¹ Citando apenas alguns exemplos: em 2019 Andrea Tonacci levou à mostra ENCONTROS CINEMATOGRAFICOS 2019 | IX Edição A Moagem – Cidade do Engenho e das Artes | Fundão (Portugal) o filme Tatakox-Aldeia Vila Nova, 2009 (21m). Este filme recebeu o Prêmio “Melhor filme nacional” no Forumdoc/2010, Belo Horizonte. Em 2009, o filme “Kuxakuk xak | Caçando capivara (57’)

de Derli MaxaKali, Marilton MaxaKali, Juninha MaxaKali, Janaína MaxaKali, Fernando MaxaKali, Joanina MaxaKali Zé Carlos MaxaKali, Bernardo MaxaKali, João Duro MaxaKali recebeu o Prêmio “Melhor filme média metragem FICA (Festival Internacional de Cinema e vídeo Ambiental) 2009, Goiás. Em 2021 o Filme Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: This Land Is Our Land! Brasil, 2020, 70’ de Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero recebeu o prêmio Sheffield Doc Fest - Reino Unido e da Mostra de Tiradentes – Brasil.

seus cantos aos homens e mulheres, seja como resultados de processos de metamorfose e mudança de perspectivas de ancestrais (como um parente que teria se transformado em um corpo gavião, e com a transformação surgiram também os cantos) ou como encontros e trocas (como um ancestral que surpreendeu um espírito-morcego em sua roça, comendo suas bananas e desde então, recebe seus cantos e seus sistemas de conhecimento em troca dos alimentos).

Hoje existe entre as famílias um complexo sistema de propriedade e cuidado dos conjuntos de cantos dos diferentes repertórios. Os Tikmũ'ũn atualizam nos dias atuais pelo menos 11 grandes repertórios de cantos que fazem parte deste complexo de Yãmĩyxop (TUGNY, 2014). É como dizer que cada repertório tem um “povo-espírito” como “responsável”, como principal narrador, que por sua vez, com as aptidões específicas de sua corporalidade e de seus afetos, percorre e vê regiões de seus caminhos xamânicos. Os cantos são cantados por coletivos de homens e mulheres junto com os Yãmĩyxop que visitam as aldeias. Durante estas sessões, podemos dizer que os cantos proporcionam a experiência do aqui, dentro da aldeia, e o alhures, lá onde a viagem dos povos Yãmĩyxop alça a experiência destes coletivos. Cantar é então percorrer e experimentar outros espaços e mundos junto com os Yãmĩyxop. Ao percorrer estas regiões, os Yãmĩyxop estabelecem relações com outros Yãmĩyxop. Os cantos surgem como a materialização de tais relações. Via de regra, se acompanhamos a forma como os cantos se encadeiam durante os rituais, perceberemos que elas nunca serão totalmente fixas, mas configuram com certa fluidez regiões por onde os Yãmĩyxop estão passando. São os agrupamentos dos cantos destas “regiões” percorridas durante o ritual xamânico que passaram a ser cuidados por famílias específicas dentro das aldeias. Ouvimos alguém dizer que tal família é dona dos cantos dos peixinhos do Yãmĩyxop Xũnĩm, por exemplo. Neste repertório existe um momento em que os Xũnĩm viajam próximos dos cursos de água onde se encontram os inúmeros pequenos peixes e um conjunto de cantos sela tal encontro visionário. Doar cantos a um parente é um gesto bastante observado, esperado, mas calculado entre os mais velhos das aldeias, que sempre exprimem sua preocupação com o cuidado que estes cantos receberão. Isto porque doar um canto, é ao mesmo tempo doar um “espírito” ou um “povo-espírito”, sujeitos inteiramente integrados ao sistema social e ao cotidiano das aldeias. Portanto, receber cantos de um parente, significa receber o dever de cuidar como se cuida de um filho adotivo: alimentar, prover as festas necessárias para suas presenças entre as pessoas e as sessões de cura. É este intrincado sistema de cuidados objetivos com os Yãmĩyxop que se tornam presentes em forma de

cantos que explica a notável capacidade dos Tikmũ'ũn em manter vivo este corpus musical ao mesmo tempo extremamente variado e extenso. Tivemos a oportunidade de esboçar de forma ainda muito preliminar a variedade e riqueza destes grandes repertórios (TUGNY 2014) : além dos já citados Xũnĩm e Mõgmõka sobre os quais trabalhamos, os Tikmũ'ũn conhecem repertórios dos Yãmĩyxop Putuxop, Yãmĩy, Yãmĩyhex, Kotkuphi, ãmãxox, Poóp, Kõmãyxop, Tatakox, Hemex.² Cada um destes repertórios corresponde a dezenas de horas de cantos. Entre um e outro repertório as diferenças são de toda ordem: os efetivos sonoros utilizados, as estruturas dos cantos, os léxicos empregados nas letras dos cantos, as formas de produção de variações e encadeamentos, os temas aos quais os textos se dedicam, os mitos que os cantos evocam, as formas de organização das trocas alimentares nas aldeias, as pinturas corporais, as coreografias. Estamos logo diante de povos que dedicam parte considerável de seus esforços para o trabalho acústico, para um verdadeiro trabalho vocal, e o que tenderíamos chamar de trabalho da memória, pois foram capazes de manter vivas estas práticas musicais ao longo de muitos séculos. O acervo gerado pela pesquisa que realizamos juntos totaliza 64 gravações em áudio com fitas DAT, 42 mini disc, gravações em audiovisual em 89 fitas HI8 e 87 mini dvs e encontra-se no Museu do Índio-Funai bem como um número importante de desenhos.³ Além destas gravações e dos acervos das pesquisas de Jamal Junior (2017) e Pires Rosse (2013), o Museu do Índio, por meio do Projeto Prodocsom realizou, sob a coordenação de Jamal Júnior um importante volume de registros, contando com a participação de pesquisadores indígenas, e, como técnico de som, o etnomusicólogo Leonardo Pires Rosse (RODGERS et al, 2016).

As imagens dos cantos, os cantos-imagens

Esta breve introdução nos permite compreender que ouvir e traduzir “cantos” entre os Tikmũ'ũn, significa se conectar com redes de relações familiares construídas ao longo de gerações, com relações entre grupos de pessoas e os múltiplos Yãmĩyxop que fazem parte de seus socius e percorrer os distintos caminhos por onde eles costumam carrega-los quando estão cantando juntos. Estando nas aldeias e cantando com os

² O repertório do Kõmayxop foi objeto da tese de doutorado de Eduardo Pires Rosse (2013) que apresenta um fino trabalho de tradução e análise do sistema de microvariações dos cantos e o repertório de Kotkuphi foi objeto da tese de José Ricardo Jamal Junior (2017), que também apresenta a tradução dos cantos registrados.

³ Vários vídeos foram realizados pelos Tikmũ'ũn durante as pesquisas. Eles encontram-se na página: <https://sites.google.com/view/cinemastikmuun/apresenta%C3%A7%C3%A3o>

Tikmũ'ũn, os Yãmĩyxop os permitem ver de alguma forma o que que permanece invisível em outros momentos de suas vidas.

A tradução destes cantos-imagens nos coloca diante de uma experiência vertiginosa, que consiste em descobrir a presença de imagens vivas de um bioma totalmente destruído nas terras onde vivem hoje os Tikmũ'ũn.

Durante nossas sessões de escrita e tradução dos cantos, os Tikmũ'ũn – pajés, professores, jovens ilustradores – dedicavam muito tempo a discutir detalhes dos desenhos que eram produzidos e eu tendia a pensar que a produção dos desenhos eram formas de auxiliar a tradução interlinguística em um contexto em que eu não tinha conhecimento da língua maxakali e os narradores não dominavam plenamente o português. E de fato, os desenhos cumpriram plenamente esta função. Considerando que os cantos são estas cenas, estes eventos de “encontros”, e ao mesmo tempo são rituais que ocorrem no pátio das aldeias, as imagens me faziam compreender esta dupla cena, este desdobramento muito difícil de compreender de outra forma.

Um dos cantos iniciais do ritual do Mõgmõka já nos oferece esta experiência do desdobramento, da experiência aqui e alhures.

eô eô dia a hai ô ô hai ô eô ô
o filhote do pica pau tirando para fora a cabeça
o filhote do pica pau tirando para fora a cabeça⁴

Este canto faz parte de um pequeno conjunto de cantos do pica-pau (Mãmãn), que compõem a abertura do ritual do Mõgmõka e são então Yãmĩyxop presentes nesta festa. Os Tikmũ'ũn nos explicam que os Yãmĩyxop. Andam sempre em muitos. Com respeito a este ritual, por exemplo, eles explicam que o Mõgmõka (povos gavião-espírito) são como “governo”. Eles comandam. Mas vários outros, como os Pica-paus, se tornam também presentes em grupos. Assim, os cantos não estão contando uma história *sobre* os pica-paus, e sim os fazendo presentes, ali, na aldeia, mesmo que estejam *ao mesmo tempo*, alhures. Quando o canto diz: *o filhote do pica-pau tirando para fora a cabeça*, estes estão saindo do Kuxex (a casa dos Yãmĩyxop), dançando com suas cabeças cobertas e segurando seus maracás, na sua forma visível, em que se dão a ver com suas corporalidades humanas aos seus parentes nas aldeias e, ao mesmo tempo, saindo do oco do pau. A experiência de tradução deste canto foi uma das primeiras em que vi os Tikmũ'ũn passando longos momentos se deleitando na produção de imagens, e se repetiu ao longo de todo o processo de tradução dos cantos. Quando as cópias dos trabalhos

⁴ MAXAKALI *et alii* & TUGNY, 2009a.

realizados retornavam para as aldeias para o escrutínio da comunidade, era bastante visível o interesse e o grau de exigência que atribuíam aos detalhes dos desenhos, e o pouco interesse que tinham pela escrita alfabética.

Imagem 1a. Gilmar Maxakali e Badu Maxakali (+) na Escola Indígena de Água Boa.



Foto: Rosângela Tugny.

Imagem 1b. Mamei Maxakali e Donisete Maxakali desenhando cantos



Foto: Rosângela Tugny.

Imagem 1c. Rafael Maxakali desenhando cantos

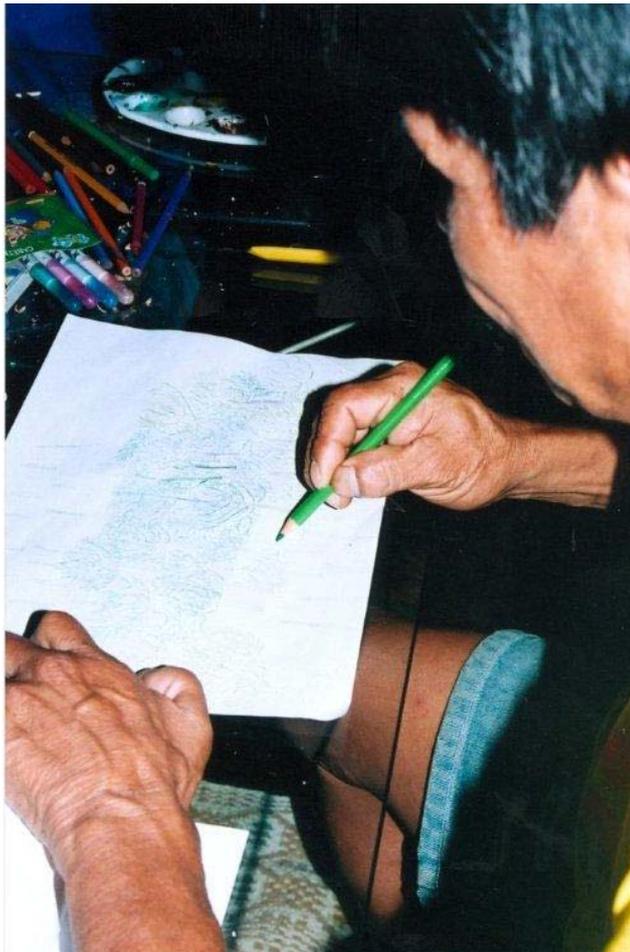


Foto: Rosângela Tugny.

Imagem 1d. Zé de Ká Maxakalli desenhando cantos

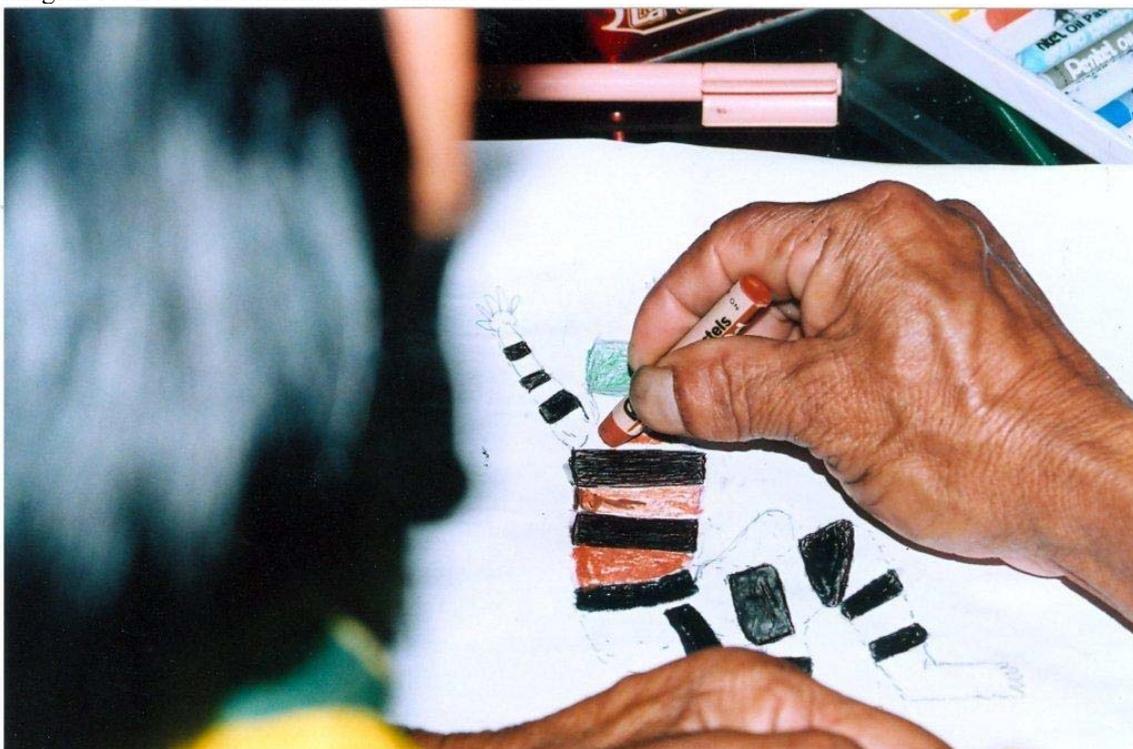


Foto: Rosângela Tugny.

Imagem 1e: Noêmia Maxakali e Gistavo Maxakali na Aldeia Verde lendo cantos-imagens produzidos para a tradução dos cantos do Popxop (Povos-Macacos-Espíritos)



Foto: Rosângela Tugny.

Além do desdobramento entre o “aqui” da aldeia na visibilidade humana e o “alhores” que a visão xamânica propicia por meio da corporalidade animal, os cantos muitas vezes trazem outros desdobramentos . As “coisas”, sobretudo os alimentos que ocupam um mesmo papel cultural – a larva conhecida como “morotó”, por exemplo, cuja ingestão tem uma importante função xamânica, podem ser, no contexto do mundo que se desdobra entre os Yãmĩyxop Kuptap (os povos-espíritos-urubus) presente no repertório do Po’op (povo macacos-espíritos), serem vistos pelas mulheres e homens das aldeias como cobras. Na foto da imagem 2, o desenhista Donisete Maxakali, tem ao seu lado vemos um de seus desenhos retratando a larva que está *ao mesmo tempo* dentro de uma das taquaras, fora da taquara, ao lado da cobra, enquanto os urubus-espírito (com seus colarinhos brancos) dançam no pátio da aldeia cantando *eu como larva de taquara, eu como larva de taquara*. O desenho nos diz que se traduzimos o canto com um único conceito - “larva de taquara” - , o desenho comporta o desdobramento perspectivismo ali presente: larva de taquara para os urubus-espíritos e cobra para as pessoas que estão no pátio da aldeia.

Imagem 2: Foto de Donisete Maxakali e os desenhos que produziu para os cantos do Po'op.



Foto: Rosângela Tugny.

O tema desta similaridade cultural e diferença natural – como a duplicidade da “larva da taquara” com a “cobra” - remete a uma discussão já bem experimentada nas últimas décadas pela etnologia das terras baixas, a partir das formulações reunidas por Tânia Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro sob a denominação de “perspectivismo ameríndio”.⁵ No contexto deste texto, o tema do perspectivismo, presente na quase totalidade dos cantos dos repertórios Yãmĩxop que encontramos entre os Tikmũ’ũn , nos permite abrir uma reflexão sobre os limites da escrita alfabética para a tradução de cantos xamânicos. Cantos em que uma mesma expressão – “larva de taquara” – remetem ao mesmo tempo a duas diferentes naturezas demandam outra forma de escrita e nos permitem propor que a pictografia sempre foi um modo de escrita operante entre povos das sociedades indígenas das terras baixas, na mesma medida em que as escritas pictográficas encontradas e compiladas entre os povos mesoamericanos no momento do contato com os espanhóis.⁶ Os desenhos produzidos pelos Tikmũ’ũn durante nosso

⁵ Viveiros de Castro o resume nos seguintes termos: “[o perspectivismo ameríndio] é a concepção segundo a qual as diferentes subjetividades que povoam o universo são dotadas de pontos de vista radicalmente distintos. Tal concepção, extremamente difundida nas culturas ameríndias, sustenta que a visão que os humanos têm de si mesmos é diferente daquela que os animais têm dos humanos, e que a visão que os animais têm de si mesmos é diferente da visão que os humanos têm dele. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b, p. 46).

⁶ Discuti este tema da escrita pictográfica e de seu estatuto entre os Tikmũ’ũn em Tugny, 2011b

processo de pesquisa exerceram então a dupla função de auxiliar uma difícil cena de tradução interlinguística em que nenhum dos participantes dominava amplamente as duas línguas em questão, mas demonstrava ser o método por excelência e já conhecido por eles para dar conta de lidar com uma ontologia em que se concebem muitas naturezas simultâneas. É também possível acrescentar aqui que os Tikmũ'ũn possuíam seu sistema de notação musical próprio, utilizando os Mĩmãnam, “mastros brilhantes” ou “mastros pintados” que, quando colocados no centro das aldeias, diante do Kuxex, a “casa dos Yãmĩxop“, indicam quais conjuntos de repertórios são convocados para a festa.

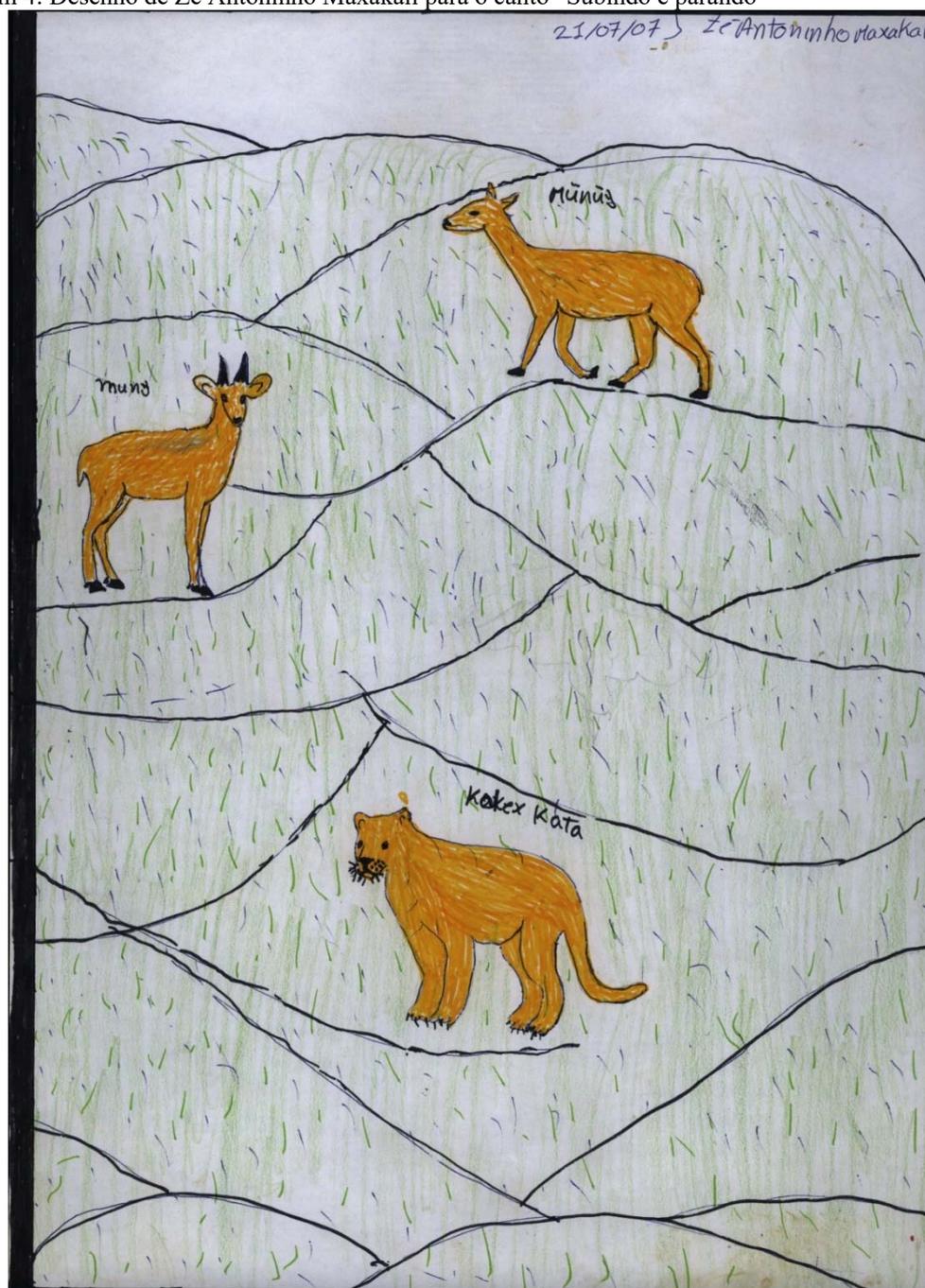
Imagem 3: Desenho do Mĩmãnam por Gilmar Maxakali



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 84.

Apresentaremos a seguir um conjunto de desenhos realizados no âmbito do trabalho de tradução dos dois rituais que mencionei acima (Povos Gavião-Espírito e Povos Morcego-Espírito), como forma de melhor retratar a continuidade entre o canto e as imagens, que reverberam neste processo de tradução, que tenderíamos a qualificar como sendo ao mesmo tempo interlinguística e intersemiótica.

Imagem 4: Desenho de Zé Antoninho Maxakali para o canto “Subindo e parando”⁷



Fonte: MAXAKALI, T. et al. 2013b, p. 26.

⁷ Palavras do canto: “Indo à nascente, subindo, parando, olhando”.

Imagem 5: Desenho de Zé Antoninho Maxakali para o canto “Canelas e couro do veado”⁸



Fonte: MAXAKALI, T. et al. 2013b, p. 72.

⁸ “Junto com Yãmîy trago as canelas e o couro do veado”.

Imagem 6: Desenho de Zé Antoninho Maxakali para o canto “Rastro do veado”⁹



Fonte: MAXAKALI, T. et al. 2013b, p.82.

⁹ “Irmão, vamos juntos, atrás do rastro do veado, irmão, vamos juntos, atrás do rastro da anta”.

Imagem 7: Desenho de Zé Antoninho Maxakali para o canto “História da vergonha”¹⁰



Fonte: MAXAKALI, T. et al. 2013b, p. 84.

¹⁰ “subiu, subiu, inça grande subiu, dizendo aos Yãmĩy sua vergonha”.

Imagem 8. Desenho de Donisete Maxakali. Canto do livro do Mõgmõka



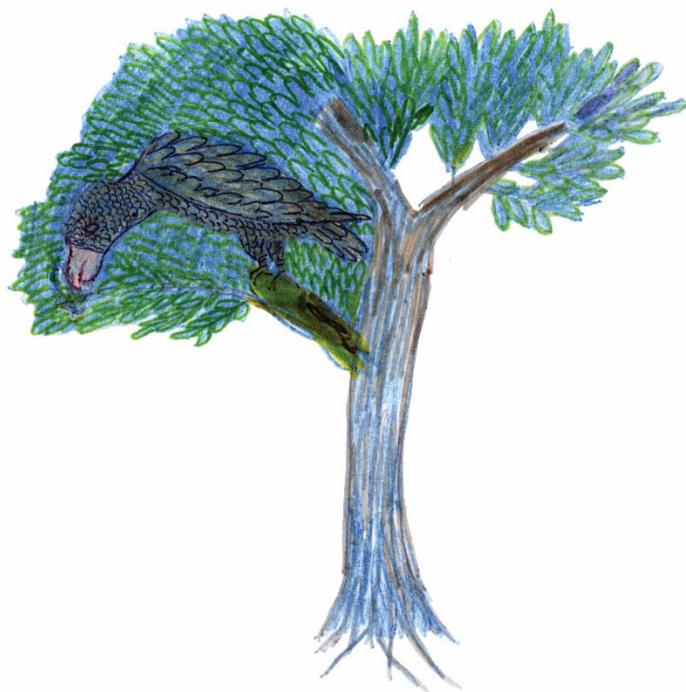
Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 139.

Imagem 9. Desenho de Donisete Maxakali para o canto “Araçari de bico-branco”



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 72.

Imagem 10. Desenho de Gilmar Maxakali para o canto “em cima do galho olhando o chão”¹¹



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 53.

Imagem 11. Desenho de Gilmar Maxakali para o canto “Japuçá”



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 59.

¹¹ “Os olhos fitando o chão, os olhos fitando o chão...”

Imagem 12. Desenho de Gilmar Maxakali para o canto “Bicho preguiça”



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 62.

Imagem 13. Desenho de Gilmar Maxakali para o canto “Gambazinho”



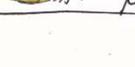
Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 64.

Imagem 14. Desenho de Gilmar Maxakali para o canto “Papa-mel”



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 35.

Imagem 15. Desenho de Donisete Maxakali para o canto "Papa mel"¹²

Donisete		Donisete	
01	 xá od	25	 Puk nim
02	 xok nãg	26	 hãm Ku Tãk
03	 ³² Kuto Pok	27	 hãm Kuto xãg
04	 ³³ Puk xãm	28	 Pãp õtã
05	 Puk nit	29	 Puk xã Kãtã
06	 Puk nãm	30	 Kãk Kãk
07	 õiy	31	 ãy xãt xã Kã
08	 Kuto Pok	32	 Puk õ nãm
09	 Kuto Pok nãm	33	 Puk xãm Kãtã nãm
10	 Puk tãp	Puk xot yõy Kã xok Puk xot yõy Kã xok	
11	 Puk Tãp		
12	 Puk Tãk		
13	 ã mãm		
14	 a mo map		
15	 Puk Pok		
16	 Puk Pok mãm nãm		
17	 Kã nãm Tãk		
18	 Puk xãm		
19	 xok nãm		
20	 Pukãk anãp		
21	 Puk nãm		
23	 Puk nãm nãm		
24	 Puk nit		
	 Puk nãm		

Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 79.

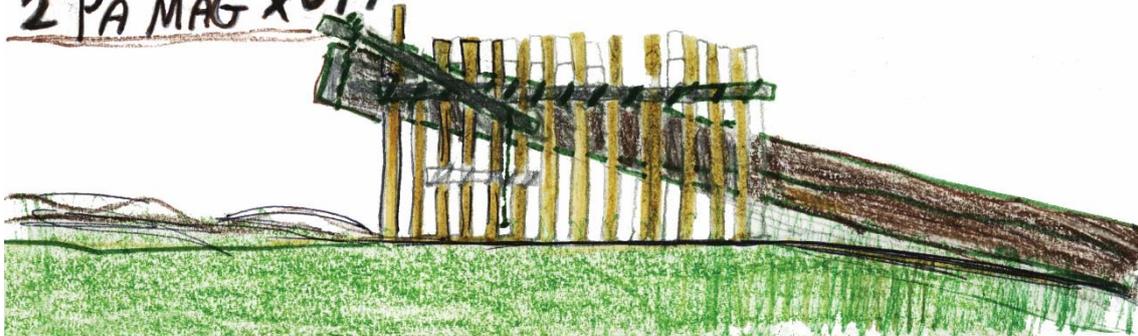
¹² Este canto faz parte de um conjunto de outros em que são construídas, a partir de uma formulação paralelística, verdadeiras listas, compondo um inventário de espécies (abelhas, frutas, cobras, mandiocas, etc.) bastante presentes no ritual dos Povos-Espíritos Gavião.

Imagem 16: Desenho de Donisete Maxakali para o canto “Cantos sobre espécies de cobra”

Ku ma kok top
 Kô yô mok
Kô yô mok
 Kô yô kok top nây
Kô yô kok top nây
 Kô yô yi xuk
Kô yô yi xuk
 Kô yô top pu tit
Kô yô top pu tit
 hi to xe ka
hi to xe ka
 hi to xe kok nây
hi to xe kok nây
 Kô yô nô om
Kô yô nô om
 Kô yô nây
Kô yô nây
 Kok ko ye ek
Kok ko ye ek
 Kok ko ye yi xuk
Kok ko ye yi xuk
 Kok kok ye nây
Kok kok ye nây
 Kok kok ye pu te ka
Kô yô kom kum nây
 Kutet kok xaho
Kô yô om nây nây

Ku ma kok top
 Kô yô mok
 Kô yô kok top nây
 Kô yô yi xuk
 Kô yô top pu tit
 hi to xe ka
 hi to xe kok nây
 Kô yô nô om
 Kô yô nây
 Kok ko ye ek
 Kok ko ye yi xuk
 Kok kok ye nây
 Kok kok ye pu te ka
 Kô yô kom kum nây
 Kutet kok xaho
 Kô yô om nây nây

2 PÃ MÃG XUPI



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 89.

Imagem 17: Desenho de Donisete Maxakali para o canto “Tovacuçu”



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 94

Imagem 18: Desenho de Donisete Maxakali para o canto “Araras”



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 110.

Imagem 19: Desenho de Gilmar Maxakali para o canto “Viuvinha”



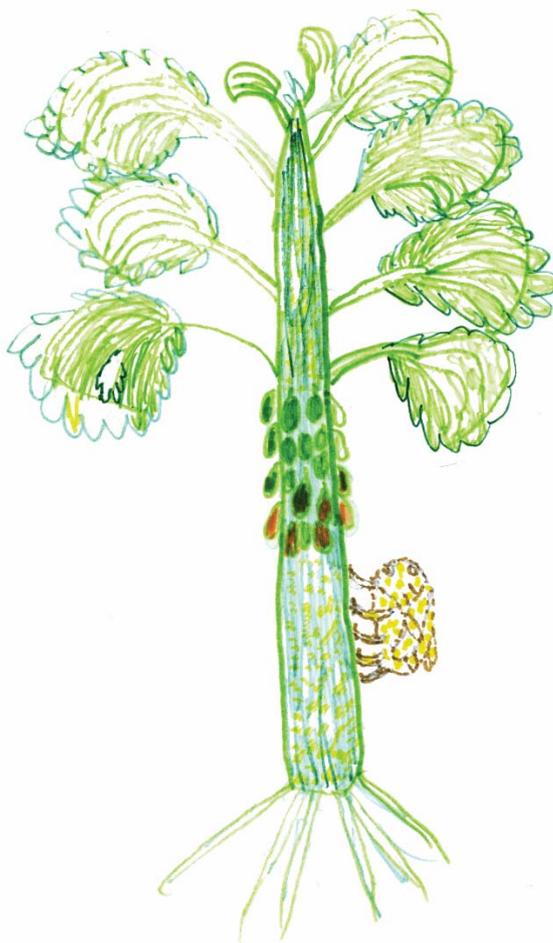
Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 115.

Imagem 20: Desenho de Donisete Maxakali para o canto “Flor de bambu”



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 1170.

Imagem 21: Desenho de Gilmar Maxakali para o canto “Mamão”



Fonte: MAXAKALI, T et al. 2014a, p. 125.

A aparição e circulação das imagens dos Tikmũ'ũn entre os não indígenas

Além do interesse pela produção dos desenhos, as mulheres e homens Tikmũ'ũn sempre demonstraram ter com eles grande familiaridade. A liberdade dos traços e o emprego das cores e do espaço das folhas e telas passaram a ser observados pelos editores de seus livros e valorizados por curadores de arte. Os livros de cantos que publicamos inicialmente tiveram uma nova edição pelo MEC/Literaterras que possibilitou a leitura dos desenhos produzidos para cada canto (MAXAKALI et alii 2013^a, 2013b e 2014a. e 2014b)¹³. Recentemente, Isael Maxakali, vencedor em 2020 do Prêmio Pipa, uma das mais importantes premiações de arte contemporânea no Brasil, como reconhecimento de seus trabalhos com cinema documentário, com animação e como desenhista (<https://www.premiopipa.com/isael-maxakali/>), teve uma sala dedicada aos desenhos na 34a Bienal de Arte de São Paulo, no quadro da exposição “Arte Indígena Contemporânea”. Uma recente publicação na revista *Critical Times*, assinada por Isael Maxakali, Paula Berbert, Roberto Romero e Ramsey McGlazer apresenta um belíssimo dossiê com desenhos produzidos por Isael Maxakali. A publicação é intitulada “Tem canto, tem história”. Neste texto, os autores trazem o testemunho de Isael Maxakali sobre os dias em que se isolou para lutar contra a infecção de COVID: “Enquanto eu desenhava, eu pensava no canto, eu lembrava. Através dos desenhos, os yãmiyxop me curaram.” Os autores propõem que: “O trabalho de Isael Maxakali transborda toda uma outra teoria da imagem, com a qual temos muito o que aprender: seus desenhos não são representação, mas sim transformação. Nas suas palavras: “Se eu fizer um desenho, eu vou formar, transformar, eu vou formar o desenho do bicho, aí fiz, transformou, entenderam?” (MAXAKALI et al., 2021)

O termo “Imagem” na língua maxakali é traduzido como *koxuk*. Este foi o título escolhido pelas mulheres da Aldeia Verde para o livro que publicaram em 2009 com as fotos que produziram no âmbito do Projeto Imagem-Corpo-Verdade: trânsito de saberes maxakali” (ALVARENGA 2009). *Koxuk* é também traduzido como sombra, alma ou o rastro dos mortos. O que esta complexa rede conceitual nos ensina é o quanto as “imagens” entre as pessoas Tikmũ'ũn supõem sujeitos, parentes, seres do mundo com os quais possuem relações, e são dotados de agência e presença¹⁴. Se as mulheres e homens

¹³ Também a Editora Fino Traço chegou a realizar a edição de 5 livros didáticos que fazem o uso ostensivo desta produção de desenhos visando a sua difusão em escolas de todo o Brasil (2014b, 2014c, 2014d, 2014e, 2014f, 2014g).

¹⁴ Em Tugny (2014b) cheguei a tratar de um sistema de familiaridade, onde os cantos-imagens são cuidados como filhos adotivos nas aldeias e as relações entre o cinema e o ritual entre os Tikmũ'ũn.

Tikmũ'ũn demonstram familiaridade com a fotografia, o cinema, os filmes de animação, a produção de desenhos, é porque estas imagens andam com eles, lado a lado, e estão presentes em suas vidas, sua socialidade e sua cosmologia. A produção de imagens não parte de um exercício subjetivo de artistas Tikmũ'ũn, como tenderíamos a pensar, mas elas se tornam visíveis por eles. Bem distantes do domínio da metafísica que nos levou a conceber as imagens e mesmo os cantos como obras da criação humana, lançadas ao domínio da representação, as imagens, entre os Tikmũ'ũn podem ser pensadas em um terreno mais próximo de uma certa noção de “espírito”, tal qual nos propõe Eduardo Viveiros de Castro:

[...] um espírito, na amazônia indígena, é menos assim uma coisa que uma imagem, menos uma espécie que uma experiência, menos um termo que uma relação, menos um objeto que um evento, menos uma figura representativa transcendente que um signo do fundo universal imanente – o fundo que vem à tona no xamanismo, no sonho e na alucinação, quando o humano e o não humano, o visível e o invisível trocam de lugar. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006)

É esta vigorosa produção de filmes e desenhos que tem levado antropólogos, cineastas e estudiosos do cinema a refletir sobre a produção do cinema e o estatuto da “imagem” pelos Tikmũ'ũn. Entendo que a continuidade entre os cantos e as imagens que apresentei acima, e que se situa além de uma pictografia, de uma escrita ou transcrição dos textos dos cantos, é expandida pelo cinema, que amplifica ainda mais esta forma de dar a ver os seus cantos, e a multidão de “espíritos” que estão associados a eles. Ao mesmo tempo, os desenhos e o cinema Tikmũ'ũn trazem para nós, interlocutores de povos outros, um certo modo de visibilidade desta infinita multidão. Caixeta de Queiroz e Diniz (2018, p. 80) propõem uma reflexão semelhante em um texto destinado à produção cinematográfica de alguns Tikmũ'ũn:

Porém, os Maxakali (pelo menos os xamãs e o casal de cineastas Isael-Sueli) parecem ter encontrado no cinema uma forma de “dar a ver” ou se relacionar com os espíritos de forma mais potente e intensa, ao mesmo tempo em que as imagens não podem ser feitas e divulgadas de qualquer forma (elas são “reais” e provocam/agem sobre os humanos de forma agressiva ou colaborativa), algumas podem e devem ser mostradas e outras devem ser suprimidas ou não-mostradas, isso tudo tendo em vista que a relação dos Maxakali com os seus outros (incluindo os “brancos”), da mesma forma que a relação dos humanos (incluindo homens e mulheres) e dos xamãs com os espíritos, deve ser baseada numa espécie de dialogia ou diplomacia.

Três filmes que estão entre os primeiros produzidos pelos Tikmũ'ũn em seu contato com as câmeras se dedicam ao ritual do Tatakox, povos-espíritos associados às

lagartas, dotados da capacidade de realizar os trânsitos entre aqueles que são enterrados e as aldeias dos Yãmĩxop. São também eles que conduzem crianças entre as casas de suas mães e os locais onde serão iniciadas aos conhecimentos dos Yãmĩxop. Os Tatakox são então os Yãmĩxop que permitem esta troca de lugar entre o visível e o invisível. Em um de seus rituais, eles levam as crianças mortas de seus túmulos até os braços de suas mães que se despedem mais uma vez delas. O termo “Tatakox”, é a contração entre Tataha/ “carregar “e Kox/ “buraco”. Os Tatakox carregam do buraco, e são então, podemos pensar, verdadeiros corpos-câmeras, aqueles que, da câmara escura, carregam o que está invisível e dão a ver. É talvez por tal aptidão que os filme Tatakox, produzido na Aldeia Vila Nova da Terra Indígena do Pradinho¹⁵, onde, por alguns minutos, a câmara está de frente ao buraco, entre os Tatakox, aguardando para tornar visíveis os corpos ali presentes, que o grande cineasta Andrea Tonacci o tenha eleito para apresentar na IX edição dos Encontros Cinematográficos em Portugal, em 2019, propondo que este filme “está mais próximo do início, da compreensão do que é fazer um filme”¹⁶. Vejamos como ele expõe os motivos de sua escolha por este filme:

Por que escolhi esse filme? Primeiro porque é um olhar espontâneo, uma coisa instintiva, de reação. Um grupo Maxacali (não sei se esse é o nome, exatamente, penso que seja o nome que os brancos deram a eles) fez um filme sobre aquele mito, aquele ritual. E o outro grupo, afirmando que não era nada daquilo que foi mostrado, resolveu fazer o seu próprio filme, para mostrar como é, de fato, o ritual. Aí fizeram Tatakox, um olhar direto, montado na câmara.

Quando falamos de cinema, a meu ver, esse pequeno curta é o mais próximo da ideia de imagem pra revelar alguma coisa, um mito. Não se tem a menor ideia de representação, a apresentação que eles fazem para a câmara é a imagem da própria existência viva, “presentação” da natureza. É o cinema puro querendo expressar algo que outro não conseguiu expressar. É a coisa mais próxima do uso da tecnologia de imagem para um sentimento de imediatez, de possibilidade de captação do sentimento daquilo que está sendo filmado. Nesse sentido é um cinema-mente. Não um cinema de especulação, estratégia, narrativa, linguagem.

Poderia ter escolhido outros títulos, mas eu só posso falar daquilo que conheço, mas não falar daquilo que outro fez. Não sou um crítico, uma pessoa que vê de fora, um analista. Tatakox é um filme para provocar perguntas e trocar ideias sobre essa intuição, esse estado. Qualquer pessoa que faz cinema não quer discutir mercado, distribuição, dinheiro, produção, não tem a ver com isso. Tem mais a ver com a mente, a materialização do imaginário, do que com qualquer outra coisa. Talvez esse filme seja como o trem do Lumière. Está mais próximo do início, da compreensão do que é fazer um filme.

¹⁵ Tatakox Vila Nova (2009), 21’. Coletivo de cinema da TI do Pradinho.

¹⁶ Andrea Tonacci, ENCONTROS CINEMATOGRAFICOS 2019 | IX Edição. A Moagem – Cidade do Engenho e das Artes | Fundão.

É logo indiscutível que as imagens que os Tikmũ'ũn trazem até nós chegam dotadas de qualidades surpreendentes, “espiritadas”, como algum entre eles diria. Esta imagem que está “próxima do início”, que não é nem especulação, nem estratégia, nem narrativa e nem linguagem, para retomar os termos em que Tonacci as apresenta. Ou ainda consiste neste “cinema puro”. Longe de qualquer juízo de valor, o termo pureza, entendendo aqui como um encontro do cinema com um sujeito outro, a imagem da “própria existência viva”.

Encaminhando já para uma conclusão deste pequeno texto, proponho a abertura de uma nova reflexão: muito embora não tenha fornecido aqui uma revisão da significativa bibliografia que vem se dedicando ao cinema Tikmũ'ũn, que inclui já dissertações de mestrado, monografias e teses de doutorado em curso, chama-me a atenção o quanto as qualidades acústicas deste contínuo “canto-imagem” tenha recebido menos atenção dos autores, críticos e curadores. Como tentamos colocar acima, a presença dos Yãmĩyxop entre os Tikmũ'ũn é o próprio trabalho acústico. Os cantos são os eventos dos encontros que a presença dos Yãmĩyxop permite entre as pessoas das aldeias. Cantar é ver, é encontrar um dos múltiplos seres deste cosmos vivo conhecido por eles. Porque então se escreve tão pouco sobre aquilo que soa nestes filmes ou está na origem destes desenhos que suscitam tanto encantamento no mundo da arte contemporânea e do cinema?¹⁷

Certamente porque estamos inseridos em uma cultura que privilegia o verbo em detrimento do sonoro e o visual em detrimento da escuta. Também porque somos formados por uma musicologia eurocêntrica que confinou a possibilidade de análise da produção sonora ao domínio de um vocabulário específico, arremessando ainda mais os especialistas aos seus respectivos confinamentos: música, artes plásticas, cinema.

Os Tikmũ'ũn, ao nos oferecerem as imagens-cantos dos seus Yãmĩyxop, seja pelo cinema, pelos livros de cantos e gravações, pelas animações, pela sua presença nos circuitos da arte contemporânea nos permitem pensar a continuidade entre o que é da ordem do sopro e da presença visível que nossa metafísica apartou. Nos permitem igualmente a possibilidade de experimentar a visibilidade e a escuta como presenças de um fundo universal imanente.

¹⁷ Estamos aqui ressaltando as excelentes dissertações e teses de Rosse (2013, 2007), Jamal Júnior (2018, 2012), Campelo (2018, 2009), Rocha da Silva (2019).

Referências

ALVARENGA, A. C. (org) & fotógrafas Tikmũ'ũn de Aldeia Verde . Koxuk/ Imagem, Rio de Janeiro: Azougue. 2009.

ANDRADE, Andriza Maria Teodolino de. Narrativas Audiovisuais: Cinema, Memórias Ancestrais e Rituais entre os Tikmũ'ũn Maxakali. Ouro Preto: Editora UFOP, Ciências Sociais Aplicadas, Selo Teses & Dissertações. 2019.

Brasil, André. O cinema-lagarta dos Tikmũ'ũn: teoria-prática das imagens xamânicas. *InTexto* (UFRGS), v.48, 2019.

BRASIL, André. Tikmũ'ũn's Caterpillar-Cinema: Off-Screen Space and Cosmopolitics in Amerindian Film. In: Silva, A. M. e Cunha, M. (Orgs.). *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema*. Nova Iorque/Londres: Palgrave Macmillan, 2017, v. 1, p. 23-40.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. *Das partes da mulher de barro: a circulação de povos, cantos e lugares na pessoa Tikmũ'ũn*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 2018.

_____. Ritual e Cosmologia Maxakali: uma etnografia sobre a relação entre os espíritos-gaviões e os humanos. Dissertação de mestrado. PPGA, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

CAIXETA DE QUEIROZ & Otto DINIZ, Renata. Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena (Dossiê Olhares Cruzados) *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 3 (1). 2018, São Paulo, Brasil.

COSTA, Ana Carolina Estrela da. Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFMG, 2015. Dissertação de Mestrado.

JAMAL JÚNIOR, José Ricardo. Entre o Medo e a Saudade: imagens da caça nos cantos de kotkuphi, conforme exegeses de Toninho Maxakali. Programa de Pós-Graduação em Música, UFMG, 2017. Tese.

_____. Sensibilidade e agência: reverberações entre corpos sonoros no mundo tikmũ'ũn/maxakali, Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, 2012

MAXAKALI, Isael, Paula Berbert, Roberto Romero, Ramsey McGlazer; Tem canto, tem história | There Is Song, There Is History. *Critical Times* 1 December 2021; 4 (3): 595–616. doi: <https://doi.org/10.1215/26410478-9355321>

MAXAKALI et alii (Totó Maxakali; Zé de Ká Maxakali; Joviel Maxakali; João Bidé Maxakali; Gilmar Maxakali; Pinheiro Maxakali; Donizete Maxakali; Zezinho Maxakali) & TUGNY, R.P. (Org). *Mõgmõka yõg Kutex / Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009a.

MAXAKALI et al. (Toninho Maxakali; Manuel Damaso Maxakali; Ismail Maxakali; Zé Antoninho Maxakali; Marquinhos Maxakali; Rafael Maxakali; Zelito Maxakali; Gilberto Maxakali (in memoriam)) & TUGNY, R.P. (Org.) . *Xĩnĩm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex / Cantos e histórias do morcego espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009^b.

MAXAKALI, T.; MAXAKALI, Z. K.; MAXAKALI, J. B.; MAXAKALI, L. F.; MAXAKALI, Z.; MAXAKALI, G.; MAXAKALI, J.; MAXAKALI, P & TUGNY, R. P. (org). *Cantos do povo*

gavião-espírito. Rio de Janeiro: Museu do Índio-Funai/ Literaterras-Fale-UFMG, 2014a, v.1. p. 180.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, M.; MAXAKALI, T.; MAXAKALI, To.; MAXAKALI, D.; MAXAKALI, M.; MAXAKALI, Z. K.; TUGNY, R. P. *Bestiário dos Cantos dos Yãmîyxop*. Belo Horizonte: Literaterras/Fale/UFMG, 2013a, v.1. p. 176.

MAXAKALI, T.; MAXAKALI, I.; MAXAKALI, R.; MAXAKALI, J. A.; MAXAKALI, M.; MAXAKALI, M. D & TUGNY, R.P. *Cantos dos povos morcego e hemex-espíritos*. BELO HORIZONTE: Literaterras/Fale/UFMG, 2013b, v.1. p.196

MAXAKALI, D; TUGNY, R. P.; JAMAL JUNIOR, J. R. *Hãmnôy yôg xokxop*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014b, v.1. 32p.

MAXAKALI, G.; MAXAKALI, B.; TUGNY, R. P. *História do Kotkuphi*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014c, v.1 23p.

MAXAKALI, Isael; TUGNY, R. P.; MAXAKALI, D; CUPERTINO, S. *URUTAU*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014d, v.1. p. 23

MAXAKALI, D.; TUGNY, R. P.; JAMAL JUNIOR, J. R. *Xokxop puknôg/ Outros bichos*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014e, v.1. 32p.

MAXAKALI, D.; TUGNY, R. P.; JAMAL JUNIOR, J. R. *Xokxop puknôg/ BICHOS*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014f, v.1. 32p.

MAXAKALI, T.; MAXAKALI, I.; Maxakali, R.; TUGNY, R. P.; JAMAL JUNIOR, J. R.; MAXAKALI, J. A. *Xunim yôg hãm âgtux / História do Xunim*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014g, v.1. 35p.

MAXAKALI, Sueli Maxakali & Rosângela de Tugny “...Cercados por um monte de onças ao redor. Travessias do cinema em terras ancestrais”. CINEOP - 16ª MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO. 1ª edição - junho de 2021, pp. 213-220. Titular: Universo Produção, ISBN: 978-65-86472-08-0

MAXAKALI, SUELI, ROSANGELA DE TUGNY, ISABEL MAXAKALI Et ANDRE BRASIL. “Fragmentos de um cinema-jibóia tikmu’um. Cosmologias da imagem: cinema de realização indígena. (Coord. Daniel Ribeiro, Júnia Torres, Roberto Romero). 1ª ed. Belo Horizonte MG. Filmes de Quintal, 2021. ISBN 978-85-63837-25-7, pp. 241-263

MAXAKALI, Toninho; Rosse, Eduardo Pires (orgs.). *Kômâyxop - cantos xamânicos maxakali/Tikmũ’ün*. Rio de Janeiro, Museu do índio/Funai, 2011.

ROCHA DA SILVA, Barbara V. Entre as kaxxop: uma etnografia da aprendizagem e dos cantos das crianças tikmũ’ün, Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, 2019

RODGERS, A. P. L.; MONTARDO, D. L.; João, I.; ROSSE, L. P.; STEIN, M. R. A.; TUGNY, R. P.; PIMENTEL, S. M.; Benites, V. P.; ALDE, V.; JAMAL JUNIOR, J. R. A memória das canções como um território de resistência entre os povos indígenas da América do Sul. Um projeto coletivo de documentação In: A memória das canções como um território de resistência entre os povos indígenas da América do Sul. Um projeto coletivo de documentação. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2016, v.1, p. 139-185.

ROSSE, Eduardo Pires. *Kōmāyxop* : étude d'une fête en Amazonie (Mashakali/Tikmũ'ũn, MG - Brésil). Université de Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2013. Tese.

_____. Explosion de Xũnĩm. Mestrado em Música e Sociedade (Master II Musique et Société). 2007. Université Paris 8 - Saint Denis, PARIS 8, França.

STOLZE LIMA, Tânia. o dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi. in: *Mana*, v. 2, n. 2, rio de Janeiro, 1996, p.21-47.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmu'un*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-Funai, 2011a.

_____. “Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmũ'ũn”, 15p. (2011) ISBN 1697-0101, nov 2011. TRANS (BARCELONA). , v.15, p.18 - 26, 2011b.

_____. “Notas sobre alguns traços poéticos do repertório dos yamiyxop dos povos Tikmũ'ũn”, in: *Palavra Cantada. Estudos transdisciplinares* (org. Cláudia Neiva de Matos; Fernanda Teixeira de Medeiros; Leonardo Davino de Oliveira), Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014a, pp. 301-320

_____. Tugny, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ'ũn. *Devires – Cinema e Humanidades* , 2014, b, vol. 11, no. 2: 154-179

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. rio de Janeiro, Jorge Zahar/ anpocs, 1986.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. in: *Mana*, vol. 2, rio de Janeiro, 1995.

_____. Perpectivismo e multinaturalismo na amazônia indígena. in: *A inconstância da alma selvagem*. são Paulo: Cosac & naify, 2002, p.345-399.

_____. Imanência do inimigo. in: *A inconstância da alma selvagem*. são Paulo: Cosac & naify, 2002(a).

_____. Xamanismo e sacrifício. in: *A inconstância da alma selvagem*. são Paulo: Cosac & naify, 2002(b).

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. in: *Cadernos de Campo*. são Paulo, 2006, p.319-338.

Sobre os Autores / Sobre los Autores



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.



José Geraldo Costa Grilo

É graduado em História pela Universidade Estadual de Campinas e doutor em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, com período sanduíche na *École Française d'Athènes*. Atualmente é Professor de Arte Antiga no Departamento de História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo e Pesquisador Associado na *École Française d'Athènes*. Tem experiência nas áreas de História da Arte e de Arqueologia, com ênfase em História da Arte Grega e Romana e Arqueologia Clássica, atuando principalmente no seguinte tema: Arte e Arqueologia da Antiguidade Clássica. É coordenador do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (2017-Atual), tendo sido também seu vice coordenador (2012-2017).



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/>.



Maya Suemi Lemos

Maya Suemi Lemos é professora associada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua como docente permanente no Programa de Pós-Graduação em História da Arte desta universidade (PPGHA/UERJ) e no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO). É Mestre e Doutora em História da Música e Musicologia pela Université de Paris IV – Sorbonne. Suas pesquisas têm ênfase atualmente nos processos de agência e mediação nas artes e na música, com foco na Primeira Época Moderna.



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.



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 espejular. 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.



Marcos Tognon

Silvana M. Cardoso

Anicleide Zequini

Emerson Ribeiro Castilho

Graduado em Arquitetura e Urbanismo (1988), Marcos Tognon completou o mestrado na Unicamp (História da Arte, 1993), com Jorge Coli, e o doutorado na Scuola Normale Superiore de Pisa (História da Crítica de Arte, 2002), com Paola Barocchi. Ainda no período de doutoramento na Itália, foi pesquisador do Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali (Pisa 1994-98) no desenvolvimento de projetos de documentação e análise informática dos bens culturais para museus e canteiros de restauro arquitetônico e arqueológico. Também foi Assistente de História da Arquitetura do Renascimento e do Barroco na Università di Pisa (1997-1998). É professor Livre Docente da Universidade Estadual de Campinas, atuando na área de História da Arquitetura, e da Literatura Arquitetônica, História das Técnicas Artísticas e Desenho para a Arquitetura. Atualmente é coordenador científico do grupo Inovação e Pesquisa para o Restauro (IPR) e participa de programas de pós-graduação nas áreas de História da Arte (Unicamp) e de Restauro Arquitetônico (Unicamp e CECRE-UFBA). É conselheiro do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) (mandato 2019-2021), representando a universidade. Desde 2021 participa no Grupo de Trabalho RIDIM-Brasil em São Paulo.

Silvana Meirielle Cardoso é graduada em História (UNIMEP), mestre em História da Arte com pesquisa sobre a obra completa de Miguel Dutra (UNICAMP). Faz atualmente graduação em Arquitetura e Urbanismo (USF) e é coordenadora de Comunicação, Pesquisa e Cultura da Fazenda Atalaia em Amparo- SP.

Anicleide Zequini é graduada em Sociologia e mestre em História (UNICAMP), doutora em Arqueologia (USP) e pesquisadora e paleógrafa do Museu Republicano de Itu / USP. Faz pós-doutorado em História e Patrimônio Cultural sobre mestres oficiais e trabalhadores no século XVIII paulista (UNICAMP).

Emerson Ribeiro Castilho é museólogo, mestre e doutor em museologia e patrimônio (UNIRIO), diretor municipal do Patrimônio Cultural da Prefeitura de Itu (SP) e prepara a publicação da obra completa do pintor Frei Jesuíno de Monte Carmelo (1764-1819).



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.



Paulo M. Kühl

Graduado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1987), mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (1992), doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (1998), Pós-doutorado pela New York University (2008) e livre-docente pela UNICAMP (2012), onde ensina desde 1993. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Ópera e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: poética e preceptivas, ópera, século XVIII, século XIX, história da arte. Desde 2020 participa no Grupo de Trabalho RIDIM-Brasil em São Paulo.



Marcos da Cunha Lopes Virmond



Lenita Waldige Mendes Nogueira

Marcos da Cunha Lopes Virmond possui graduação em Medicina pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1974) e doutorado em Bases Gerais da Cirurgia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1999). Professor assistente doutor da Faculdade de Medicina da UNINOVE-Bauru, Editor da Revista Salusvita, editor da revista Mimesis, ex-presidente da Sociedade Brasileira de Hansenologia, ex-Presidente da International Leprosy Association, professor orientador do Programa de Pós-graduação em Biologia oral da USC, Bauru. Foi pesquisador VI do Instituto Lauro de Souza Lima, SES/SP. Tem experiência na área da Hansenologia, atuando principalmente nos seguintes temas: hanseníase, reabilitação, saúde pública, cirurgia reparadora, epidemiologia e incapacidades. Possui graduação em Música pela USC-Bauru e Doutorado em Música pela UNICAMP, é professora colaborador do Programa de Pós-graduação em Música do IA - UNICAMP e atua como docente e pesquisador na área da musicologia. É livre-docente pela UNICAMP

Lenita W. M. Nogueira é docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, onde leciona as disciplinas História da Música, História da Música Brasileira e Apreciação Musical, além de atuar na Pós-Graduação, orientando dissertações e teses. Bacharel em Música pela mesma universidade, mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Ciências Sociais pela UNICAMP, tem como foco principal de suas pesquisas a música brasileira, em especial dos séculos XVIII e XIX. Publicou os livros Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes; A Lanterna Mágica e o Burrico de Pau: Memórias e Histórias de Carlos Gomes; Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais, Música em Campinas nos últimos anos do Império e Todas as Notas: Comentários para os programas da Orquestra Sinfônica da Campinas 2003-2016, além de ter colaborado em diversas publicações. Atua também como curadora do Museu Carlos Gomes em Campinas.



Márcio 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.



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 (RIIdIM-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.



Ruth Piquer Sanclemente

Ruth Piquer Sanclemente (Madrid, 1977) es Profesora Contratada Doctor en el Departamento de Musicología de la UCM. Entre 2011 y 2015 fue profesora asociada del mismo. Es Doctora en Musicología por la UCM (2009) con Premio Extraordinario de Doctorado. En la misma universidad se licenció en Historia y Ciencias de la Música también con Premio Extraordinario de Licenciatura y mejor expediente de su promoción en la Facultad de Geografía e Historia (2002). Anteriormente obtuvo la Licenciatura en Historia del Arte (UCM, 2000). Ha sido investigadora postdoctoral en la Faculty of Music, Universidad de Cambridge (2010-2011). Como profesora invitada ha impartido clases de grado y posgrado en la Universidad de Southampton (U.K), Universidad de Salamanca, Valladolid y Universidade Nova de Lisboa. Como conferenciante invitada ha participado en cursos y congresos en la Universidad Nacional de México, Universidad de Cambridge, La Rioja, Sorbonne (París IV) y Universidad de Melbourne, entre otras. Ha realizado estancias de investigación en Humboldt Universität Berlin, Université Paris Sorbonne IV, University of Melbourne e Institute for Musical Research, Londres. Es miembro de la Junta directiva del grupo IASPM España. Es miembro del comité asesor de la Revista Síneris y del comité asesor internacional del IASPM Journal. Dirige un proyecto I+D sobre iconografía musical en la UCM y el grupo UCM de investigación en dicha área, así como la comisión de música y artes plásticas de la Sociedad Española de Musicología. Es miembro fundador de la rama de iconografía musical de ARLAC (IMS).



Alberto Dantas Filho

Pós-doutorado em História pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Doutor em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa (UNL), Portugal. Líder do Grupo de Pesquisa em Musicologia (GEMUS) da Universidade Federal do Maranhão, membro do Grupo de Pesquisa em História do Brasil do Programa de Doutorado em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, membro do Núcleo de Musicologia - Nemus da UFPI, Coordenador do Projeto do Observatório de Pesquisas em Artes do Programa de Mestrado Profissional em Artes – UFMA. Atualmente é Professor Associado do Departamento de Música do Centro de Ciências Humanas da UFMA. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (Fapema). Desde 2013 coordena o Grupo de Trabalho RIDIM-Brasil em Maranhão.



Agustín Ruiz Zamora

Titulado Profesor de Música en la Universidad Católica de Valparaíso, cursó el programa de Magíster en Artes (Universidad de Chile), mención en Musicología. Funcionario del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, organizó la plataforma de Información para la Gestión Patrimonial (SIGPA) y coordinó la Unidad de Patrimonio Cultural Inmaterial hasta 2018. En 2015 tuvo a su cargo la edición científica del libro *SERÁ HASTA LA VUELTA DE AÑO*, ganando en 2016 el Premio Pulsar: Mejor Libro de Investigación Musical del Año.

Destaca en su trabajo: planes de salvaguardia de los bailes chinos y canto a lo poeta, en el contexto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO; recuperación de organillos ambulantes, la organización del oficio de organillero y su promoción social como estrategia de patrimonialización; la recuperación y puesta en valor del patrimonio organístico del país; el primer proceso de digitalización y catalogación de discos de música chilena 78 rpm, soporte documental de posteriores investigaciones; plataformas de divulgación de músicos afectados por cuarentena COVID19.

Paralelamente ha desarrollado gestiones en el ámbito institucional como la organización del Fondo Patrimonial Margot Loyola (1997) y del Área de Cultura Tradicional de la División del Cultura del Ministerio de Educación (1998); fundó también la Sección de Patrimonio Cultural Inmaterial del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2006); documentación de la postulación de Bailes Chinos a la Lista Representativa del PCI, UNESCO 2014.

En el ámbito de la investigación ha estudiado la estilística de los bailes chinos, trabajo con incidencia directa en el ingreso de esta práctica a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, UNESCO. También ha estudiado aspectos estilísticos del canto a lo divino en la zona central de Chile, aspectos estructurales del estilo de las comparsas de lakitas en Chile. Capítulo aparte ha sido su producción acerca de la folclorista Margot Loyola, Premio Nacional de Artes 1994 y el musicólogo cubano Danilo Orozco.

Ha impartido docencia en programas de pre y posgrado en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad Alberto Hurtado. Ha realizado publicaciones y ponencias en simposios internacionales musicológicos tanto en América Latina como Europa.



Rosângela Pereira de Tugny

Cursou graduação em Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), DEA em Música e Musicologia - Université de Tours (Université François Rabelais) (1991) e doutorado em Música e Musicologia - Université de Tours (Université François Rabelais) (1996). Atualmente é professora titular do IHAC do Campus Sosígenes Costa de Porto Seguro e do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia. Coordenou projetos no Acervo Curt Lange e no Laboratório de etnomusicologia da UFMG, desenvolvendo pesquisas sobre as práticas musicais indígenas. Publicou livros e artigos sobre música contemporânea e etnomusicologia. Em colaboração com especialistas dos repertórios de cantos do povo Tikmu'un-Maxakali, organizou a tradução, edição e publicação de filmes, gravações, livros de tradução de cantos e mitos e livros didáticos. Coordena o Grupo de pesquisas (CNPq) Poéticas ameríndias e é integrante do INCT de Inclusão do Ensino Superior e na Pesquisa (CNPq). Desde 2021 participa no Grupo de Trabalho RIDIM-Brasil em Bahia.



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 (RIDIM-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.

É com muito prazer e orgulho que o Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do Patrimônio Iconográfico Musical no Brasil (RIIdIM-Brasil) em parceria com o Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Universidade Estadual de Campinas (Ciddic-Unicamp), decidiu organizar e publicar este novo livro que procura contribuir reunindo destacadas figuras do âmbito acadêmico nacional e internacional dedicadas ao estudo da iconografia musical e relativa à música, permitindo ao leitor ter uma ampla visão da complexa diversidade da cultura visual e musical, em seus vários espaços e âmbitos de apresentação e/ou representação.

A prática cultural da música se desenvolve em diversos espaços de apresentação, muitos dos quais lhe são próprios. Quando observada através das fontes visuais, diversos níveis de representação podem ser observados, analisados e discutidos, assim gerando novo conhecimento em torno delas. As fontes visuais relativas à cultura musical são de tamanha importância que pareceria desnecessário destacar o caráter essencial desse vasto conjunto de fontes (tangíveis ou intangíveis) para o cotidiano do ser humano. Seja nas propagandas (fixas ou audiovisuais), nas capas e interior de livros, revistas e jornais, nas capas e encartes de fonogramas, na televisão, no cinema, nos teatros (no palco e no ornato predial), nos museus e galerias, em espaços públicos (*outdoors*, *banners* ou cartazes) ou privados (laicos ou religiosos), a representação visual da cultura musical nos seus espaços de apresentação, permeia nossa sociedade em múltiplos níveis.

