

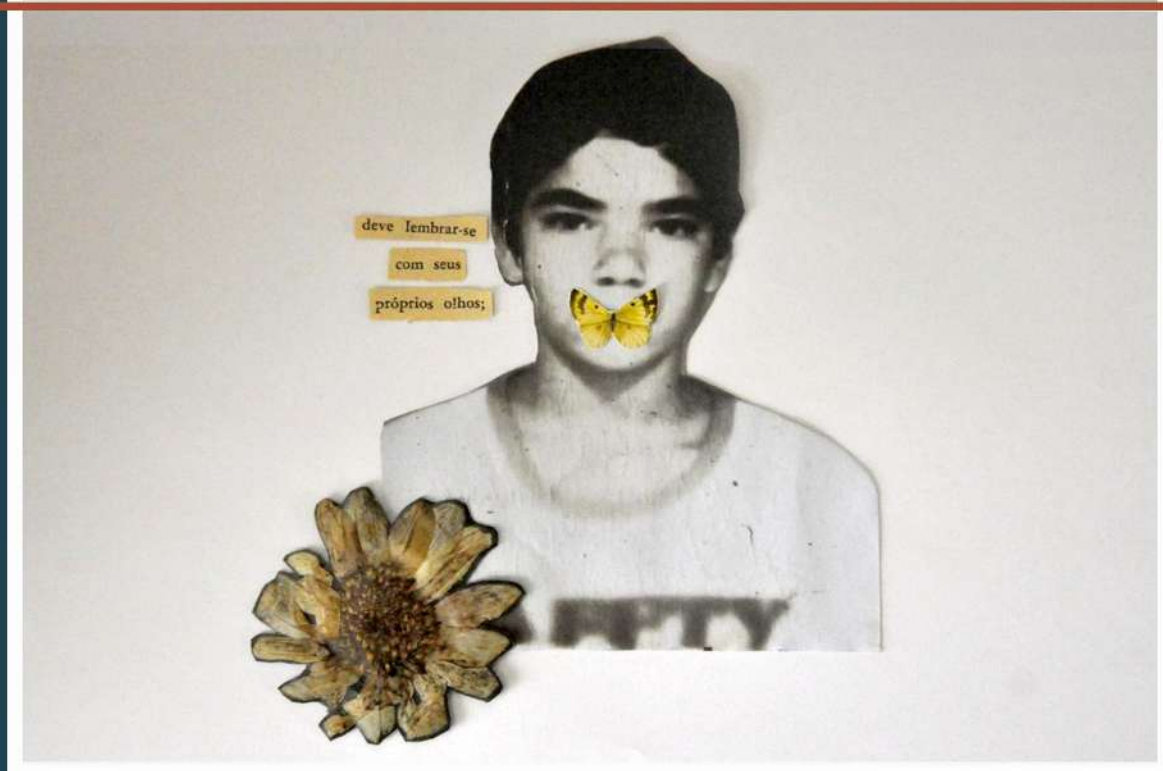


Revista do

Museu Lasar Segall

VOL. 1 (2025): DOSSIÊ TEMÁTICO TERRITÓRIO, TRABALHO E MORADIA

ISSN 3086-4410



ISSN 3086-4410

CAPA DA REVISTA:

Tayná Almeida de Paula. Intervenção sobre documentos-fotografias de meus pais (2025).
Coleção da autora.

CAPA DA SEÇÃO ARTIGOS LIVRES (p. 7):

Lasar Segall. Estudo para favela II (1956). Óleo sobre tela, 65 x 47,5 cm. Coleção particular.

CAPA DO DOSSIÊ TEMÁTICO TERRITÓRIO,

TRABALHO E MORADIA (p. 153):

Lasar Segall. Paisagem geométrica (1924).
Aquarela e tinta preta a pena sobre papel, 22 x 30,7 cm. Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

CAPA DO ENSAIO VISUAL (p. 321):

Rosa Esteves. Monumenta Brasiliae III (detalhe, 2017). Livro de artista, com impressão em três cores, três matrizes esféricas de argila, em papel Hahnemuhle de 300 g. Encadernação dragão.
Coleção da artista.

A Revista do Museu Lasar Segall é uma publicação informativa, artística e científica que tem por objetivos registrar e divulgar as atividades do Museu Lasar Segall, abrir espaço para a produção, divulgação, exercício artístico e a integração e intercâmbio entre as pessoas que se interessam pela produção e consumo de arte; selecionar, reunir e divulgar textos acadêmico-científicos, contribuindo para a discussão de temas relevantes para a instituição.

O periódico lança edições anuais, com textos produzidos pela própria equipe do Museu Lasar Segall, bem como textos avulsos e dossiês temáticos.

EQUIPE EDITORIAL

Editores

Bruno Dominguez
bruno.dominguez@museus.gov.br

Daniel Rincon Caires
daniel.aires@museus.gov.br

Paulo Camillo de Oliveira Pena
paulo.pena@museus.gov.br

Projeto gráfico e diagramação

Alexandra Terzian

Conselho Editorial

Amara Moira
Museu da Diversidade Sexual

Arthur Valle
*Universidade Federal do Rio de Janeiro/
Revista 19&20*

Jorge Schwarz
Universidade de São Paulo

Lui Edwrigem Rosa de Souza
*Centro Popular de Pesquisa/Movimento
dos(as) Trabalhadores(as) Sem-Teto (MTST)*

Maria Luiza Tucci Carneiro
Universidade de São Paulo

Marília Xavier Cury
Universidade de São Paulo

Mônica Schpun
*École des Hautes Études em Sciences
Sociales – EHESS/Revista Brasil(s)*

Paulo César Garcez Marins
Universidade de São Paulo/Museu Paulista

artigos

8

Da bandeira modernista ao estandarte nacional: Notas sobre o percurso do modernismo paulista entre os anos 1920 e 1940

Vera d'Horta

32

A dimensão política do judaísmo na obra de Lasar Segall

Allan André Lourenço

49

Poética da fragmentação: imagem e palavra em Jorge de Lima

Priscila Sacchettin

68

O MASP e as Histórias das Mulheres

Annateresa Fabris 68

106

Um modernismo no Oeste Brasileiro

Divino Sobral

119

Na mira da Polícia Política: O Museu Lasar Segall e o Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS)

Daniel Rincon Caires

dossiê

154

(Des)arquivar a infância: fabulando com as fotografias dos meus pais

Tayná Almeida de Paula

162

Entre quitandeiras, irmandades e projetos de urbanização: resistências negras no centro da cidade de São Paulo – séculos XIX e XX.

Fábia Barbosa Ribeiro

201

Quando o moderno bate à porta. Habitação e urbanismo em São Paulo, 1920–1950

Carolina Gomes Domingues

229

Mais que uma rua na Vila Mariana

Marina Luna e Camila Gama

241

Memória e narrativas sociais: as obras de Márcia Alves no Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo

Henrique Siqueira

263

Um olhar para São Paulo

Marcia Alves

280

“O ponto de vista está no corpo”: A fotografia em diálogo com o pensamento Ameríndio.

Roberta Dabdab

ensaio

296

MONUMENTA BRASILIAE

Rosa Esteves

Apresentação

Este número inicial da **Revista do Museu Lasar Segall** divide-se em três conjuntos. Na seção *Artigos Livres* são apresentados artigos e ensaios que tratam de temas ligados à história da arte, estética e a aspectos da trajetória do Museu Lasar Segall.

VERA D'HORTA procura em pinturas emblemáticas os “significados consensuais” que se formaram em torno do modernismo paulista, alongando o olhar no caminho percorrido entre 1920 e 1940. Surpreende nesse exercício algumas “mudanças de rumo e de conceito” do modernismo, em especial um desejo de maior aproximação com o público, traduzindo uma preocupação com as questões sociais e políticas da época e o abandono da postura iconoclasta dos anos iniciais.

O ensaio de **ALLAN LOURENÇO** inscreve-se num conjunto crescente de estudos em torno da obra de Lasar Segall que considera os efeitos dos deslocamentos e migrações na formação de sua identidade artística. Para citar apenas alguns, aproxima-se dos de Monica Schpun, Geraldine Meyer, Melanie Vietmeier e Stephanie D'Alessandro. Lourenço procura demonstrar os impactos das migrações em um duplo espectro: pelo “movimento objetivo da história” e pelo “deslocamento subjetivo das simbologias”. A condição de judeu responde e exemplifica essa dualidade: ser judeu era pertencer a uma determinada realidade nacional, e, ao mesmo tempo, viver uma situação subjetiva descolada de um lastro territorial. Lourenço demonstra que, para Segall, a identidade judaica não o confinava a um grupo particular, mas o levava a encontrar o universalismo que permeia tudo o que é humano. Dessa forma, certas experiências particulares do universo judaico – como o desterro e a perseguição – são tratadas por Segall como crises universais da condição humana.

PRISCILA SACCHETTIN investiga um aspecto menos conhecido da produção de Jorge de Lima (1893-1953): as colagens realizadas entre 1930 e 1940. A autora procura vestígios da pesquisa visual de Lima em sua escrita e inquire sobre os móveis que levaram o poeta alagoano à produção daquele conjunto de colagens. Ela aponta que tais colagens destoam não apenas do conjunto da obra limiana, como se constituem num corpo estranho no panorama da própria arte brasileira. Na literatura e na pesquisa visual, Lima organiza a expressão em fragmentos que se recusam a colaborar com o utili-

tarismo da linguagem, abrindo-se a sentidos ocultos, associações e possibilidades inesgotáveis. Uma opção poética que é também ética: para a autora, a produção de Jorge de Lima buscava romper com o regime de sentidos unívocos, o que sinaliza um combate à mentalidade fascista em ascensão no período de produção das fotomontagens.

DIVINO SOBRAL oferece uma contribuição para a compreensão do modernismo em Goiás. Periodizando a trajetória cultural da região, mapeia as personalidades, acontecimentos e obras fundamentais, estabelecendo uma visão de conjunto do fenômeno. Ao mesmo tempo, discute interpretações enviesadas do processo artístico goiano, recusando a ideia de *atraso* que marca certas produções bibliográficas. Sobral demonstra que a cultura da região se moveu em harmonia com temporalidades específicas de sua realidade social e econômica. O texto de Divino Sobral insere-se num conjunto maior de análises e ensaios publicados pelo autor nos últimos anos, responsáveis por uma reinterpretação e aprofundamento da compreensão da trajetória cultural do Centro-Oeste. Os escritos de Sobral emanam de uma perspectiva que conjuga a sensibilidade do olhar do artista, a visão de conjunto do curador e a erudição do historiador da arte que mergulha em arquivos históricos.

ANNATERESA FABRIS contribui com uma análise minuciosa da exposição *Histórias das mulheres*, que esteve em cartaz entre agosto e novembro de 2019 no Museu de Arte de São Paulo. Registrando presenças e, sobretudo, enfatizando *ausências*, Fabris acaba por delinear em seu texto a imagem de uma exposição que poderia (e deveria, em sua opinião) ter sido mais abrangente. Ela percorre a história da arte Ocidental enumerando artistas que deixaram de ser consideradas na mostra, além de censurar o silêncio sobre certas modalidades de expressão artística, deixadas de fora pela concentração excessiva na linguagem da pintura. Fabris convoca as curadoras a pensarem na formação do público brasileiro, aproveitando a temática da exposição para discutir as constrições experimentadas por mulheres artistas ao longo do tempo, observando processos de formação, relações com os comitentes e mecenas e sua presença (ou ausência) nos escritos dos historiadores da arte de ontem e de hoje.

DANIEL RINCON CAIRES apresenta um levantamento documental realizado no acervo do DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social) custodiado no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Interessou ao autor observar a presença do Museu Lasar Segall nessa documentação. O levantamento apontou uma desconfiança persistente – que atravessou o século XX – das polícias políticas brasileiras com as *classes perigosas*, representadas pelos intelectuais

progressistas. Desde os anos 1930 até o limiar do século XXI, Lasar Segall, seu filho Mauricio Segall e mesmo o Museu fundado em 1973 pela família do falecido artista foram sistematicamente espionados e perseguidos pelos agentes a serviço da repressão. A narrativa que nasce dessa análise documental evidencia a continuidade das ideias de repressão e controle que servem à manutenção do *status quo* da sociedade brasileira.

Um segundo segmento da revista está dedicado ao eixo temático **Território, trabalho e moradia**. São sete contribuições que procuram abordar aspectos da formação do território e suas articulações com a exploração do trabalho e a constituição de um processo de segregação habitacional. Esse dossiê surgiu do contato da equipe do Museu Lasar Segall com a luta da **Comunidade Sousa Ramos**, localizada na Vila Mariana há mais de 50 anos, atualmente ameaçada de remoção sumária para a construção de uma controversa obra viária. Em busca da história da Sousa Ramos, em conversas com seus moradores e com ativistas ligados à causa do direito à moradia, acabamos descobrindo uma rica produção científica sobre as etapas históricas da produção do espaço urbano, pontilhada por processos de expulsão e segregação, desde o período colonial até o século XXI. Com a intenção de compreender as etapas desse processo de construção de uma cidade desigual e excludente, procuramos reunir estudos que tratam desses aspectos a partir de perspectivas e temporalidades específicas.

Partindo do caso específico de seus pais, **TAYNÁ ALMEIDA DE PAULA** se lança em reflexões amplas sobre possibilidades metodológicas na pesquisa acadêmica. O ingresso prematuro de Vanderleia e Fernando no universo do trabalho, patenteado em seus semblantes infantis nas fotos de suas carteiras de trabalho, abre a oportunidade para discutir processos de submissão e exploração e, ao mesmo tempo, localizar vestígios de resistências e agências inscritos no próprio instrumento que simboliza essa submissão. A análise sensível de Paula encerra-se com um exercício de releitura desses vestígios, resultando num olhar que extrapola a aridez dos textos acadêmicos tradicionais e se desloca para o campo da arte, com suas possibilidades quase inesgotáveis de leituras.

FÁBIA BARBOSA RIBEIRO reconstitui uma São Paulo em que pessoas negras, africanos e seus descendentes, escravizadas, forras ou livres, se confundiam na faina cotidiana dos chafarizes e quitandas, estabelecendo as bases de uma existência autônoma, construindo pedaços de liberdades em meio à vigilância das autoridades. Populações que lastreavam suas identidades individuais em instituições como as irmandades negras e que ancoravam seus pertencimentos

em prédios semeados na paisagem urbana, erigidos por conta de seus esforços coletivos, como a Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, implantada desde o século XVIII no Largo do Rosário, região atualmente conhecida como Praça Antônio Prado. A mudança de nome, aliás, simboliza o processo de remoção e tentativa de apagamento dessa presença negra: o responsável final pela demolição do templo do Rosário demarcou sem pudor a área tomada a pulso com o seu próprio nome de família... A autora encerra sua análise com uma nota instigante: não lamenta a expropriação e o apagamento porque, observando a dinâmica contemporânea daquela região, registra presenças de “herdeiros daqueles irmãos pretos expropriados,” ocupando de fato o espaço que sempre fora deles. Dessa forma, “a irmandade ainda está lá” e resiste.

CAROLINA GOMES DOMINGUES aborda o tema dos cortiços na cidade de São Paulo, estendendo o olhar sobre o caso específico da *Vila Barros*, complexo de moradias coletivas que se formou no vale do Córrego do Bexiga entre o começo do século XX e a década de 1940. Analisando as relações entre os agentes envolvidos no caso - o proprietário do terreno, o poder público, os engenheiros e médicos preocupados com o urbanismo e a população que buscava moradia nos cortiços - a autora revela a lógica do processo de constituição do espaço urbano paulistano. Emerge do artigo a imagem de uma cidade onde os interesses privados suplantam as necessidades coletivas e administrativas, onde desponta a formação e a hegemonia de uma ideologia higienista dirigindo os desenvolvimentos da cidade e onde resta à população trabalhadora submeter-se a esse estado de coisas, submissão atenuada pelo exercício de astúcias capazes de fornecer bases para a resistência e a recriação da realidade em termos mais favoráveis.

MARINA LUNA e CAMILA GAMA contribuíram nesta edição com um relato jornalístico da situação atual da Comunidade Sousa Ramos, na Vila Mariana. Elas captam não apenas as dores de uma coletividade ameaçada pela remoção em função de uma obra viária polêmica, cara e desnecessária, como também desvendam com delicadeza e arte a pujança de uma comunidade liderada por mulheres organizadas em luta. Remanescentes do processo de periferização que se abateu sobre a população trabalhadora ao longo do século XX, essas mulheres líderes de famílias resistem há décadas, em pleno coração de uma das áreas mais valiosas de São Paulo, a todas as tentativas de esmagamento, desqualificação e remoção. Luna e Gama empreendem uma pequena experiência etnográfica e nos apresentam os princípios da formação e os códigos da existência dessa comunidade constantemente ameaçada, mas sempre resistente e feliz.

HENRIQUE SIQUEIRA nos apresenta um panorama da produção da fotógrafa *Marcia Alves*, num texto que percorre os principais projetos desenvolvidos por ela em sua carreira, iniciada na década de 1980. Siqueira enfatiza a preocupação social da fotógrafa e trata também da história da formação do Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.

MARCIA ALVES apresenta um conjunto de fotografias realizadas nos anos 1990, no contexto de um trabalho de pesquisa empreendido junto à Prefeitura Municipal de São Paulo, na gestão de Luiza Erundina. Naquela ocasião, cientistas sociais, historiadores e fotógrafos saíram a campo com a missão de compreender e registrar a diversidade de formas de morar, viver e existir na capital paulista. As fotos de Alves traduzem a cumplicidade que se estabelece entre a fotógrafa e seus retratados e a sensibilidade do olhar que prefere se dirigir a aqueles que são geralmente ignorados pelas lentes.

ROBERTA DABDAB contribui com uma reflexão aprofundada sobre conceitos da antropologia contemporânea, que ela transplanta, adapta e aprofunda na análise de um estudo de caso envolvendo fotografia, espacialidade e populações da periferia de São Paulo.

Num texto que reconstitui sua trajetória profissional e artística, entremeado por fotografias e reproduções de várias de suas obras, **ROSA ESTEVES** apresenta os temas centrais que movem o seu fazer artístico. Explorando diversas linguagens - fotografia, gravura, livro de artista, objeto escultórico e performance - Esteves investiga questões ligadas ao ser feminino, em sua materialidade corporal e na sua travessia pelo tempo, numa produção fortemente ancorada nas experiências autobiográficas. A natureza é acionada pela artista, que encontra nela um repertório material e simbólico capaz de dar corpo aos seus achados. Seja na argila que forma a matriz esférica, na areia que sustenta suas gravuras-objetos ou nas formas naturais de uma simples concha, símbolo quase espontâneo da vulva, a natureza complementa, espelha e manifesta as imagens interiores de Esteves. A artista atinge uma síntese entre material e conceitual ao desenvolver a matriz esférica. Enfatizando o sentido radical da palavra "matriz", ela reflete sobre uma certa capacidade assimétrica de reprodutibilidade: ambas as matrizes - o corpo e o objeto que gera obras de arte, se recusam a produzir sempre o mesmo, oferecendo uma eterna abertura para o incerto e para a aventura.

A contribuição de **ROSA ESTEVES** compõe o primeiro **Ensaio Visual da Revista do Museu Lasar Segall**, que nessa nova série pretende apresentar periódica e regularmente a produção de artistas contemporâneos.

Todos os artigos e ensaios publicados neste número resultaram de convites feitos às autoras e autores. Nas próximas edições, uma vez estruturada a Revista, pretendemos receber contribuições espontâneas feitas através de nosso portal, a serem avaliadas pela equipe editorial ou pareceristas.

Gostaríamos de agradecer imensamente às autoras e autores que contribuíram para a realização deste número inicial da Revista, pessoas que acreditaram no projeto e que produziram esse conteúdo tão valioso que, esperamos, circule, provoque e estimule reflexões e novas pesquisas.

Desejamos agradecer também aos profissionais que permitiram que essa publicação se viabilizasse em sua “materialidade eletrônica”, em especial a **Marcos Sigismundo da Silva** e **Ademir Maschio**, que criaram a nossa plataforma OJS, a **Alexandra Terzian**, designer responsável pela linguagem visual da Revista, que trabalhou voluntariamente neste projeto, bem como aos fotógrafos **Marcia Alves** e **Marcelo Simonka**, que igualmente se voluntariaram para a produção da Revista.

Finalmente, gostaríamos de reconhecer nossa gratidão para com as pessoas que intermediaram a relação com instituições custodiadoras de acervos, auxiliando-nos na busca, localização e autorização para uso das imagens que ilustram esse número: **Elton Bueno de Toledo**, do Núcleo de Museologia e Acervos Municipais; **Valdemar de Moraes Silva**, do Arquivo Histórico Municipal; **Marília Bovo Lopes**, da Divisão de Acervo e Curadoria do Museu de Arte Contemporânea da USP; **Alexandre Eymard de Souza**, do Arquivo Público do Estado de São Paulo; **Gisele Garcia**, do Museu da Imagem e do Som de Goiás; **João Candido Portinari**, do Projeto Portinari; **Bruno Cezar Mesquita Esteves**, do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/MASP e **Luiz Fernando Hirayama**, do Arquivo Edgard Leuenroth.

BRUNO DOMINGUEZ
DANIEL RINCON CAIRES
PAULO PENNA

ARTIGOS

LIVRES



Lasar Segall. **Estudo para favela II** (1956).
Óleo sobre tela, 65 x 47,5 cm. Coleção particular.

Da bandeira modernista ao estandarte nacional:

Notas sobre o percurso do modernismo paulista entre os anos 1920 e 1940

Vera d’Horta¹

“Perguntou-me alguém se o título que dei a esta palestra O Caminho Percorrido indicava o trajeto ferroviário de São Paulo a Belo Horizonte. Não disse que não. E fiquei pensando nessa curiosa analogia em que a distância geográfica entre as duas capitais pode ilustrar uma etapa superada no tempo. O caminho percorrido de 22 a 44. São Paulo do Centenário, Belo Horizonte de Juscelino Kubitschek.”²

OSWALD DE ANDRADE

O texto de Oswald de Andrade que reproduzo sinaliza a curiosa direção que ia tomando o modernismo brasileiro em 1944. Por meio do escritor paulista, a São Paulo de 1922 - da Semana de Arte Moderna, mas também do Centenário da Independência, isto é, ao mesmo tempo jovem revolucionária e respeitável anciã -, desembarca na Belo Horizonte do prefeito progressista. O mesmo prefeito que, vinte anos mais adiante, na condição de presidente do país, iria levar a capital para Brasília, cidade idealizada no coração do Brasil, protótipo da nova modernidade. O trajeto de trem que liga São Paulo a Belo Horizonte em 1944 é uma analogia férrea dos primeiros vinte anos percorridos pelo modernismo. É em Minas Gerais, na conferência proferida durante a Exposição de Arte Moderna, de maio de 1944, que Oswald de Andrade se debruça sobre essa "etapa superada no tempo", avaliando que só mesmo à distância o modernismo paulista podia apresentar "o espetáculo duma família solidária e respeitável", porque em sua origem ele já se dispersara "em setenta painéis".

Seu balanço do modernismo vem na sequência daquele que Mário de Andrade fez no Rio de Janeiro, em abril de 1942, na conferência O Movimento Modernista³ - o mesmo Mário cujos versos de Paulicéia Desvairada tinham recebido alfinetadas do outro Andrade, já em 1921,⁴ antes mesmo da Semana de Arte Moderna. Mas não é das brigas, das 'painéis' que interessa falar, e sim dos significados consensuais que se erguem sobre os miúdos desafetos.

É também a partir da distância no tempo que alongamos nosso olhar sobre esse caminho percorrido pelo modernismo, dos anos 1920 até a década de 1940, tentando surpreender o espetáculo duma família, embora nem sempre solidária e respeitável.

¹ Doutora em História da Arte pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo e jornalista pela Cásper Líbero. Coordenou o Setor de Pesquisa em História da Arte do Museu Lasar Segall, de 1984 a 2014.

² Caminho Percorrido. Conferência sobre literatura, contemporânea à Exposição de Arte Moderna por iniciativa do prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira. Belo Horizonte, Edifício Mariana, 3 a 31 de maio de 1944. In: ANDRADE, Oswald de. Ponta de Lança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 93.

³ ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista, 1942. In: Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1953].

⁴ ANDRADE, Oswald de. O Meu Poeta Futurista. Jornal do Comércio (Ed. de São Paulo), 27 de maio de 1921. Transcrito em BATISTA, Marta R. et al. Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29: Documentação. São Paulo: IEB-USP, 1972, p. 183-187.

A história cultural desenha esse panorama mais geral, subjacente ao recorte dos textos e imagens escolhidas para análise. Da historiografia dessas três décadas, selecionei textos dos catálogos de exposições significativas do período, onde são explicitadas ao público as mudanças de rumo e de conceito do modernismo. Quanto às imagens, me deterei em três: *A Negra*, 1923, de Tarsila do Amaral, *O Bananal*, 1927, de Lasar Segall e *Mestiço*, 1934, de Candido Portinari. Como observa Panofsky,⁵ os registros humanos “têm a qualidade de emergir da corrente do tempo”, e deve-se estudá-los em sua relação de significação e de construção, dentro de um “quadro de referência”, somente a partir do qual ganha sentido o conceito de simultaneidade. Além disso há que interpretar esses registros e compará-los com outros de mesma classe.

No caso específico das obras de arte, sincronias e analogias podem acrescentar informações importantes, mas permanece como essencial o exame das obras. São visões plasmadas pela criatividade dos artistas e resultam de práticas complexas. A um só tempo carregadas de significados formais, iconológicos, ideológicos, elas remetem àquilo que Chartier⁶ chamou de uma construção do mundo como representação. São imagens que tremulam exemplarmente como bandeiras das causas estéticas, nacionais e sociais, que agitavam os espíritos modernistas nesse período.

O moderno no papel

O movimento modernista alimentava-se, na década de 1920, de um ímpeto guerreiro, necessário para combater o inimigo acadêmico, conservador e refratário às novas tendências na arte. ‘Revolução’, ‘cruzada’, ‘armas’, ‘estratégia’, ‘batalha’, eram alguns dos termos bélicos usados com frequência, dando a tônica militante desses escritos.

Sinônimos do nosso modernismo eclético, que buscava a renovação com um pé no conservadorismo, eram também a máquina, o espírito empreendedor da elite rural do café, a coragem moral dos ‘bandeirantes’ desbravadores das letras e das artes. Ronald de Carvalho fez, em 1922, uma saudação com pompa simbolista - no

⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 26.

⁶ CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 28. Coleção Memória e Sociedade.

artigo Os 'Independentes' de São Paulo - a esses "bandeirantes de uma cruzada única", vendo em cada um dos artistas modernos "o arqueiro musculoso que arremessa, rindo, as flechas empenadas contra o gagaísmo ridículo dessa velhice desamparada"⁷.

Reafirmando esse espírito guerreiro, Oswald de Andrade apontava no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de 1924, "Uma única luta - a luta pelo caminho"; enquanto reconhecia que "não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros"⁸.

As irreverências desse grupo de insurretos, lembra Paulo Mendes de Almeida, "consistiam, ostensivamente, num protesto"⁹. O grupo era formado por individualidades alicerçadas num ideário "vago, fluido, disperso e jungido a retumbantes exterioridades" que buscava principalmente o escândalo público - chocar, épater le bourgeois.

Esse mesmo vocabulário, próprio de um manual de guerra, aparece também em outros discursos dos anos posteriores, que avaliam o espírito inicial do movimento. Assim Mário de Andrade começa a conferência O Movimento Modernista: "Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional". E ele reconhece, exclamativo: "Fazem vinte anos que realizou-se, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna. É todo um passado agradável, que não ficou nada feio, mas que me assombra um pouco também. Como tive a coragem para participar daquela batalha!"¹⁰

No mesmo texto, ele diz que o modernismo brasileiro "foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor"¹¹.

Já Paulo Mendes de Almeida avaliava: "o que desejavam os rebeldes era passar a limpo o país [...] num esforço para inseri-

⁷ Artigo reproduzido em BATISTA, Marta R. et al. Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29: Documentação. São Paulo: IEB-USP, 1972, p. 197.

⁸ Reproduzido em BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, org. Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial da América Latina/Unesp, 1990, p. 257-261.

⁹ ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 29.

¹⁰ ANDRADE, Mário. Op. Cit., p. 231.

¹¹ Idem, p. 235.

lo na contemporaneidade universal vigente, [...] através de uma tomada de consciência, em profundidade, da realidade nacional e sua possível projeção no campo artístico, cultural e até mesmo político”¹².

Ao longo da década de 20, cresce entre os modernistas, no entanto, certo sentimento de isolamento e a consciência de que já não bastava combater ‘o inimigo’ conservador, representante oficial do passadismo, era preciso levar o modernismo a um público mais amplo. “[D]epois de 30”, escreveu Antonio Candido,

“se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão do tipo aristocrático, que sempre havia predominado no Brasil, com uma tranquilidade de consciência que não perturbava a paz de espírito de quase ninguém”¹³.

Exemplar, nesse sentido, a postura de Di Cavalcanti, inspirado pelo espírito da revolução russa. Ele iria reivindicar, em artigo de 1933, a participação do artista no processo revolucionário, dizendo que

“nós artistas não podemos nos separar da humanidade, com veleidades de possuímos qualquer coisa de superior aos nossos semelhantes. Por isso, quando um artista sente-se incompreendido não pode repudiar a incompreensão que o circunda, deve ao contrário procurar as razões dessa incompreensão. E elas só poderão se encontrar no estado social que as determinam”¹⁴.

Nos anos 1930, os intelectuais de esquerda também se mobilizam defensivamente contra novos inimigos, criados pela dureza da era Vargas, e passam a reunir-se em associações, clubes, sindicatos, sociedades, grupos, que valorizam a força gregária da coletividade e buscam o reconhecimento da arte como forma de trabalho. É quando surgem instituições com o objetivo manifesto de aproximar os artistas modernos entre si e a arte moderna do público - é o

¹² ALMEIDA, Op. Cit., p. 30.

¹³ SOUZA, Antonio Candido de Mello e. A Revolução de 1930 e a cultura. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, 2(4):27-36, abr. 1984, p. 34. Citado por LOURENÇO, Maria Cecília França. Operários da Modernidade. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995, p. 53.

¹⁴ AMARAL, Aracy A. Arte Para Quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1987 (2ª ed.), p. 33.

caso da SPAM (Sociedade pró Arte Moderna) e do CAM (Clube dos Artistas Modernos), precursores do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Era preciso partir para nova estratégia expansionista, que incluía a conquista do grande público. O Futurismo, antes criticado como símbolo de uma influência europeia alheia à busca pelas nossas raízes mais originais, ou exaltado como sinônimo de vida moderna, continuava ridicularizado, na boca do povo, como coisa de gente maluca.

Numa época em que todas as polêmicas nacionais desaguavam na sátira pagã do carnaval, são exemplares os versos da marchinha A.B. Surdo, que Noel Rosa fez em 1931, e gravou com Lamartine Babo, com acompanhamento vocal das "Vozes do outro mundo", imaginárias hóspedes do Hospício da Praia Vermelha. Um ritmo sincopado 'quebra' o andamento normal da música e, para quem acha estranho, a letra responde que isso "é Futurismo, menina, é Futurismo menina/ e não é marcha nem aqui nem lá na China". Analogias com a arte brasileira à parte, o fato é que aquele já não era mais o momento de chocar o público, mas de conquistá-lo.

Nacional, social, institucional

Após a etapa revolucionária do modernismo e a era dos manifestos rebeldes, a modernidade tentava ampliar suas fronteiras, organizando-se em grupos, que tendiam cada vez mais à institucionalização. A SPAM e o CAM não duraram mais que três anos, destruídos pelas forças reacionárias - de um lado o movimento integralista, de outro a polícia -, pois "achava-se em maré montante a reação, encarnada no fascismo vitorioso. Maus ventos varriam a velha Europa. E uma aragem chegava por aqui..."¹⁵, mas em sua curta vida essas iniciativas tiveram realizações dignas de nota. No prefácio que redige para o catálogo da 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM, em 1933, que reunia obras de 28 artistas nacionais e estrangeiros, procedentes de colecionadores paulistas, Mário de Andrade destacava o espectador como um dos três elementos de ordem primária e essencial que formam a arte da pintura, ao lado do artista e do quadro. "Passados os tempos de combate", ele diz, "era mesmo natural que o elemento 'espectador' voltasse".

Preocupado com a relação entre obra e público, ele observa didaticamente as distinções entre pintura, natureza e vida. Na pintura a natureza não existe, não existe a sua objetividade, mas "uma compreensão particular dela, que tanto pode ser de ordem social como de ordem individual". Ele historia a arte moderna desde o Impressionismo, passando pelos fauves, expressionistas, cubistas, puristas e construtivistas, e destaca Segall, na exposição, como o que melhor soluciona os três elementos da pintura (quadro, artista e público), revelando um cuidado com a forma, com o material, com a composição, que o leva a atingir na tela da "preta carregando a criança branca, a sublime força do Quattrocento toscano". Fazia assim o elogio complementar da técnica e do artesanato, qualidades que iria destacar em outros artistas dessa segunda geração de modernos, como Clóvis Graciano.¹⁶

Ao final do texto, Mário de Andrade reconhece as limitações do espectador: ele se preocupa mais com a natureza, descuidando de revelar uma compreensão da vida, e é esta a lição que a arte deve lhe ensinar. Por esse motivo, o escritor sente falta na pintura spamista de "criadores de ordem social" que se afastem do

¹⁵ ALMEIDA, Op. Cit., p. 84.

¹⁶ ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre Clóvis Graciano, São Paulo, julho a dezembro 1944. Transcrito in MOTTA, Flávio. A Família Artística Paulista. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, n. 10. São Paulo, 1971. Separata.

diletantismo estético burguês “em que persistimos”. Espera, então, que apareçam em exposições futuras, ao lado do “ecletismo natural da Spam”, “pintores que se resolvam a tomar posição qualificada [...] diante da vida também”¹⁷

É sintomático o elogio de qualidades clássicas nas pinturas apresentadas, como a de Segall, ao lado do destaque para a questão social. Parece que se desejava uma arte moderna com os mesmos valores perenes encontráveis nas obras do ‘Quattrocento’ e que tivessem a capacidade de sensibilizar o público com uma vibrante e compreensível experiência real da vida moderna.

Alguns intelectuais avançavam por um viés mais decididamente político, como o escritor Aníbal Machado, que profere conferência sobre a Mostra de arte Social - a primeira do gênero no Brasil -, organizada em 1935 pelo Club de Cultura Moderna, no Rio de Janeiro. Sua palestra é “enaltecedora da arte realista a serviço do social”, como lembra Aracy Amaral, e sobre aquela exposição de importância histórica afirma que “é a revelação de um novo estado da arte no Brasil, arte que já começa a refletir a fase atual da movimentação revolucionária de sua cultura e consciência política nascente no seio de suas massas”¹⁸. Participaram da mostra cerca de quinze artistas do Rio, sobretudo com desenhos e gravuras, entre os quais Goeldi, Di Cavalcanti (que desenha a capa do catálogo), Portinari, Santa Rosa, Ismael Nery e Guignard.

Em 1937, no catálogo da primeira exposição da Família Artística Paulista, Paulo Mendes de Almeida chama a atenção para o que considerou uma união “sem qualquer preconceito de escola ou tendência”, e diz que se procurou evitar a denominação de ‘moderno’ para o novo grupo. Isso devido “[a]o mau uso que se tem feito daquele adjetivo [...] criando assim, no público menos informado do assunto, a mais lamentável confusão”. E acrescentava: “Dessa confusão se originou, no espírito desse público, uma surda revolta, uma justa prevenção contra o que traga o rótulo de moderno”¹⁹. Era a constatação de que, entre mortos e feridos, do ‘combate’ contra a academia, tinha saído prejudicado o público, excluído daquela nova arte para ele incompreensível. Nesse momento de autocrítica, várias vozes se erguem contra a ‘arte pela arte’, reforçando a necessidade de pavimentar o caminho entre público

¹⁷ 1ª Exposição de Arte Moderna da Spam: pintura, escultura, arquitetura, São Paulo, abril/maio 1933. Prefácio de Mário de Andrade.

¹⁸ Citado em AMARAL, Op. Cit., p. 50.

¹⁹ Família Artística Paulista: 1ª Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos, São Paulo, Grillroom do Hotel Esplanada, novembro 1937. Introdução de Paulo Mendes de Almeida.

e arte “moderna” - agora colocada temporariamente entre aspas -, com uma orientação mais didática.

Sérgio Milliet engrossa esse coro, ao apresentar a terceira mostra da Família, afirmando que “Nascida do Salão de Maio e criada por um grupo de pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a quaisquer compromissos com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas, [...] a orientação da Família Artística vinha ao encontro das aspirações do público, exausto e desiludido ante os malabarismos intelectualizantes”. E conclui dizendo que a Família vinha materializar “essa reação do equilíbrio e da sensibilidade, da poesia e da plástica, do desenho e do valor, a que todos, no fundo, aspiravam”²⁰

Realizada no Rio de Janeiro em 1940, essa exposição da Família era sintoma da necessidade de ampliar o círculo, e de testar em territórios mais amplos a repercussão da nossa arte. No final do ano de 1944, é inaugurada em Londres a Exhibition of Modern Brazilian Paintings, primeira exposição coletiva de artistas brasileiros na Europa. Participavam cerca de oitenta artistas, distribuídos em três seções: pintura, desenho e gravura e a mostra Brazil Builds, com 162 fotografias de arquitetura brasileira moderna e colonial, produzida pelo British Council com material reunido pelo MoMA de Nova York.

Na introdução ao catálogo, o crítico carioca Ruben Navarra informa que a escolha dos trabalhos seguiu “a ideia de que a pintura chamada ‘moderna’ é aquela que representa o espírito vivo e contemporâneo em arte”, e avançava dizendo que a “tendência dos povos ocidentais é para a internacionalização dos valores, intelectuais e artísticos, nos quais a unidade cultural de sua civilização comum é demonstrada”. Respondia assim, aos temores do início do movimento modernista de que as influências estéticas alienígenas, generalizadas sob o rótulo de Futurismo, fossem o inimigo número um na busca por uma arte de raízes nacionais. Ele avalia que a “história da pintura moderna no Brasil ilustra a conversão da influência europeia em uma experiência artística originária; pois o ‘movimento moderno’ na arte brasileira tem como base a redescoberta do Brasil nativo escondido por trás da cortina do Brasil convencional e fictício”. Alterava assim, o foco da arte ‘moderna’ - que ele prefere chamar de ‘contemporânea’ - para a arte ‘brasileira’, sintonizando seu raciocínio com a estratégia

²⁰ Família Artística Paulista. 3º Salão de São Paulo para o Rio. A convite da Associação dos Artistas Brasileiros e sob o patrocínio da revista Aspectos. Rio de Janeiro, Palace Hotel, 20 de agosto a 5 de setembro de 1940. Introdução de Sérgio Milliet.

da exposição, ou seja, a de apresentar internacionalmente uma arte com personalidade própria e única. O 'moderno' passara a ser uma questão menor, o que interessava neste momento era qualificar a arte nacional e lançar seus valores para o resto do mundo.

Ruben Navarra aponta para o contraste entre a pintura carioca, mais tropical e quente, e a paulista, mais europeia e fria. Ele destaca, como seus principais expoentes, Portinari e Segall. O crítico diz acreditar que "o futuro da arte brasileira será dominado por uma troca e um enriquecimento resultantes do encontro desses dois elementos - o universal e humano (cujo centro mais característico é São Paulo) e o regional e pitoresco (cujos centros mais típicos são as grandes cidades litorâneas do Rio, Bahia, Recife e Belém do Pará)"²¹. Começava assim a mapear com maior abrangência o perfil geográfico da arte brasileira e a projetar sua natureza, para além das fronteiras Rio - São Paulo.

Quanto às qualidades intrínsecas de uma arte eminentemente brasileira, ele reconhecia em artigo de jornal, desse mesmo ano, que "a 'atmosfera brasileira' é hoje um leit motiv que está presente no espírito de grande maioria dos nossos pintores", e isso era um primeiro passo, "a condição psicológica para se chegar a uma arte nacional caracterizada e original". Mas alertava, a seguir, que o assunto não era o suficiente para definir uma arte como tal: "o problema está no assunto, mas na maneira de tratá-lo também. [...] Ninguém pode falar em 'pintura brasileira', se essa pintura nada diz da terra com a sua paisagem, sua luz, suas cores, nem do homem com sua fisionomia, seus costumes, tradições"²²

A opinião de Ruben Navarra de que a realidade social era elemento fundamental para definição dos valores perenes dessa 'arte brasileira', é compartilhada por vários intelectuais do período. Em artigo em que comenta a retrospectiva de Segall realizada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1943, durante a Segunda Guerra, Dalcídio Jurandir exalta sua "arte perfeitamente social, [...] feita no nosso tempo, criada pelos atuais acontecimentos, fiel aos nossos problemas e aos nossos dramas. Por isso mesmo permanecerá"²³ Durante a mostra, Aníbal Machado

²¹ Exhibition of Modern Brazilian Paintings. Royal Academy of Arts, London, November 23/ December 13, 1944. Prefácio de Sacheverell Sitwell, Introdução de Ruben Navarra.

²² NAVARRA, Ruben. A Revolução plástica brasileira. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1944.

²³ JURANDIR, Dalcídio. Segall, a arte pura e o homem do povo. Diretrizes, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1943.

profere nova conferência, e esta repercute na revista *Diretrizes*, que afirma ter o escritor mostrado que o futuro pertence “aos que souberem compreender e interpretar esse homem da rua”, e que sua conferência provou que “a arte moderna no Brasil venceu definitivamente”²⁴.

A discussão sobre o papel social da arte e seu comprometimento com a política continuava, no entanto, a ser uma questão candente. O escritor Mário Neme organiza um questionário contendo os vários temas decorrentes da aproximação entre arte e política e o submete aos intelectuais da época - as respostas são publicadas como a Plataforma da nova geração,²⁵ em 1945. Três anos mais adiante, em 1948, é fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, simbolizando a vitória dessa ‘batalha’ pelo reconhecimento da arte moderna, batalha que se estendeu por três décadas inteiras. Mas ao mesmo tempo em que se abriam as portas da instituição para o grande público, inauguravam-se novas contendas estéticas e ideológicas, anunciadas já no título da palestra proferida por seu primeiro diretor, Leon Dégand: “O que é arte abstrata?”

Três faces da arte brasileira

Algumas imagens apresentam, ou melhor representam - no sentido usado por Chartier²⁶ - de forma curiosa as questões da arte brasileira desses anos 20 a 40. Sem nem de longe pretender esgotar seus significados, parto do pressuposto apontado por esse autor de que a realidade pode ser analisada por meio de suas representações, ao mesmo tempo em que as representações são realidades de múltiplos sentidos, criadas por práticas diversificadas, múltiplas e complexas.

Vou me deter em três imagens do período, pelas afinidades que têm entre si, e também pelas características individuais que podem ser comparadas: *A Negra*, 1923, de Tarsila do Amaral, *Bananal*, 1927, de Lasar Segall, e *Mestiço*, 1934, de Candido Portinari.

²⁴ Anônimo [Francisco de Assis Barbosa?]. *Front Literário*. O Homem da rua e uma conferência. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1943.

²⁵ NEME, Mário, org. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

²⁶ CHARTIER, Roger. Refiro-me ao seu entendimento da história como “o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único - o qual a crítica tinha a obrigação de identificar -, [esta história] dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo”. *Op. Cit.*, p. 27.



Figura 1

TARSILA DO AMARAL.
A NEGRA (1923).

Óleo sobre tela, 100 x 81,3
cm. Coleção Museu de
Arte Contemporânea da
universidade de São Paulo.
Fotografia de Romulo
Fialdini.

São três representações do negro (e negra) brasileiro, associados a elementos de vegetação de uma paisagem rural, indicada no segundo plano. Fora isso, pouca coisa parece haver em comum entre elas, a não ser o fato de que são três faces de momentos diversos do modernismo.

A tela de Tarsila foi feita em Paris, sob influência de Gleizes e Léger, antes de sua volta ao Brasil em dezembro de 1923, e é um marco da pintura modernista (*Figura 1*). Formalmente, a obra apresenta um entrosamento entre o primeiro e o segundo planos, e ideologicamente dois planos totalmente distintos. Atrás da figura da negra, uma série de listas paralelas, traçadas com linhas precisas. Sofisticado, isento e inorgânico, esse segundo plano parece mimetizar o mundo cultural europeu. Mas os tons empregados - azul, branco, verde e ocre - já lembram as cores brasileiras de Tarsila. No primeiro plano, recortando-se contra esse painel decorativo, a figura totêmica, monumental da negra, de anatomia exuberante - a cabeça pequena, o pescoço à la Modigliani, o beijo protuberante, o seio enorme, os dedos da mão e dos pés desenhados com capricho. Entre seu corpo de barro

e o fundo geométrico, uma única folha de bananeira estilizada serve de ligação. A folha se estende na diagonal, contendo em si elementos de ambos os planos - as linhas marcadas do fundo e as formas arredondadas da figura - um híbrido de natureza e cultura. A figura da negra une surrealismo com monumentalidade, a cor da terra com o cubismo - pela primeira vez aparecia o elemento surreal tão essencial em seu trabalho. A tela é uma síntese corajosa das influências europeias de Tarsila com o seu inventivo poder de criação. Como de resto, no modernismo em geral, as novas tendências ficam no segundo plano, e sobre ele se recorta a face nova da arte brasileira.

Lasar Segall também chegou ao Brasil, para ficar, em dezembro de 1923. Na convivência com o grupo modernista, sem dúvida viu as obras de Tarsila desse período. Chegou mesmo a adquirir (ou trocar) dois trabalhos da pintora. Na sua pintura *Bananal* (Figura 2), realizada quatro anos depois de *A Negra*, Segall também estabelece dois planos bem definidos. No primeiro, a máscara expressionista do negro Olegário, ex-escravo da fazenda de Carolina da Silva Telles. Ao fundo, um mar de folhas de bananeira traçado com mais retas do que curvas. A vegetação exuberante aqui também parece ter sido ordenada por aragens de origem francesa.

Figura 2

LASAR SEGALL. **BANANAL** (1927).

Óleo sobre tela, 87 x 127 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia de Isabella Matheus.



No *Mestiço*, de 1934, Portinari sublinha a monumentalidade da figura, de inspiração mural e mexicana (*Figura 3*). Nesses anos 1930, a face do modernismo já era bem outra. A figura do primeiro plano não é inventada, tem identidade própria e essa identidade não é o seu passado colonialista - como no caso de Segall -, mas o futuro que o trabalho lhe aponta. É a figura do trabalhador, do brasileiro da enxada, que constrói a modernidade do país, por dentro. Por isso, a paisagem sobre a qual se recorta é um solo ordenado em plantações cercadas, com estradas que avançam para o interior. À direita, a casa, a moradia, indicando que ele está fixo nesse solo pelo trabalho. A grandiosidade de sua anatomia fala da dignidade desse brasileiro do campo, símbolo do novo país que se queria construir nessa década de 30. Restaram apenas duas bananeiras, tímidas, mera citação da natureza tropical domesticada.

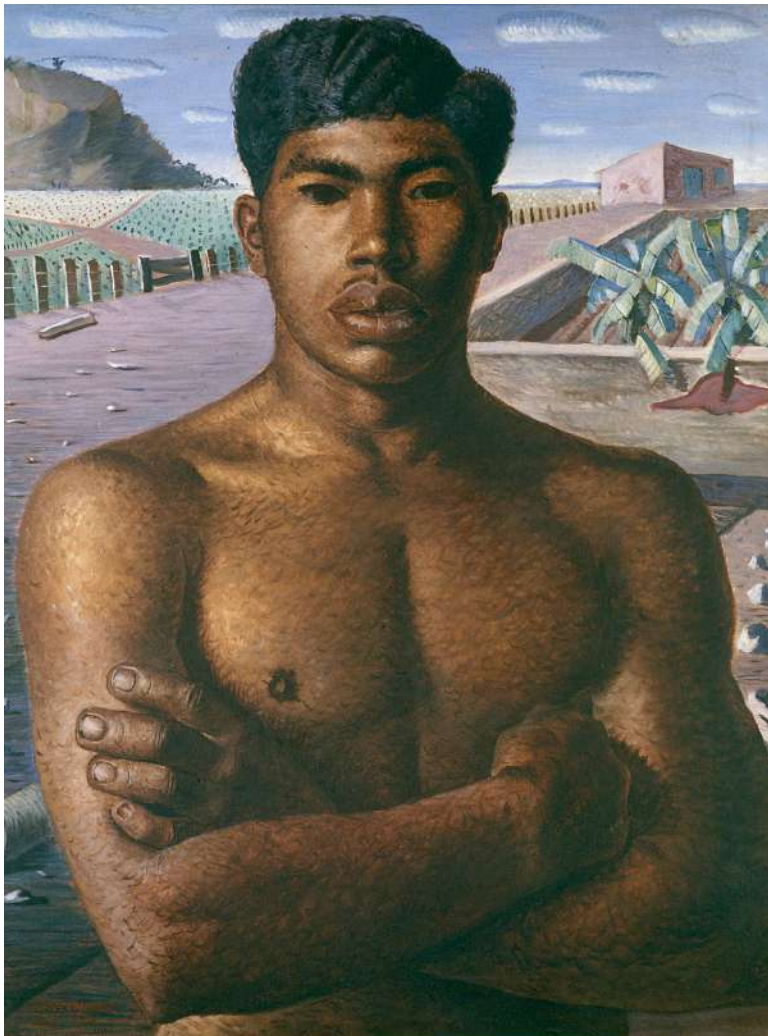


Figura 3

CÂNDIDO PORTINARI.
MESTIÇO (1934).

Óleo sobre tela, 81 x 65
cm. Coleção da Pinacoteca
do Estado de São Paulo.
Fotografia de Isabella
Matheus.

A tela de Tarsila “é a primeira obra ‘antropofágica’, se desejarmos usar o termo encontrado 5 anos depois por Oswald de Andrade com a intenção de iniciar um movimento polêmico, para denominar outro trabalho [Abaporu, de 1928] que não seria senão o desenvolvimento de A Negra”²⁷. Em Paris, como também observa Aracy Amaral, Tarsila e Oswald conviveram com o grupo surrealista, em que o exotismo florescia intensamente, assim como o interesse pelo México, de nítida influência sobre o Art Déco. O príncipe negro Tovalu, do Daomé, “um fetiche disputado em todos os meios artísticos de vanguarda”²⁸ foi apresentado a ela pelo poeta Blaise Cendrars. Foi essa atmosfera parisiense de 1923, que fez com que Oswald e Tarsila passassem a “violentamente valorizar as coisas brasileiras”²⁹, e que resultaria alguns meses depois, em 1924, no manifesto Pau-brasil. Mário de Andrade os chamara de volta para o Brasil, pedindo: “Abandona Paris! Tarsila, Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM”. A Negra, de Tarsila, apesar de suas referências na infância rural da artista é, em grande parte, fruto desse culto europeu ao exotismo.

O curioso é que é exatamente essa imagem ‘exótica’, elaborada por uma brasileira, que iria fascinar o emigrante Segall. Na Alemanha de onde vinha, também florescia o gosto pelo exótico tropical, pela arte da África e da Oceania, como também pelos tipos físicos estranhos, anões, pessoas com deformidades, dementes, etc. Quando Segall chega ao Brasil, é recebido pelos modernistas e por Mário de Andrade em especial como representante da vital arte expressionista. O curioso é que aqui ele encontra algo mais forte do que a natureza exótica desejada - a representação de um exotismo transbordante, de corpo e alma, nas pinturas de Tarsila. O que o leva a um movimento de autopreservação, ao movimento inverso, o de ordenar. O negro do Bananal é uma figura tensa, talvez pela história marcada do personagem, mas também pela própria tensão do artista, que sente dificuldade em situar-se em atmosfera tão exuberante. A máscara expressionista que se recorta contra a paisagem pode muito bem ser a sua. Aqui Europa veio para o primeiro plano, e o Brasil - na versão francesa que ele encontrou no fundo das telas da pintora - no segundo.

A tela de Tarsila é como uma bandeira do modernismo nascente, e a de Segall revela as marcas que esse modernismo foi deixando, no seu processo de expansão interna.

²⁷ AMARAL, Op. Cit., p. 97.

²⁸ Idem, p. 104.

²⁹ Idem, p. 109.

Se a figura do escravo - utilizada na representação da cena rural brasileira feita por Segall em 1927 - continha em si uma crítica aos privilégios de uma sociedade elitizada, composta por seres humanos 'especiais', no caso de Portinari, em 1934, ao dar dignidade e heroísmo ao negro trabalhador - e com a ressalva de que é um mestiço, isto é, meio negro meio branco -, ele nega a teoria da inferioridade racial com que a elite tentava confundir a questão social.

O Mestiço é uma das mais enfáticas faces da pintura social de Portinari. Deixando de lado as ambiguidades de sua relação com o governo de Getúlio, e, portanto, com uma presumida orientação oficialista, a pintura de grandiosidade mural que praticava sem dúvida "desempenha um papel considerável nesse programa de nacionalização do universo imagético, já que a ela cabia expressar a própria vocação popular e universal por intermédio de formas claras, de temas facilmente decodificáveis, de meios de execução plenamente dominados."³⁰

³⁰ FABRIS, Annateresa. Candido Portinari. São Paulo: Edusp, 1996, p. 79.

Obras de referência

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. Coleção Memória e Sociedade.

JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. Tradução de Sérgio Tellaroli.

NOVAES, Adauto, org. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Companhia das Letras, 1996. 2ª reimpressão.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SALVINI, Roberto, org. *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XXe Siècle*. Paris: Klincksieck, 1988. Textos de K. Fiedler, A. Riegl e outros.

Livros sobre o período

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2ª ed. rev. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. *Tarsila: Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1975.

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista, 1942*. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1953].

ANDRADE, Oswald. *Ponta de Lança: polêmica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BATISTA, Marta R. et al. *Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29: Documentação*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

(BECCARI) Vera d'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, org. *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina/Unesp, 1990.

BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu Tempo: do Grupo Santa Helena às Bienais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

FRANCO, Affonso Arinos de Mello. *Preparação ao Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

NEME, Mário, org. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

O Grupo Santa Helena. São Paulo: Collectio Artes, 1970. Textos de Arnaldo Pedroso d’Horta e Paulo Mendes de Almeida. Edição única de 70 exemplares, contendo oito águas-fortes de Bonadei, Rizzotti, Volpi, Graciano, Rebolo, Pennacchi, Martins e Zanini.

ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Com extensa bibliografia sobre o período.

Artigos em jornais e revistas

27

ALMEIDA, Paulo Mendes de. II Salão da Família Artística Paulista. *Diário da Noite*, São Paulo, 9 de junho de 1939.

____. II Salão da Família Artística Paulista. *Diário da Noite*, São Paulo, 12 de junho de 1939.

____. II Salão da Família Artística Paulista. *Diário da Noite*, São Paulo, 19 de junho de 1939.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre Clóvis Graciano, São Paulo, julho a dezembro 1944. Transcrito in Flávio MOTTA, A Família Artística Paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, n. 10. São Paulo, 1971. Separata.

____. Esta Paulista Família. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 de julho de 1939. Transcrito in Flávio MOTTA, A Família Artística Paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, n. 10. São Paulo, 1971. Separata.

____. Um Salão de Feira I. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 de outubro de 1941.

____. Um Salão de Feira II. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 2 de novembro de 1941.

Anônimo [Francisco de Assis Barbosa?]. Front Literário. O Homem da rua e uma conferência. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1943.

JURANDIR, Dalcídio. Segall, a arte pura e o homem do povo. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1943.

MOTTA, Flávio. A Família Artística Paulista. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, n. 10. São Paulo, 1971. Separata.

NAVARRA, Ruben. A Revolução plástica brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1944.

Catálogos

1ª Exposição de Arte Moderna da Spam: pintura, escultura, arquitetura, São Paulo, abril/maio 1933. Prefácio de Mário de Andrade.

1º Salão de Maio. Esplanada Hotel, São Paulo, maio de 1937. Apresentação da Comissão Organizadora (Madeleine Roux, Paulo Ribeiro de Magalhães, Geraldo Ferraz e Quirino da Silva).

Família Artística Paulista: 1ª Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos, São Paulo, Grillroom do Hotel Esplanada, novembro 1937. Introdução de Paulo Mendes de Almeida.

2º Salão de Maio: Brasil: S. Paulo. Esplanada Hotel, São Paulo, junho de 1938. Apresentação da Comissão Organizadora (Odete de Freitas, Paulo Ribeiro de Magalhães, Geraldo Ferraz e Quirino da Silva).

RASM - Revista Anual do Salão de Maio: incorporando o catálogo do III Salão de Maio, São Paulo, 1939. Textos de diversos autores.

2º Salão da Família Artística Paulista. São Paulo, Rua Líbero Badaró, 287 (Automóvel Clube), maio/junho 1939.

Família Artística Paulista. 3º Salão de São Paulo para o Rio. A convite da Associação dos Artistas Brasileiros e sob o patrocínio da revista Aspectos. Rio de Janeiro, Palace Hotel, 20 de agosto a 5 de setembro de 1940. Introdução de Sérgio Milliet.

Exposição de Arte Moderna: por iniciativa do prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira e sob o patrocínio da Prefeitura de Belo Horizonte. Belo Horizonte, Edifício Mariana, 3 a 31 de maio de 1944. Prefácio de J. Guimarães Menegale.

Exhibition of Modern Brazilian Paintings. Royal Academy of Arts, London, November 23/December 13, 1944. Prefácio de Sacheverell Sitwell, Introdução de Ruben Navarra.

A Família Artística Paulista - Trinta anos depois. Auditório Itália, São Paulo, abril/maio 1967. Excertos de Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida e Mário de Andrade.

SPAM e CAM: Sociedade Paulista [sic] de Arte Moderna e Clube dos Artistas Modernos. São Paulo: Museu Lasar Segall, novembro/dezembro 1975. Textos de Paulo Mendes de Almeida.

SPAM - Sociedade Pró Arte Moderna: a História de um sonho. São Paulo: Museu Lasar Segall, março/junho 1985. Textos de Mauricio Segall, Marcelo M. Araujo, Flávio Motta e Vera d’Horta (Beccari).

O Grupo Santa Helena. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, maio/junho 1995. Textos de Cacilda Teixeira da Costa, Milú Villela, Walter Zanini. Excertos de Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Paulo Mendes de Almeida e Arnaldo Pedroso d’Horta.

Tarsila anos 20. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, setembro/novembro 1997. Textos de Sônia Salzstein, Aracy Amaral, Vinicius Dantas e Haroldo de Campos.

A dimensão política do judaísmo na obra de Lasar Segall

Allan André Lourenço¹

Este ensaio revisita a obra de Lasar Segall a partir da dimensão política de sua identidade judaica, com ênfase no período marcado pela ascensão do nazismo na Europa e pelo Estado Novo no Brasil. Seu objetivo central é examinar como Segall, artista judeu atravessado por processos de migração, respondeu esteticamente e conceitualmente às ideologias nacionalistas e às políticas antissemitas, por meio de uma linguagem visual que conjuga abstração e universalismo. O estudo contribui para aprofundar a compreensão da obra segalliana, inserindo-a no debate mais amplo sobre identidade e politização da arte judaica na primeira metade do século XX.

Ao tratar da migração dos judeus do Leste para o Ocidente, Joseph Roth — nascido no seio de uma família judaica em Brody, atualmente parte da Ucrânia — esforça-se por criar um retrato desse povo e de sua errância, assim como das circunstâncias envolvidas nesse processo histórico. Como jornalista, atuou entre Viena e Berlim até que, com a ascensão do nazifascismo, refugiou-se na França. Seu tratamento da questão judaica não é caracterizado pelo rigor científico, tampouco pela profundidade no uso de informações e referências. Trata-se de um texto marcado pela esperança — anunciada em seu prefácio — de que ainda existam leitores para os quais não seja necessário defender os judeus do Leste dos estereótipos construídos na Europa Ocidental sobre seu caráter, comportamentos ou virtudes. A história da diáspora judaica é apresentada pelo autor em suas inúmeras consequências: assimilação, ascensão pequeno-burguesa, antissemitismo e nacionalismo, esses são alguns dos elementos que tecem o deslocamento de um povo que, em suas palavras: “não tem pátria em lugar algum, mas túmulos em todo cemitério”.¹

A migração se configura como fenômeno marcado pelo deslocamento humano com destinos e durações frequentemente indeterminados. Sua compreensão torna-se indissociável da questão nacional, já que os fluxos migratórios contemporâneos operam através, para além e no interior de Estados-nação - estes, por sua vez, não são apenas entidades político-sociais, mas também construções discursivas. Quando examinamos a produção de um artista marcado por deslocamentos como Lasar Segall, torna-se indispensável considerar as marcas da migração em sua trajetória. Dessa perspectiva, interpretar sua obra significa reconhecer nela a inscrição sensível de um percurso duplamente determinado: pelo movimento objetivo da história, com suas dimensões políticas, sociais e econômicas, e pelo deslocamento subjetivo das simbologias artísticas, da religiosidade judaica e das questões nacionalistas.

Articular uma análise da produção segalliana nesses termos pode, inicialmente, remeter às discussões consolidadas na literatura sobre o artista, que reiteram sua origem judaica leste-europeia e eventos biográficos marcantes — como o avanço do antissemitismo na Alemanha e no Brasil, dois de seus principais destinos. No entanto, para além da identidade judaica, emergem em sua obra outras camadas que não se esgotam nem se explicam por esses dados iniciais. Surge então, no âmbito da historiografia da arte, a necessidade de questionar: o que define exatamente a

1 Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Graduado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. E-mail: allan.al@outlook.com.br.

¹ ROTH, Joseph. *Judeus errantes*. Belo Horizonte: Âyiné, 2016, p. 26.



Figura 1

LASAR SEGALL.
MÁSCARAS (1938).

Óleo e areia sobre tela, 60 x 90 cm, Coleção Fundação Edson Queiroz, Fortaleza.

arte judaica em Segall? Ou ainda, quais são as implicações de ser um artista judeu na primeira metade do século XX para além da condição de vítima do antissemitismo?

Em 2021, defendi minha dissertação de mestrado no Instituto de Artes da Unicamp, na qual analisei um período significativo da produção artística de Segall.² Na pesquisa, desenvolvi uma leitura de sua obra que partia de sua inserção nos movimentos expressionistas alemães na virada dos anos 1920, estendendo-se até o final dos anos 1930, com o início da Segunda Guerra Mundial. Nesse recorte temporal de pouco mais de duas décadas, identifiquei uma ruptura na poética do artista – marcada não apenas por transformações formais e estilísticas, mas principalmente por uma nova concepção da subjetividade expressa visualmente, profundamente afetada pelo avanço do nazismo na Alemanha

² LOURENÇO, Allan André. Máscaras: matriz alegórica na obra de Lasar Segall. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2021. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1641532>. Acesso em 6/6/2025.

e pelas políticas antissemitas do Estado Novo brasileiro. Essa ruptura encontra seu marco em uma pintura específica, uma das últimas obras analisadas em minha pesquisa (*Figura 1*). No presente ensaio, proponho inverter a abordagem: tomá-la como ponto de partida para reexaminar as questões anteriormente levantadas, estabelecendo assim um diálogo entre a investigação concluída e novas perspectivas de análise.

Em 1936, dois anos antes de produzir *Máscaras*, Segall publicou um artigo no jornal *A Civilização* intitulado *A arte israelita e seus intérpretes*. Esse texto é um dos poucos escritos sobre arte produzidos pelo artista em que a questão judaica é tratada a partir de uma diferenciação evidente entre uma cultura assimilada (*Westjude*) e uma cultura judaica autêntica (*Ostjude*), no qual lemos:

Errônea é a afirmação de que o judeu não seja dotado de sensibilidade e, portanto, capaz de sentir a natureza. Impressionistas como Pissaro e Liberman (sic), mencionando somente estes, provam-nos o contrário. Mais certo seria a afirmação de que um judeu completamente assimilado que só reproduz o que com os olhos vê, seja de maneira realista ou impressionista, não possui a força necessária para conseguir, nesse terreno, o que nele há de mais sublime. Porque, sob a influência do seu destino, da sua educação e da sua concepção da vida, o judeu está em relação problemática para com a natureza e a sua representação. No seu íntimo ele não se pode convencer da divindade da superfície e do momento, nem do vigor alegórico do acaso. Ainda melhor compreende, sentindo mais próximo e mais profundo, o mistério encoberto da natureza, como a mais antiga fonte e manancial de toda e qualquer criação humana. Sucede, todavia, que o judeu, principalmente aquele que ainda não se assimilou, vive e trabalha mais de dentro pra fora que de fora para dentro, pois, há mais de dois e meio milênios o judeu negligenciou os fatos óptico-físico, técnico-profissional e requintado-interessante, que são da máxima importância para quem reproduz aquilo que os olhos transmitem.³

³ SEGALL, Lasar. A arte israelita e seus intérpretes, *A Civilização*, 1936 (ALS 06268).

Embora a produção de Segall nos anos 1930 já não apresente o caráter expressionista de seu período alemão (1917-1921), é evidente a influência de Wilhelm Worringer na distinção que o artista estabelece entre as formações culturais judaicas. Essa transição revela a aplicação prática do conceito de empatia desenvolvido pelo teórico em sua obra seminal *Abstraktion und Einfühlung* (1907). Derivada da filosofia de Theodor Lipps, a noção de empatia configura-se como eixo central na relação artista/meio ambiente, particularmente na interação com a natureza. Nesse quadro teórico, a experiência estética diante de qualquer objeto – artístico ou não – bifurca-se em dois caminhos: a empatia positiva ou negativa. A primeira decorre de uma relação prazerosa com o objeto, levando o artista, por sua volição criativa, a produzir obras que manifestam essa harmonia através de formas orgânicas e representações naturalistas. A empatia negativa, em contrapartida, emerge quando se rompem os vínculos emocionais entre sujeito e natureza, gerando uma experiência estética conflituosa⁴. Como demonstrado na palestra de Segall na Villa Kyrial, esses dois modos de empatia correspondem a manifestações artísticas diametralmente opostas: o naturalismo (positivo) e a abstração (negativo), constituindo assim um sistema binário fundamental para compreender o juízo de valor estético do artista.⁵

O processo de abstração das figuras humanas criadas por Segall assume, desde a sua fase expressionista, uma construção fantasmagórica dos rostos, marcada pela distorção das proporções anatômicas e de uma composição de expressões faciais pouco identificáveis, de olhos vazados que assumem uma matriz mascarada. Do ponto de vista antropológico, as máscaras operam como dispositivos simbólicos que articulam dois processos sociais complementares: negação e transformação. Elas funcionam como mediadoras dessa dialética – seu propósito fundamental reside na substituição e transmutação da identidade. Esta concepção encontra eco fundamental na obra *Negerplastik* de Carl Einstein, referência para a formação de Segall. Como observa Einstein ao analisar as máscaras e tatuagens nas culturas africanas: “o negro define seu tipo com tanta força que o transforma”.⁶ Nas sociedades tradicionais, as máscaras ritualísticas realizam uma metamorfose

⁴ WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style*. Connecticut: Martino Publishing, 2014, p. 9-12.

⁵ “Nas épocas que possuem um profundo sentimento do mundo e do inconcebível do ser, a arte é metafísica e não ótica. Em outras épocas, quando domina uma concepção racionalista do mundo, um ponto de vista materialista, a arte torna-se ótica. Nas primeiras, há o desejo de livrar-se do jugo da terra, a sede do suprassensível, a tendência à abstração; nas segundas, o sentimento de satisfação do mundo, a tendência ao naturalismo”. SEGALL, Lasar. *Lasar Segall: textos, depoimentos e exposições*. 2 ed. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993, p. 31.

⁶ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 56.

religiosa que dissolve o eu individual no coletivo: “ele reza para deus, ele dança pela tribo em êxtase e se transforma, por meio da máscara, nessa tribo e nesse deus”.⁷ A máscara constitui, assim, o limiar sagrado entre o particular e o universal – mediação que ecoa visualmente em parte da obra segalliana.

A obra *Eternos Caminhantes* (Figura 2), uma das mais emblemáticas do expressionismo segalliano, materializa de forma exemplar nossas observações iniciais. As cinco figuras humanas alinhadas confrontam o espectador com expressões indecifráveis – efeito alcançado tanto pelas máscaras que recobrem os personagens quanto pela própria representação ambígua dessas máscaras, construídas a partir de fisionomias deliberadamente vagas. Pouco podemos discernir sobre esses indivíduos: apenas noções básicas de idade e gênero se fazem perceptíveis. Ainda mais evasivos são os elementos temporais e espaciais da composição, onde, à exceção das cinco figuras, predomina uma abstração radical do ambiente. Os corpos, todos construídos mediante planos geométricos com reduzida variação cromática entre si, apresentam proporções

Figura 2

LASAR SEGALL.
ETERNOS CAMINHANTES
(1919).

Óleo sobre tela, 138 x 184 cm. Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC. Fotografia de Jorge Bastos.



⁷ EINSTEIN, Negerplastik, p. 57.

significativamente menores que as cabeças mascaradas. Essa desproporção acentua o caráter simbólico das máscaras, que – não apenas nesta obra, mas em boa parte da produção posterior de Segall – emergem como matrizes alegóricas de sua expressão artística e de seu posicionamento político. Trata-se de um conjunto coerente de obras que compartilham estreitas afinidades estilísticas, diferenciando-se principalmente por suas temáticas, muitas vezes apenas identificáveis através dos títulos.

Duas décadas separam as duas pinturas. Enquanto *Eternos Caminhantes* foi produzida logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, *Máscaras*, por sua vez, antecede a Segunda Guerra Mundial. A crítica judaica à sua obra soube reconhecer que a tendência à abstração era um traço característico do seu trabalho, como no caso da crítica do poeta polonês Leib Malach:

Lasar Segall é um dos modernistas que penetrou no primitivo e nas fontes anímicas para ver e compreender sua essência em toda a sua dimensão, em sua complexidade e, ao mesmo tempo, em sua clareza. Ele a procura em todas as células da mente e da alma, investigando-as com o desejo de entender todas as dores da alma humana, em sua silenciosa e sublime solidão. No entanto, nesse silêncio, ouvimos os mais altos lamentos. O inconsolável queixume que vagueia errante no espaço do mundo, com manifesto arrebatamento nos lábios... E precisamente, como em todos os modernistas, para Segall, não é importante o traço exterior, uma vez que ele não esboça o homem ideal, porém, a ideia, a abstração.⁸

Como símbolos, as máscaras estabelecem um isomorfismo com a ideia de abstração através de seu efeito negador. Em *Negerplastik*, Carl Einstein propõe uma interpretação religiosa da arte africana, compreendendo-a como divindade encarnada ou receptáculo do sagrado: “ela é o deus que conserva sua realidade mítica fechada, na qual inclui o adorador, transformando-o em ser mítico e abolindo sua existência humana”.⁹ Transformação e negação constituem, assim, os princípios norteadores da compreensão antropológica da máscara. Ao negar a identidade individualizada, as máscaras tornam-se universais: podem ser qualquer pessoa

⁸ MALACH, L. O primitivo na nova arte – sobre Lasar Segall. In: D’HORTA, V. (Org.). Querido e fiel Lasar: cartas e documentos em iídiche e hebraico do Arquivo Lasar Segall. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2019, p. 255.

⁹ EINSTEIN, *Negerplastik*, p. 43.

ou, mais precisamente, representam todos nós. Na obra de Segall, elas sugerem uma humanidade aprisionada em dramas sociais coletivos, liberando o artista – num primeiro momento – da representação do sofrimento de indivíduos ou povos específicos. Nessa perspectiva, a máscara opera como um anteparo que protege ao negar o que não deve revelar: a identidade do próprio artista.

Visualmente, a incorporação de máscaras na obra de Segall articula dimensões formais (abstração) e conceituais (universalismo). Essa síntese converge em um posicionamento político singular, que se manifesta não através de panfletarismo, mas como crítica implícita aos nacionalismos vigentes. Tanto no Brasil quanto na Alemanha, a ascensão de ideologias nacionalistas conjugava-se a políticas racistas, elitistas, antidemocráticas e repressoras, que frequentemente elegeram o judeu como “inimigo interno”. Nesse contexto histórico, a assimilação cultural dos judeus orientais na Alemanha era vista com desconfiança. Conforme analisa Steve Aschheim, o judeu foi representado como arquétipo do impostor – um “nômade” incapaz de criar cultura autêntica, cujos talentos derivariam apenas do mimetismo dos povos que o acolhiam. Essa suposta “teatralidade judaica” tornou-se tema central do antissemitismo oitocentista e novecentista, tornando-se objeto da propaganda nazista: em 1941, Goebbels proclamou o nacional-socialismo como único movimento capaz de “detectar e impedir a penetração judaica na Alemanha”.¹⁰

A ênfase no universalismo – eixo central de muitos escritos de Segall – configura-se como conceito fundamental para compreender seu posicionamento político contra o nacionalismo e seu antissemitismo estrutural. Embora a noção seja amplamente difundida, sua mobilização no discurso do artista apresenta uma singularidade: o uso dessa categoria no âmbito do pensamento judaico moderno oferece uma chave de análise para aprofundar nossa compreensão da relação de Segall com a religiosidade judaica. Em suas declarações sobre arte, o artista é categórico ao vincular judaísmo e universalidade, afirmando que o “específico” da arte judaica:

[...] é bem possível que seja o profundo humano. Talvez a nota de contestação, ou de intimidade espiritual, ou ainda de insatisfação com a estética ‘pura’ na arte.

¹⁰ ASCHHEIM, Steve. At the edges of liberalism: junctions of European, German, and Jewish history. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2012, p. 171-184.

Essas qualidades foram introduzidas pelos artistas judeus, enriquecendo com elas a arte universal.¹¹

Nessa perspectiva, Segall sustenta que os artistas judeus foram pioneiros na superação da estética “pura”, promovendo a abstração como alternativa ao naturalismo. Conforme sugerido pela primeira citação do artista neste ensaio, essa posição evidencia a tríade conceitual que estrutura seu pensamento: a interligação orgânica entre universalismo, identidade judaica e tendência à abstração. Essa síntese dialoga profundamente com fenômenos culturais decorrentes da secularização judaica, particularmente com o culto do *Ostjude*.

O culto do *Ostjude* operou uma radical ressemantização: transformou o estereótipo negativo do judeu oriental (associado ao atraso e obscurantismo) em emblema de autenticidade, espiritualidade e comunidade orgânica. Nesse discurso secularizado, os *Ostjuden* encarnavam a “judaicidade genuína”, contrapondo-se aos judeus ocidentais – vistos como desenraizados e fragmentados pela assimilação. A vida no *shtetl* (pequenas cidades e núcleos populacionais judaicos do Leste europeu) era idealizada como experiência integral, em oposição à existência dilacerada dos judeus assimilados da Europa Central.

Os estereótipos do judeu oriental foram constantemente negociados entre intelectuais judeus e não-judeus, oscilando entre idealizações e representações pejorativas. Independente da abordagem, mantinha-se o abismo cultural entre as duas comunidades judaicas, enquanto o esforço do *Westjude* para assimilar os valores da modernidade ocidental era reiterado como traição identitária. Enquanto o *Ostjude* era transmutado em arquétipo da autenticidade judaica – guardião das leis mosaicas e da herança espiritual ancestral –, o judeu ocidental convertia-se no símbolo do “[...] declínio irreversível do judaísmo e o desvirtuamento de seus valores centrais, sacrificados no altar da integração a uma sociedade sedutora em suas promessas de conforto”.¹²

Abstração e judaísmo convergiram para que Segall forjasse uma concepção de universalidade entranhada em sua biografia de imigrante. Ao resignificar a sabedoria e o misticismo atribuídos aos judeus orientais, o artista assimilou criativamente a noção da “missão universal judaica” – tema central do *Haskalah* (Iluminismo Judaico) durante a secularização oitocentista. Nesse projeto, a

¹¹ SEGALL, Lasar Segall, p. 71.

¹² ASCHHEIM, At the edges of liberalism, p. 29.



Figura 3

LASAR SEGALL. POGROM (1937).

Óleo e areia sobre tela, 150 x 184 cm. Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC. Fotografia de Jorge Bastos.

produção de uma arte universal, onde o judaísmo teria papel fundador, alicerça-se na ideia de que a tradição judaica carrega, em sua autocompreensão teológica, um projeto para a humanidade. Através de caminhos muitas vezes antagônicos, intelectuais judeus propuseram versões divergentes dessa missão. Mais do que comprovar seu vigor, essas interpretações revelam como o projeto espelhava as identidades de seus formuladores. Para articular sua própria missão universal como judeu-artista, Segall mobilizou um repertório estético-ideológico que definiu tanto seu posicionamento político antinacionalista quanto a gramática visual de sua obra: "para atingir toda a humanidade, sua obra teve que priorizar o elemento humano. Este, para ser universal, teve de vestir máscaras".¹³

¹³ LOURENÇO, Máscaras, p. 60.

Após sua fase expressionista na Alemanha, Segall gradativamente assimilou novas tendências artísticas europeias que ecoariam no modernismo brasileiro, do qual se tornaria um dos protagonistas. Essas correntes, articuladas sob a égide do neoclassicismo, propunham um distanciamento das vanguardas radicais através da revisão crítica do legado moderno, preservando determinados elementos clássicos. A filiação de Segall ao classicismo foi amplamente reconhecida pela crítica pós-Primeira Guerra, inclusive por Mário de Andrade, que em seus primeiros escritos sobre o artista observou: “essa procura da humanidade, causa fortíssima da inquietação artística dos nossos dias, se reflete na obra dum Stravinsky, dum Papini, dum Lasar Segall. A certas manifestações dessa arte moderna já nos acostumamos a chamar de neoclassicismo”.¹⁴ A incorporação do classicismo não representou ruptura com suas formulações anteriores, mas sim a integração de um novo elemento vocabular que realinhou sua tendência à abstração a esquemas compositivos característicos de sua produção brasileira. Como analisou Jorge Coli, foi na escultura que o classicismo segalliano melhor se concretizou: nelas, diferentemente da pintura, “o assunto se generaliza, se concentra, se despoja ainda mais do circunstancial [...] as características abstratas inerentes à escultura encontram as características similares que definem substancialmente o espírito criador de Segall”.¹⁵

Segall possuía uma percepção histórica aguda, engajando-se criticamente com os acontecimentos de seu tempo sem neles se perder. Seu processo criativo articulava um duplo movimento dialético: identificação e abstração. Experiências coletivas como o desterro e o antissemitismo eram compreendidas não apenas através de sua vivência pessoal, mas como crises universais da condição humana. Essa perspectiva permitiu-lhe desenvolver estratégias pictóricas que materializavam sua postura ética enquanto a legitimavam perante o público e a crítica.

Pogrom (Figura 3) encarna muito bem esse projeto. Embora sua temática judaica seja explicitada pelo título e pelo Sefer Torá ao centro, a obra opera duas abstrações fundamentais: uma temporal, pela ausência deliberada de referências histórico-geográficas específicas; e outra expressiva, marcada pela passionalidade dos rostos em um contexto que há expectativa por parte do

¹⁴ ANDRADE, Mário de. Lasar Segall (Correio Paulistano, 29.03.1924). In: CHIARELLI, T. Segall realista. Rio de Janeiro: Museu Lasar Segall/Instituto Moreira Salles, 2008, p. 203.

¹⁵ COLI, Jorge. Reflexões sobre o classicismo em Lasar Segall a partir de sua escultura. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, n. 42, 1997, p. 140.

observador por reações mais estridentes. Essa característica em torno da composição das expressões humanas não passou despercebida pela crítica de sua época. Em sua análise de *Pogrom*, o crítico Geraldo Ferraz destaca como os onze corpos “conciliam-se no ajustamento de suas linhas interpenetradoras”, sustentando o drama não por meios ilustrativos, mas através da estrutura formal. Ferraz observa que o olhar se detém nas “caras confrangidas, nos volumes superpostos, na expressão dessa carne que soma pés e mãos, na mesma imobilidade lívida da morte”, ressaltando, contudo, a ausência de “gestos extremos de dor convulsionada”. Para o crítico, esta contenção expressiva permite que o “confrangimento dolorido” se concretize numa “serenidade quase severa”, alcançando o “rigor da verdade interpretadora, sem literatura” – ou seja, transmutando a tragédia em verdade plástica essencial, livre de mediações.¹⁶ Em Mário de Andrade, por sua vez, a produção de Segall dos anos 1930 é qualificada como êxtase: uma forma de expressão da “vida sábia, altíssima, perfeita, serena, livre da tristeza como livre da alegria”.¹⁷

Para além dos recursos à abstração, *Pogrom* é uma pintura que dá início a um esquema composicional distinto de Segall, em que a figura humana em primeiro plano contrasta com um ambiente em ruínas ao fundo. Composição similar também é observada em *Máscaras*, cuja obra reproduz uma cena de ateliê vazio destruído, em que seis máscaras clássicas de gesso também são apresentadas como ruínas. Pela repetição desse esquema, decerto a pintura trata de um tema social como *Pogrom*. No entanto, diferente desta produção, *Máscaras* apresenta uma imagem de difícil compreensão, destoando das demais obras de temática social do artista que expunham abertamente sua temática ao observador. Tal compromisso com seu conteúdo é reiterado textualmente pelas inscrições “1938” e “última edição” colocadas em manchetes de jornais abaixo de duas das máscaras. Na sua ambiguidade entre revelar e ocultar, as máscaras da obra sugerem a revelação de um acontecimento histórico, algo que, em 1938, aconteceu pela última vez. Todas essas características tornam a mensagem da obra mais complexa, situando a pintura em uma curva diferente da maioria de suas obras. Da mesma forma que as máscaras sugerem uma separação – algo que após sua queda perdeu sua identidade –, a frase “última edição” como manchete também pode sugerir sentidos similares aos de separação, ruptura

¹⁶ FERRAZ, Geraldo. *Pogrom de Lasar Segall*. In: MILLER, Álvaro. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982, pp. 33-34.

¹⁷ ANDRADE, Mário de. *Lasar Segall (Diário de São Paulo, 06.06.1933)*. In: CHIARELLI, Tadeu. *Segall realista*. Rio de Janeiro: Museu Lasar Segall/Instituto Moreira Salles, 2008, p. 212.

e término. O ano de 1938, inscrito não como legenda, mas como acessório, firma essa data como um marco. A hesitação diante de *Máscaras* repousa justamente nesse testemunho obscuro que a obra transmite ao espectador, também percebida pela historiadora Claudia Valladão: "olhando a pintura nos perguntamos quais desses eventos históricos estariam registrados sob a 'última edição' do jornal representado".¹⁸

A importância depositada no ano de 1938 nos permite apontar alguns eventos históricos específicos ocorridos neste ano na Alemanha, que também apareceram no texto de Mattos sobre a obra: a exposição de Arte Degenerada (*Entartete Kunst*) em Berlim e o pogrom de novembro, apelidado popularmente de *Reichkristallnacht* (Noite dos cristais do Reich). Segall tinha consciência dos acontecimentos no campo artístico alemão, especialmente aqueles que o afetaram diretamente. Na ocasião da inauguração da *Entartete Kunst* em Munique, foram expostas três pinturas de sua autoria no grupo de artistas judeus – incluindo *Eternos caminhantes* –, além de algumas impressões destruídas e outras com seu paradeiro desconhecido. Em 1938, quando a mostra passou por Berlim, quatro obras de Segall permaneceram na exposição, da mesma maneira como em tantas outras cidades alemãs que a receberam. Com essas iniciativas, fica evidente que as lideranças nazistas tinham plena consciência do que *não* era arte alemã. No entanto, a definição do que seria, propriamente, a arte alemã era bastante imprecisa. De modo geral, a literatura ocupada da arte alemã fomentada pelo regime nazista definiu essas tendências como neoclássicas. Pureza racial, cânone de beleza, padrões morais e sentimento alemão estavam revestidos por uma roupagem neoclássica, ecoando pela pintura, escultura e arquitetura.

O contato de Segall com as tendências neoclássicas entre artistas nazistas deu-se, principalmente, na ocasião de sua viagem para Paris em 1937, na oportunidade de prestigiar a Exposição Universal. No pavilhão alemão, projetado pelo arquiteto Albert Speer, é possível encontrar tanto referências clássicas em sua estrutura, como também entre as obras selecionadas para decoração do interior, a exemplo de esculturas de Josef Thorak e pinturas de Adolf Ziegler. O clássico, nesse sentido, tornou-se um termo em disputa. Se para Segall esse conceito possibilitou a renovação das linguagens de vanguarda e a criação de obras atemporais,

¹⁸ MATTOS, Claudia Valladão de. *Máscaras: Lasar Segall e sua reação à exposição 'arte degenerada'*. In: COSTA, Helouise; CAIRES, Daniel Rincon. (Orgs.). *Arte degenerada - 80 anos: repercussões no Brasil*. São Paulo: MAC - USP, 2018, p. 177.

estáticas e comprometidas com dramas sociais, para o partido nazista o clássico era a representação fidedigna de uma raça e de uma nacionalidade ameaçadas pelo judaísmo. Sob estes aspectos, *Máscaras* representou a crise do modelo clássico na obra de Segall. O quadro era a “última edição” de uma tentativa de equilíbrio e atemporalidade que, a partir dali seria cada vez mais difícil de sustentar enquanto artista e judeu oriental. A destruição de seu ateliê, o espaço de trabalho e de sobrevivência econômica do artista, está relacionada aos desdobramentos da política cultural fascista que Segall teve conhecimento nos anos 1930.

As máscaras pintadas por Segall em 1938 simbolizam um processo de negação com a tradição clássica. Retiradas dos rostos, elas representam a ilusão de um povo que por muito tempo acreditou ter encontrado seu lar, elas são a personificação das ruínas do processo de assimilação e de adoção do germanismo. A forma clássica das máscaras destruídas enfrenta a narrativa nacional – e racial – que prevaleceu no processo da formação da identidade nacional alemã: os judeus, diferentemente dos germânicos, não compartilhavam um “passado histórico” comum, portanto, seu apego aos valores clássicos que fundamentaram as ideologias antissemitas ao longo dos séculos XIX e XX não podia ser outra coisa senão uma farsa. A destruição do ateliê – o “lar” de um artista – e a ausência da figura humana contribuem para essa sensação de deslocamento e exclusão imposta historicamente aos judeus. Nesse sentido, *Máscaras* tornou-se um marco no conjunto da obra segalliana. Se o uso das máscaras como um recurso imagético esteve, até o momento, fortemente conectado a sua missão universal como artista e judeu, a remoção das máscaras dos corpos e a ênfase no objeto operam em um sentido oposto. Diferentes das demais, essas máscaras não são mais revelações da verdade interior, mas as ruínas do modelo clássico que, por muito tempo, mediou o contato do artista com o íntimo humano e universal.¹⁹

¹⁹ LOURENÇO, Máscaras, p. 142.

Referências

ANDRADE, Mário de. Lasar Segall (Correio Paulistano, 29.03.1924). In: CHIARELLI, Tadeu. *Segall realista*. Rio de Janeiro: Museu Lasar Segall/Instituto Moreira Salles, 2008, pp. 203-205.

ANDRADE, Mário de. Lasar Segall (Diário de São Paulo, 06.06.1933). In: CHIARELLI, Tadeu. *Segall realista*. Rio de Janeiro: Museu Lasar Segall/Instituto Moreira Salles, 2008, p. 212-213.

ASCHHEIM, Steve. *At the edges of liberalism: junctions of European, German, and Jewish history*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2012.

COLI, Jorge. *Reflexões sobre o classicismo em Lasar Segall a partir de sua escultura*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 42, 1997.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

FERRAZ, Geraldo. Pogrom de Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982, pp. 33-34.

LOURENÇO, Allan André. *Máscaras: matriz alegórica na obra de Lasar Segall*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2021. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1641532>. Acesso em: 6 jun. 2025.

MALACH, Leib. O primitivo na nova arte – sobre Lasar Segall. In: D’HORTA, V. (Org.). *Querido e fiel Lasar: cartas e documentos em ídiche e hebraico do Arquivo Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2019.

MATTOS, Claudia Valladão de. Máscaras: Lasar Segall e sua reação à exposição ‘arte degenerada’. In: COSTA, Helouise; CAIRES, Daniel Rincon. (Orgs.). *Arte degenerada - 80 anos: repercussões no Brasil*. São Paulo: MACUSP, 2018, p. 166-180.

ROTH, Joseph. *Judeus errantes*. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

SEGALL, Lasar. *A arte israelita e seus intérpretes*, A Civilização, 1936 (ALS 06268).

SEGALL, Lasar. *Lasar Segall: textos, depoimentos e exposições*. 2 ed. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style*. Connecticut: Martino Publishing, 2014.

Poética da fragmentação: imagem e palavra em Jorge de Lima

Priscila Sacchettin¹

O arquivo do Museu Lasar Segall preserva uma troca de cartas entre o artista lituano-brasileiro e o poeta alagoano Jorge de Lima, na qual discutem as ilustrações que Segall criaria para o livro *Poemas Negros*, que viria a ser publicado em 1947. Além de documentar a colaboração entre dois importantes nomes de nosso modernismo, a correspondência também aponta para uma questão bastante presente na obra de Lima: a relação entre imagem e palavra. Célebre como poeta, Lima também desenvolveu um trabalho visual através de colagens, aspecto de sua produção que permanece pouco conhecido do público. O conjunto de imagens, produzido entre meados da década de 1930 e início da década seguinte, intriga pelo caráter duplamente “deslocado”, apresentando-se como um caso à parte tanto na produção artística brasileira em geral, quanto na produção do próprio Jorge de Lima em particular. Em relação a esta, algumas questões de pronto se colocam: Como compreender as colagens no interior da obra de um artista da palavra? Trata-se de um experimento isolado ou está em relação com a poesia do autor? Que sentido teria o interesse de Lima por essa técnica? De quais referências ele se valeu?

As imagens produzidas tampouco parecem estar em casa no contexto mais amplo da produção brasileira de artes visuais daquele período. Colocado sobre esse pano de fundo, o livro de colagens que Jorge de Lima veio a produzir situa-se equidistante de todas as tendências ao seu redor, distinguindo-se do que estava sendo feito, por exemplo, no Rio de Janeiro (Núcleo Bernardelli, a pintura de Portinari) ou em São Paulo (Grupo Santa Helena, Clube dos Artistas Modernos - CAM, Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM). Dada essa situação, o modo possível de relacionar as imagens de Lima com a produção artística brasileira seria via Surrealismo. Ou, melhor dizendo, "um certo" Surrealismo, pois a recepção dessa vanguarda europeia no Brasil conferiu-lhe características peculiares, sendo uma delas – talvez a mais desconcertante – a associação com o catolicismo redivivo dos anos 1930, do qual Jorge de Lima participou.

Desde ao menos 1937, o poeta vinha exercitando-se na técnica da colagem. Do conjunto de imagens que ele produziu nessa época surgiu o livro *A pintura em pânico*, contendo 41 pranchas, publicado no Rio de Janeiro em 1943 e nunca reeditado. Foram impressos apenas 250 exemplares, todos rubricados pelo autor². Cada imagem é acompanhada por textos brevíssimos, semelhantes a versos deslocados de um poema, que propõem uma relação orgânica entre linguagem visual e verbal: não possuem função explicativa ou descritiva, antes ressaltam o teor enigmático das imagens. O livro traz também um prefácio, intitulado *Nota Liminar*, escrito pelo poeta Murilo Mendes, que relaciona a obra com o Surrealismo e identifica o artista alemão Max Ernst como referência, além de atentar para o teor de contestação política da técnica ali empregada.

As colagens originais reproduzidas no livro se perderam. No entanto, há onze reproduções fotográficas preservadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP)³, sobreviventes graças ao cuidadoso Mário de Andrade, que as recebeu de Lima e as conservou. Foi Andrade o primeiro a emitir uma reflexão crítica sobre essas imagens, antes mesmo de elas aparecerem em livro. No artigo *Fantasia de um poeta*, ele se refere à montagem como "processo novo de criação lírica" e, comentando algumas das obras, sublinha a qualidade didática dessa técnica, que poderia desempenhar a função de "introdução à arte moderna"⁴.

1. Pesquisadora de pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e pesquisadora visitante no *Lateinamerika Institut* (LAI) da Universidade Livre de Berlim. Professora de cursos livres em instituições como Pinacoteca do Estado de São Paulo, MASP, Casa Museu Ema Klabin, Museu Lasar Segall e Atelier Piratininga. Doutora em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com estágio de pesquisa na *Université Sorbonne/Paris Diderot*. Possui graduação e mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

² Consultei o exemplar de número 177, com dedicatória a Menotti del Picchia, assinada pelo autor e datada de 23.5.44, pertencente à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP.

³ Dentre estas, três foram incluídas em *A pintura em pânico*.

⁴ ANDRADE, Mário de. *Fantasia de um poeta*. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 146, 1a. quinzena, nov.1939, s.p.

1. Colagem como resistência.

A técnica da colagem, por meio de seus procedimentos característicos – deslocamento, apropriação e recontextualização de elementos visuais – materializa no campo artístico a ideia de reconfiguração de um novo conjunto a partir de fragmentos, restos e ruínas. Essa operação encontra eco na reflexão de Fábio de Souza Andrade sobre a poesia moderna:

“Contra o pano de fundo dos ruídos de um mundo que já nada nos diz de novo, recolher ‘um punhado de imagens partidas’ (Eliot) e infundir nesses fragmentos um novo sentido, cuja lógica e fundamento só pode ser buscado internamente: a utopia possível na distopia presente”⁵.

O poeta, assim como o artista visual, seria aquele capaz de, através dos desafios de seu ofício, vislumbrar e sugerir um outro mundo, onde as coisas se libertam da obrigação de serem funcionais. Com esse intuito, dedica-se a criar imagens insólitas, “montadas a partir da justaposição de campos semânticos não conaturais, mas submetidas enquanto montagens a uma vontade de significação unificadora”⁶.

No caso da fotografia, esta possuiria, dentre suas inúmeras funções e capacidades, aquela de oferecer uma visão asseguradora do mundo, que tranquilizaria o observador por reforçar o universo visível ao qual ele está habituado, revelando a unidade fundamental entre mundo, objetos e sujeito em um espaço que os envolve por igual, abarcando-os numa mesma forma de presença. Assim, a fotografia que se pretende registro do real assume a função de autenticar seu referente dentro de um contexto geográfico, social ou humano específico, reforçando identidades pessoais, familiares e sociais. Partindo dessa ideia, Annateresa Fabris propõe que a montagem poderia ser pensada como o campo em que o espaço se convulsiona, buscando trazer para a imagem elementos capazes de potencializar as reações de ruptura e subversão do visível causadas no primeiro contato. Operando contra a lógica unificadora da fotografia, a fotomontagem questiona a identidade de cada signo, rompendo a conexão entre o observador e o efeito apaziguador do fotográfico, que normalmente promove um

⁵ ANDRADE, Fábio de Souza. O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997; p. 112.

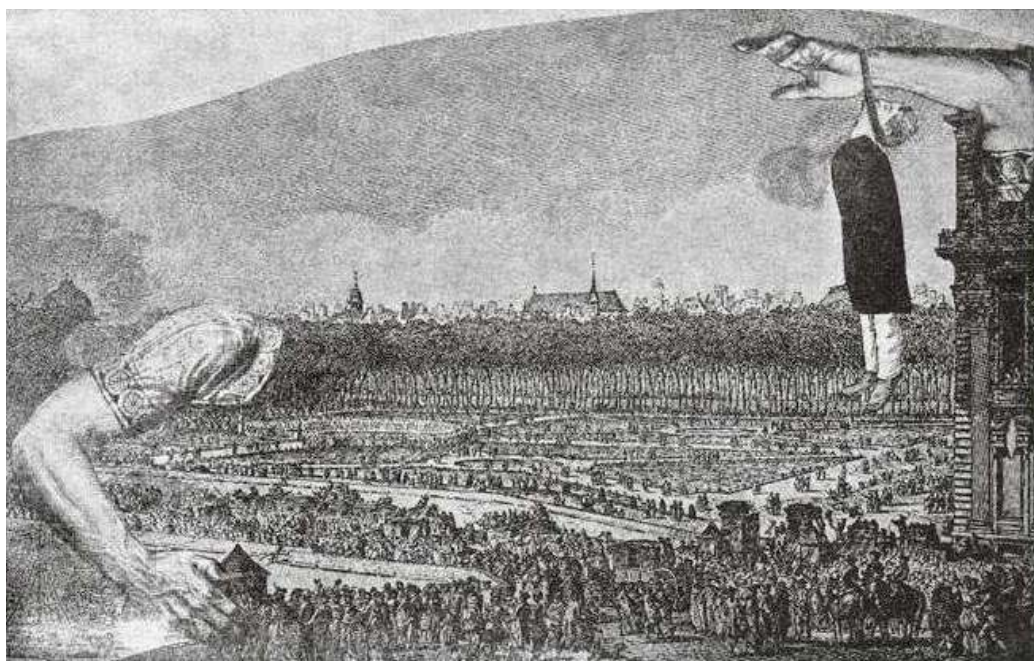
⁶ Idem, p. 56.

sentimento de integração e pertencimento a um quadro comum de referências⁷.

A questão do fragmento e do todo reflete-se, assim, na própria técnica da colagem e da montagem. O procedimento disjuntivo que lhe caracteriza faz com que o fragmentário e o heterogêneo sejam inerentes ao processo de construção da imagem, investindo a técnica de significado crítico, na medida em que dificulta a adesão ilusionista – e iludida – a uma dada realidade. A confusão visual e o deslocamento cognitivo provocados pela superfície estilhaçada da fotomontagem obrigam o observador a pensar, indagar, reconstituir, construir, buscar sentidos possíveis, sem no entanto poder se fixar em nenhum deles. Ora, essa proposição sempre em aberto de possibilidades plurais não seria um vetor contrário à mentalidade fascista que grassava nas décadas de 1930 e 1940, e que tanto preocupava Jorge de Lima? No microcosmo de *A pintura em pânico*, imagens inquietantes falam do perigo da tirania e da opressão (*Figura 1*). Nesse cenário sombrio, poesia e arte intercedem para recortar, despedaçar e desalojar imagens, para então reuni-las e reconstituí-las em outra ordem, transformando sua legibilidade, abrindo-as para novas possibilidades visuais e esvaziando-as de qualquer pretensão totalizante.

Figura 4

JORGE DE LIMA. A POESIA DE UNS DEPENDE DA ASFIXIA DE OUTROS. In: *A pintura em pânico*, 1943.



⁷ FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e Surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP*, São Paulo, n.55, pp. 143-151, setembro/novembro 2002; p. 145.

Em *O engenheiro noturno*, estudo sobre a lírica final de Jorge de Lima, Fábio de Souza Andrade trata do intenso uso que o poeta alagoano faz da metáfora, recurso que amplia ambiguidades e multiplica sentidos, possibilitando uma reação ao privilégio excessivo atribuído pela contemporaneidade à função informativa, utilitária da linguagem. As obras que compõem essa fase, *Livro de Sonetos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952), ultrapassam o virtuosismo da construção métrica para se converterem em experiências de radicalidade dentro da poesia moderna brasileira. Pela palavra, o poeta cria imagens complexas que, resistindo à compreensão imediata, preservam a capacidade intrínseca da linguagem de estabelecer universos próprios. Nesses poemas, em que a opacidade semântica funciona como escudo contra o desgaste das palavras e da própria tradição lírica⁸, o refúgio em si mesmo do eu-lírico, que faz das imagens insólitas uma espécie de carapaça, coloca-se como estratégia de sobrevivência e de rebeldia. A construção das imagens no período final da poesia limiana, pouco posterior às colagens, ou mesmo em livros contemporâneos a elas, como *A túnica inconsútil* (1938), baseia-se no reconhecimento de que a arte moderna emerge da reorganização de pequenos fragmentos extraídos de um real intrinsecamente caótico, constituindo uma imagem que se opõe à sua redução a funções meramente práticas. Diferentemente da convicção surrealista e dadaísta de que o fim da arte se aproximava e seria acompanhado por um avanço na emancipação humana viabilizado pelo progresso técnico, a poesia de Lima articula-se como resistência, voltada à preservação da capacidade crítica e reveladora inerente à obra de arte⁹. O comentário refere-se à lírica de Jorge de Lima, porém é perfeitamente extensível às colagens, uma vez que o procedimento poético de ambas se dá no trabalho de ressignificação do fragmento. Pela singularidade e originalidade, a imagem poética é portadora da novidade, reveste-se do frescor e do enigma daquilo que parece ter sido gerado pela primeira vez. Na busca por essa linguagem original, o poeta inventa um mundo particular. É profusa, nesse sentido, a contribuição do Surrealismo, ao instigar a interpenetração de racional e irracional, real e imaginário, visível e invisível. As colagens e inúmeros poemas de Lima aproximam-se de uma composição surrealista, em que elementos desconexos convivem e se transmutam um no outro.

⁸ ANDRADE, Fábio de Souza. A musa quebradiça. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996; p. 138.

⁹ IDEM, *O engenheiro noturno*, p. 113.

A expressão de tal estado poético não poderia ser alcançada sem um tipo de representação imagética renovada: o diálogo de Lima com o Surrealismo reside, para além de um cotejo entre imagens, na adesão ao que foi a marca distintiva daquele movimento: a escolha por uma estrutura fundamentalmente subjetiva. Ao defender o rompimento com a representação sensível tradicional, o Surrealismo transforma a imaginação no elemento central da criação. Caberia à arte expandir o visível através de uma visualidade inédita, resultante do encontro entre a realidade presente e as possibilidades latentes, entre o concreto material e o universo da interioridade imaginativa e onírica. O resultado dessa escolha poética – que é também uma escolha ética – conduz aos temas da reforma do mundo e da libertação da linguagem pois, em lugar da reprodução característica da arte tradicional, o Surrealismo propõe a construção de uma realidade renovada¹⁰. Abrindo caminho para tal produção, o artista pode valer-se do objeto apropriado do mundo exterior. O sentido desse objeto, assinalava André Breton, sofrerá uma transformação completa pela nova posição que assumir em relação aos demais elementos da obra, ou seja, pelas conexões inusitadas que o artista estabelecerá entre ele e seu contexto, respondendo a demandas criativas internas. Em consonância com Breton, Louis Aragon define a colagem como um procedimento poético que desvia o objeto de seu sentido convencional, para “despertá-lo numa nova realidade”¹¹. Dessa distorção funcional surgiria o maravilhoso, entendido como rejeição de uma dada realidade, rejeição esta que conduziria a uma outra realidade, nova e ampliada, liberada por aquela rejeição. É ainda Aragon quem aponta para a dimensão ética dessa renovação, tornando o maravilhoso a concretização de um princípio moral que se opõe de forma radical à moralidade do mundo em que se manifesta¹². Revigorar a linguagem corresponderia, assim, a fortalecer e expandir a experiência possível do mundo.

É preciso notar, no entanto, que nas colagens limianas a rearticulação dos elementos exclui qualquer atitude conciliatória ou pacificadora. As imagens não formam um todo harmônico, já que não se “encaixam” nem visualmente, nem semanticamente. Elas sustentam uma tensão constante entre polos opostos que se espalham pelo livro: *Alfa e Ômega*

¹⁰ FABRIS, op. cit., p. 146.

¹¹ ARAGON, Louis. Max Ernst, peintre des illusions. In: _____. *Les Collages*. Paris: Hermann, 1965; p. 26.

¹² ARAGON, Louis. La peinture au défi. In: _____. *Les Collages*. Paris: Hermann, 1965; p. 32.

(Figura 2), humano e monstro, *Caim e Abel* (Figura 3) bem e mal, *América versus Europa* (Figura 4), tempo e eternidade. Por vezes, a tensão comparece por extenso, explicitada nos dizeres que acompanham as imagens, como por exemplo “Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas”, ou o contundente “A poesia de uns depende da asfixia de outros”.

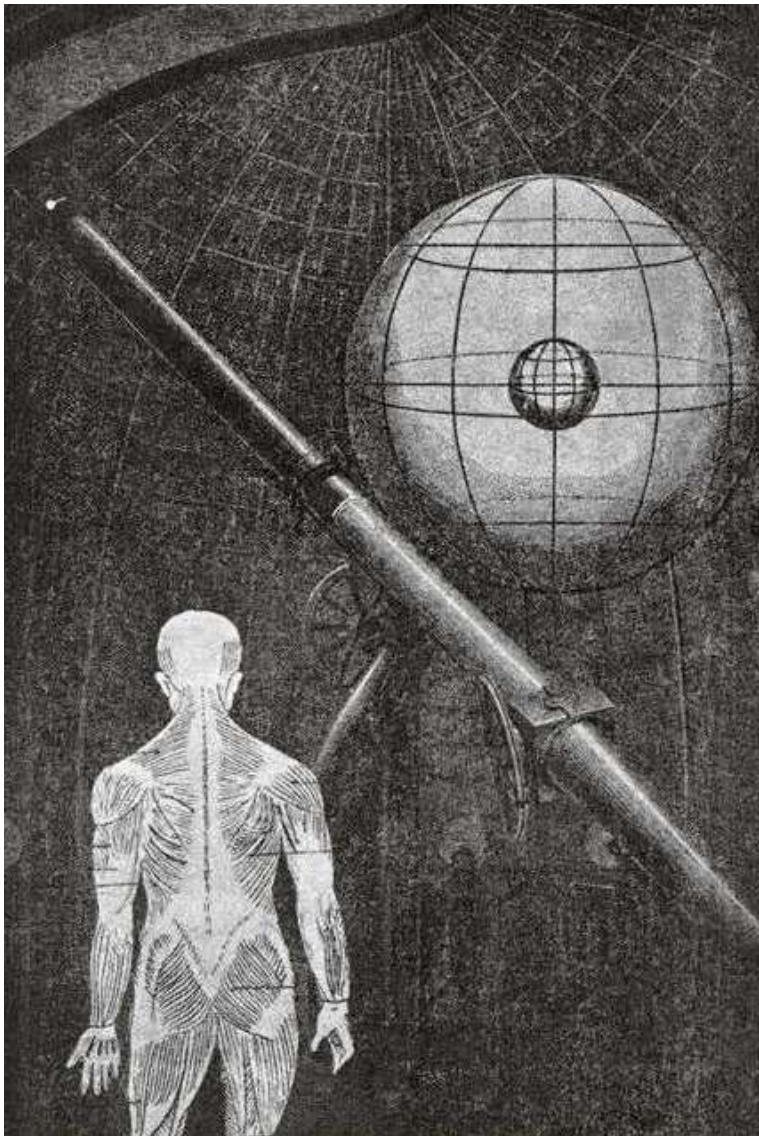


Figura 5

JORGE DE LIMA. **ALPHA & OMEGA**. In: A pintura em pânico, 1943.

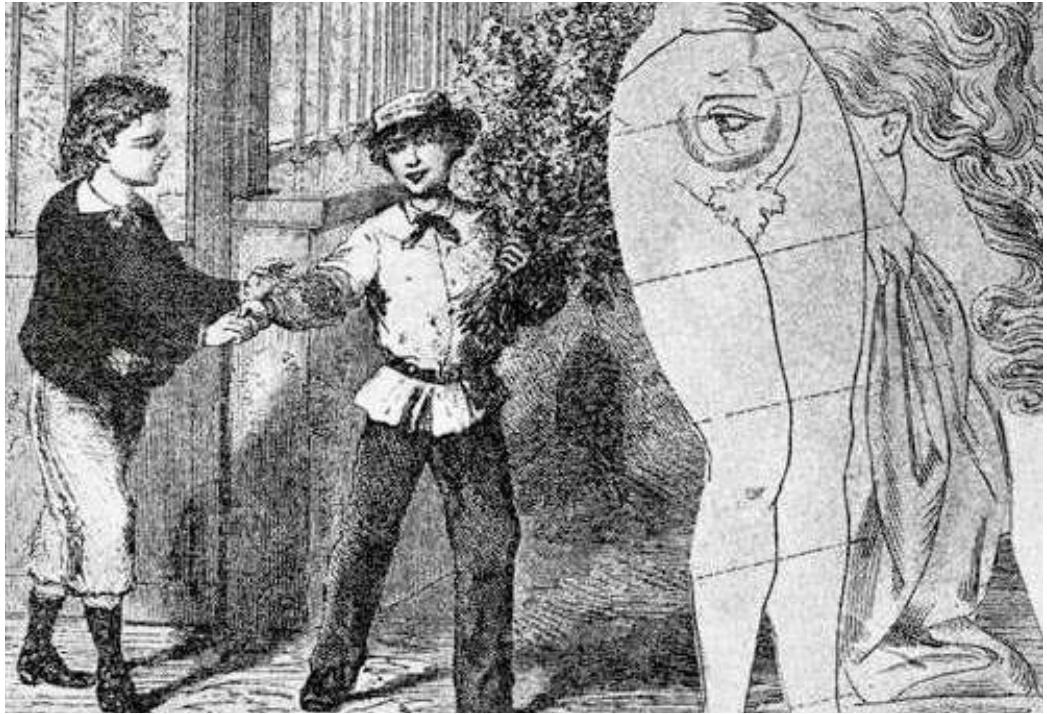


Figura 6

JORGE DE LIMA. **CAIM E ABEL.**
In: A pintura em pânico, 1943.

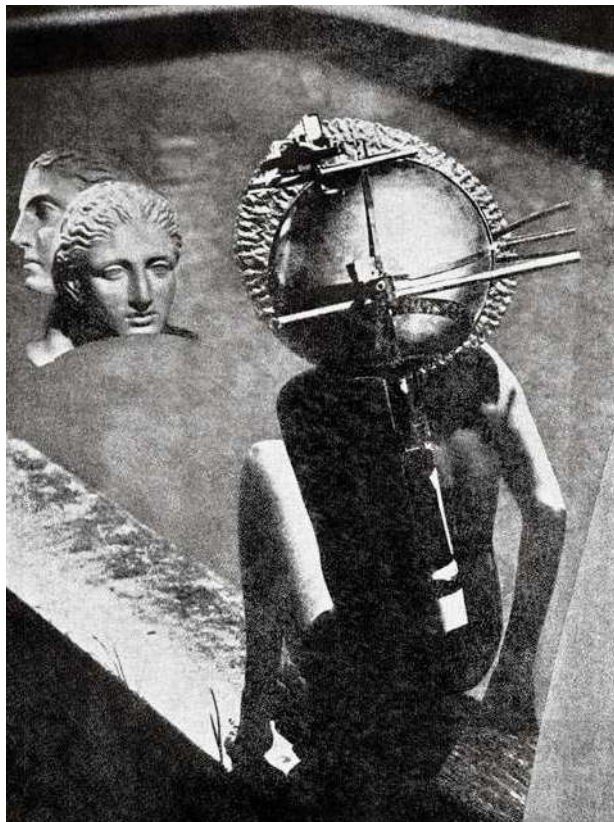


Figura 7

JORGE DE LIMA.
**AMÉRICA VERSUS
EUROPA.** In: A pintura em
pânico, 1943.

2. O poeta-demiurgo em crise.

A partir do livro *Tempo e eternidade* (1935), paulatinamente se afirma na poesia de Jorge de Lima uma perspectiva onde a esperança de redenção consoladora é percebida de forma inversa, como impossibilidade de reconciliação no horizonte imediato, cristalizando-se em temor e aflição, na "noite que se abateu sobre os homens"¹³. Neste sentido, a recepção limiana do Surrealismo, tanto na poesia quanto nas fotomontagens, aproxima-se de uma visão desencantada, que teme pelas possibilidades de emancipação do homem e indaga com aflição sobre o futuro da cultura. A atitude do poeta-artista não se confunde, no entanto, com uma postura conformista, mesmo constatando e mimetizando, a seu modo, a ruína que enxerga ao redor. A imitação que a colagem e a fotomontagem fazem da realidade social – ambas fissuradas, fragmentadas, aos cacos – acontece para criticar, propor e resistir. Seria possível, assim, identificar o potencial transformador dessas imagens, que não se limitam ao reconhecimento da carência, da impossibilidade, contrapondo a estagnação ao movimento, a destruição ao gesto do montador que metamorfoseia as coisas¹⁴.

Mas quem é esse formador de mundos, como caracterizá-lo? A figura do poeta-demiurgo que reconstrói a realidade aparece na seguinte fala de Lima: "A imitação da natureza não constitui poesia. O poeta imita o criador. A natureza apenas informa o poeta. O poeta deforma, reforma a natureza, e o mundo ante a força criadora do poeta se conforma com o que ele pressente, vê, profetiza"¹⁵. O poeta é aquele que consegue captar os elementos do mundo exterior e, por meio do filtro de sua mitologia pessoal, permeada por nuances do inconsciente, transforma-os em linguagem poética e os reinventa para o tempo presente. No contexto da poesia modernista, Jorge de Lima usou a figura de um novo Orfeu para tematizar o trabalho poético, e seu último livro, *Invenção de Orfeu* (1952), pode ser lido como uma atualização desse mito. Nele, o poeta detém a essência divina da criação artística e consegue atravessar o reino dos mortos, porém se vê aprisionado em sua própria condição, oscilando entre o absurdo e o sublime¹⁶. Ao longo

¹³ ANDRADE, Fábio de Souza. Op. cit., p. 44.

¹⁴ CARMELLO, Patrícia. Duas ou três coisas sobre a montagem das imagens em Jorge de Lima. *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte, n. 5, jan.-jun. 2012, pp. 41-49; p. 45.

¹⁵ LIMA, Jorge de. A mística e a poesia. In: AMARAL, Aracy (org.). *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984; p. 221.

¹⁶ TISCOSKI, Luciana. A ascensão da imagem poética no encontro de Jorge de Lima e Murilo Mendes. *Boletim de Pesquisa Nelic: Edição Especial – Dossiê Murilo Mendes*, Florianópolis, v. 3, pp. 28-61, 2010; p. 34.

dos dez cantos que compõem o livro, são constantes os temas do processo criativo e da figura do demiurgo, impelido à atividade lírica em meio ao mundo moderno. O que encontramos é um Orfeu em crise, “obrigado a descer as escadas da repartição”¹⁷. Se o canto do Orfeu mítico era capaz de enfeitiçar feras e fazer pedras dançarem, o que resta ao moderno Orfeu da repartição é um canto tão módico quanto resistente. As fórmulas mágicas procuravam agir sobre a natureza estabelecendo uma correspondência entre o indivíduo e o mundo por meio das palavras. Desse vínculo nasceu o recurso metafórico, que, ao desprender-se da magia, manteve-se na literatura com o propósito mais modesto de, ao invés de transformar a realidade natural, atingir o leitor ou o ouvinte por meio da poesia, o gênero que melhor conserva a dimensão metafórica da linguagem¹⁸.

A representação do poeta como síntese alcançada por meio das contradições já se manifesta no poema inaugural do livro *A túnica inconsútil*, na figura do cristão¹⁹. Os versos desse poema trazem a caracterização conflituosa do ser eleito:

(...) ressuscito na boca dos tigres, sou palhaço, sou alfa e ômega, peixe, cordeiro, comedor de gafanhotos, sou ridículo, sou tentado e perdoado, sou derrubado no chão e glorificado (...), sou burríssimo como São Cristóvão, e sapientíssimo como São Tomás²⁰.

um homem exaltado e abatido,
um homem amado e desprezado ao mesmo tempo,
um homem escarnecido e louvado, em contínuo solilóquio,
um homem que não acampou em parte alguma lhe havendo Deus dado tudo²¹.

O que emerge aqui é a problematização da figura do poeta conciliador de opostos – ao invés de um ser pleno pela reunião dos contrários, ele é por natureza um ser mutilado, que perdeu algo irrecoverável. O poeta, condicionado pela individuação, surge privado do êxtase da revelação que o integrava à unidade

¹⁷ ANDRADE, Fábio de Souza. Op. cit., p. 47.

¹⁸ IDEM, p. 110.

¹⁹ ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 9/10, pp. 53-73, 2003/2004; pp. 70-71.

²⁰ LIMA, Jorge de. *Obras Completas vol. I*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958; p. 425-426. “Poema do cristão”, originalmente publicado em *A túnica inconsútil* (1938).

²¹ IDEM, ibidem, p. 465-466. “E tudo é imprevisto”, originalmente publicado em *A túnica inconsútil*.

capaz de reunir a multiplicidade dos seres²², situação expressa no poema *A vida incomum do poeta*, que se encerra com um perfil desencantado:

Nada conseguiu, nada o contentou. Nasceu só, viveu só, vai morrer só.
Então caminha para a morte sem surpresa nenhuma, sem saudade nenhuma e também sem recompensa nenhuma²³.

Os poemas de *A túnica inconsútil* citados acima prenunciam a figura do poeta-artista pressuposta em *A pintura em pânico*, sem deixar de notar que a data de publicação do livro mencionado coincide com o período de fatura das colagens, entre 1937 e 1943. Há ainda outra faceta do poeta-demiurgo, ligada à religiosidade de Jorge de Lima e seu envolvimento com a militância católica, a partir de 1935. Por vezes, a religiosidade parece permitir que o poeta transcenda sua individualidade, identificando-se com os demais seres:

Os milênios passados e os futuros
não me aturdem porque nasço e nascerei, porque sou uno com todas as criaturas, com todos os seres, com todas as coisas
que eu decompou e absorvo com os sentidos e compreendo com a inteligência transfigurada em Cristo. (...)
Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria (...) ²⁴.

Seguindo os versos de *Tempo e Eternidade* (1935), a religiosidade na poesia limiana revela-se assentada na descrença no homem conduzido pela razão e no mundo orientado pela ciência, sustentando-se, em contrapartida, na fé no poeta como figura capaz de engendrar uma nova realidade pautada pela busca da transcendência²⁵. Essa busca, para Jorge de Lima, anima o fazer poético, que se reveste de tons místicos:

A transcendência que deve saturar de mistério todo grande e verdadeiro poeta, impele-o a ultrapassar-se em dois sentidos. Se se trata de revelar através

²² ASSUNÇÃO, op. cit., pp. 70-71.

²³ LIMA, op. cit., p. 456. "A vida incomum do poeta", originalmente publicado em *A túnica inconsútil*.

²⁴ IDEM, ibidem, p. 425-426, "Poema do cristão".

²⁵ TISCOSKI, op. cit., p. 29.

de suas formas e suas manifestações, o real que nós percebemos, é preciso transpor as aparências e os limites, de maneira a conduzir-nos para outras dimensões do universo que dá a este mundo seu sentido inconsútil, e daí às fontes de vida universal de que a nossa é um elo de cadeia eterna. Além do nosso eu superficial, existe um eu profundo, como além do universo acessível aos nossos sentidos, há, encoberto pelas aparências, outro real, oculto aos olhos de nossa percepção²⁶.

3. O poema-duplo limiano.

Nas colagens de Jorge de Lima, a relação entre imagem e texto envolve a noção surrealista de imagem poética, tal como formulada em 1924 no *Manifesto do Surrealismo*. A imagem constitui uma criação do espírito, não resultando de uma simples comparação, mas da aproximação entre duas realidades relativamente distantes. Quanto maior for a distância, mais intensa será a imagem, adquirindo maior força emotiva e densidade poética. O valor da imagem reside, assim, na beleza da centelha produzida, sendo proporcional à diferença existente entre os elementos aproximados²⁷. A aproximação fortuita desses elementos produz o efeito de absurdo, ocasionando analogias pouco habituais, surpreendentes, estabelecidas no interior da imagem, fazendo surgir daí uma "faísca" poética. Ainda no *Manifesto*, Breton assinala a existência de inumeráveis tipos de imagens surrealistas²⁸. A mais forte seria aquela que apresenta o grau de arbitrariedade mais elevado, que leva mais tempo para se traduzir em linguagem prática, seja porque ela porta uma enorme dose de contradição aparente, seja porque provoca o riso, ou ainda porque é de ordem alucinatoria ou implique a negação de qualquer propriedade física elementar. As características identificadas por Breton na poesia seriam válidas também para as colagens de Ernst e de Lima, tanto no plano do texto (legendas) quanto no plano da imagem.

As primeiras colagens de Max Ernst, produzidas por volta de 1919-1921 quando ele ainda participava do grupo Dada de Colônia, já se baseavam na associação de uma imagem a um texto, formando

²⁶ LIMA, Jorge de. Nota sobre poesia. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 3, pp. 173-177, 2002; pp. 175-176.

²⁷ BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001; p. 35.

²⁸ IDEM, *ibidem*, p. 54.

o que Márcia Arbex chama de poema-duplo²⁹. Nessas obras, as palavras conjugadas às imagens constroem inscrições cada vez mais longas, coligadas em frases insólitas e provocativas, em legendas de teor poético. O termo poema-duplo se aplica na medida em que texto e imagem significam conjuntamente e em sua relação recíproca³⁰. Tanto Ernst como Jorge de Lima utilizavam como matéria prima unidades de imagem/texto colhidas nas mais diversas fontes: dicionários ilustrados do século XIX, manuais técnicos e científicos, revistas ilustradas, anúncios de todos os tipos de catálogos. Somente ao serem reunidas é que tais unidades podem oferecer ao leitor/observador sua capacidade plena de produção de sentidos. Esse duplo sistema permanece nas colagens, com as relações entre legenda e imagem sofrendo deslocamentos e desvios; a escrita já não cumpre a função de elucidar a imagem, como ocorria em catálogos e manuais³¹. Com frequência, as inscrições que acompanham as colagens conservam algo do estilo descritivo e explicativo próprio das legendas científicas, ainda que nada expliquem. A justaposição das palavras na frase equivale à justaposição de elementos visuais na colagem. Estes provêm de contextos diversos e se acumulam de modo ilógico sobre a superfície; nenhuma imagem objetiva se forma. Assim, torna-se inútil recorrer à imagem para esclarecer o sentido da inscrição, e vice-versa. O que domina na legenda é a dispersão do significado, como se ela fornecesse apenas fragmentos de sentido. Em vez de servir de apoio à imagem, a legenda a desestabiliza, a obscurece ou, ainda, convoca a imaginação a percorrer novas e variadas possibilidades interpretativas. Em última instância, é somente na relação entre texto e imagem, no vínculo estabelecido entre esses dois sistemas semióticos, que a tentativa de leitura pode se estabelecer³².

Não há, portanto, qualquer hierarquia estabelecida entre texto e imagem, nenhum dos dois elementos do poema-duplo sobrepõe-se ao outro. O leitor/observador deve, assim, deixar de lado o costume de ter as imagens explicadas pelo texto, deve renunciar ao hábito mental de ver as inúmeras significações possíveis, inerentes à imagem, estabilizadas e, por assim dizer, apaziguadas pelo comentário racional oferecido pela legenda. Nos trabalhos de Ernst e de Lima, as próprias legendas são compostas através do processo de colagem verbal, resultando no estilçamento do sentido em

²⁹ ARBEX, Márcia. Le procédé du collage dans l'oeuvre de Max Ernst. *Caligrama*. Belo Horizonte, n. 3, pp. 79-92, nov.1998; p. 85.

³⁰ IDEM, ibidem, p. 89.

³¹ ARBEX, ibidem p. 85.

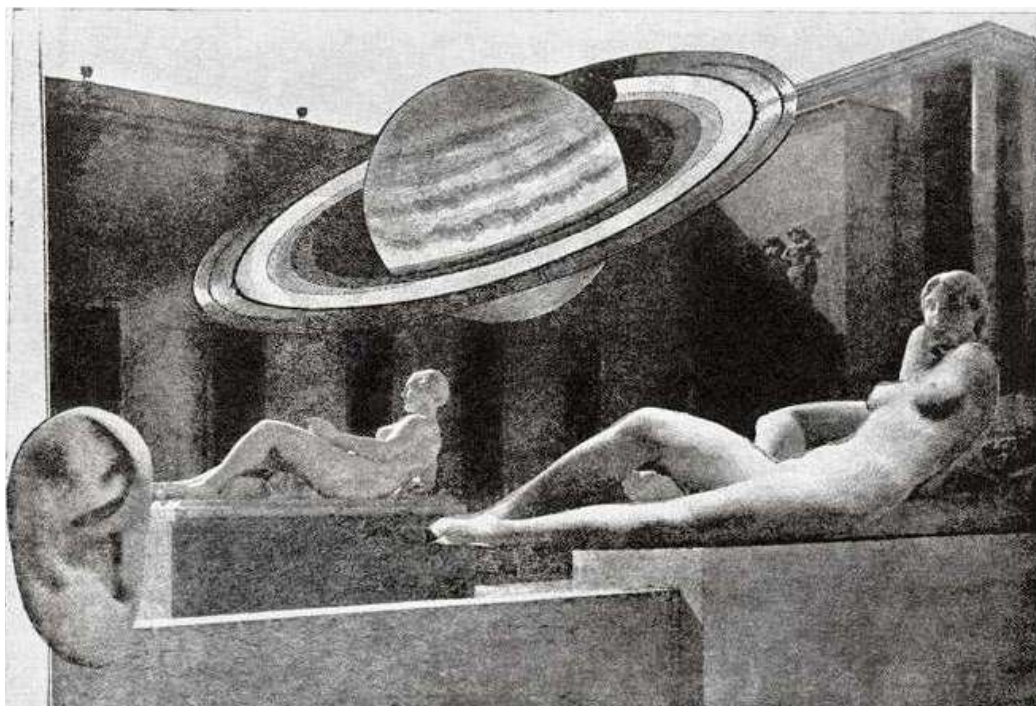
³² IDEM, ibidem, p. 87.

partes significantes. Em Ernst, as legendas por vezes avolumam-se em frases mais longas, que valem por poemas brevíssimos, cuja conformidade gramatical conflita com o conteúdo incomum de associações verbais. Nessas composições, a correção da sintaxe contrasta com a incoerência semântica do texto. Em muitos casos, observamos a associação de termos oriundos do contexto científico, com empréstimos feitos ao vocabulário da geologia, da mineralogia ou da anatomia, por exemplo. Estes procedimentos de que Ernst lança mão associam-se aos métodos utilizados pelos surrealistas, que buscam desagregar incessantemente os fenômenos da vida e da natureza, para em seguida reinscrevê-los em um patamar mais elevado – o plano do surreal³³.

Nas colagens de Ernst, o texto associado à imagem remete a determinados aspectos dela, mas atua sobretudo como seu prolongamento poético³⁴. A afirmação é válida também para *A pintura em pânico*, obra em que a relação de prolongamento poético entre texto e imagem assume mais de uma forma. Em alguns casos há uma relação de remissão direta, em que a legenda menciona um elemento que é visível na montagem. Isso acontece, por exemplo, em *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário* (Figura 5) – o planeta é evocado pelo nome e também comparece visualmente, pairando acima de duas

Figura 8

JORGE DE LIMA. POIS SEMPRE DESEJÁVAMOS A PAZ, A PAZ BRANCA DENTRO DE UM SATURNO DIÁRIO. In: A pintura em pânico, 1943.

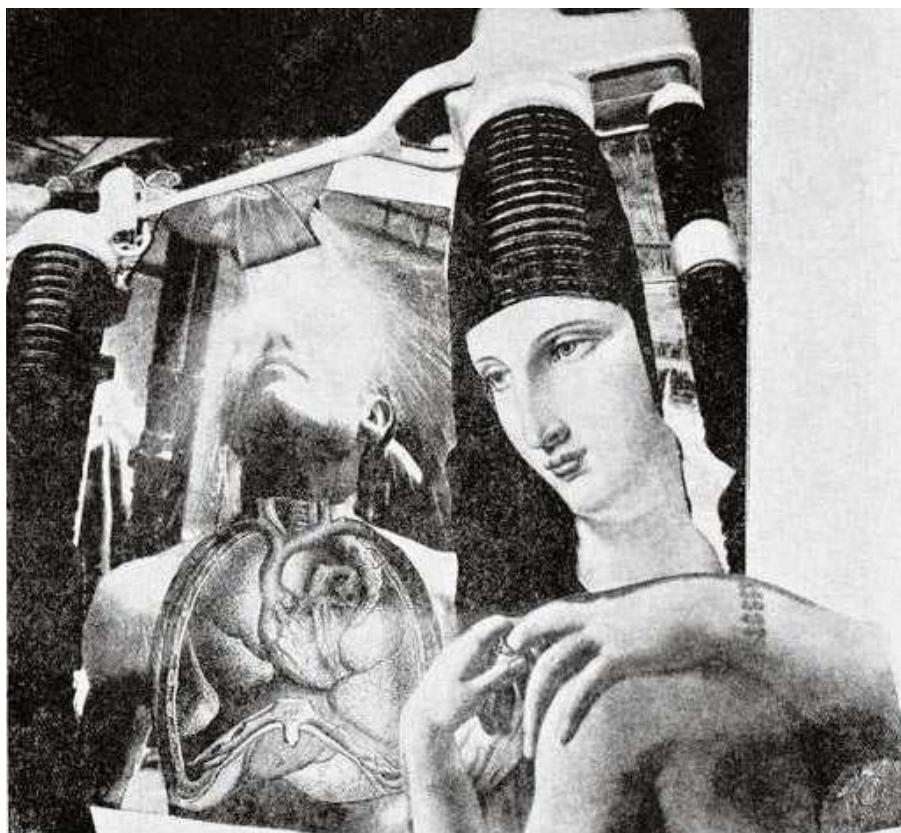


³³ ARBEX, op. cit. p. 89.

³⁴ IDEM, ibidem, p. 88.

Figura 9

JORGE DE LIMA.
CONTUDO
PERMANECÍAMOS
INCLUSOS,
PERENEMENTE. In: A
pintura em pânico, 1943.



estátuas, sobre um fundo arquitetônico de linhas retas. Por vezes, a relação se dá de maneira indireta – algo da imagem é mencionado na legenda, porém não diretamente nomeado, como no caso anterior. É o que ocorre, por exemplo, em *Caim e Abel* (Figura 3). Os meninos que aparecem na montagem não eram, em seu contexto impresso original, ilustração dos filhos de Adão e Eva. No entanto, a menção a dois nomes bíblicos masculinos feita na legenda e a presença do par de meninos na imagem criam uma associação inevitável, levando o leitor a se indagar se as figuras que vê são, ou poderiam ser, Caim e Abel. Diferentemente do exemplo anterior, em que Saturno é facilmente reconhecível e, no contexto da colagem em que está, segue sendo Saturno, há aqui a desestabilização no reconhecimento do elemento visual sugerido verbalmente. As crianças anônimas podem ganhar uma nova identidade e suas imagens passam a ter uma valência distinta, transmutam-se.

Há, ainda, exemplos em que legenda e imagem são incompatíveis, distanciam-se em todos os pontos, e o leitor se vê impedido de estabelecer uma correspondência, seja direta ou indireta, entre elementos verbais e visuais. É o caso de *Contudo permanecíamos inclusos, perenemente* (Figura 6), em que a relação baseia-se no conflito de sentidos: o leitor dá voltas à imagem e ao texto, na tentativa de conectá-los. No entanto, a junção dos dois elementos tem como base, de maneira proposital, o desencontro, o divórcio

entre palavra e imagem. O leitor que quiser estabelecer um nexu unívoco se encontrará, portanto, em suspenso – a leitura gira em falso, num vai e vem entre texto e imagem, numa tentativa malograda de conciliação.

Outro conjunto de legendas chama a atenção não pela relação estabelecida com a imagem, mas por deixar entrever um “eu” que raramente se mostra em *A pintura em pânico*. Refiro-me às legendas *Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!*, *Vêm pássaros da estratosfera visitar-me* e *Contudo permanecíamos inclusos, perenemente*. Nas duas primeiras, o verbo e o pronome pessoal oblíquo na primeira pessoa do singular desvelam um “eu” que fala, assim como, na terceira, há um “eu” contido na primeira pessoa do plural. Surpreendemos nessas frases um indício de subjetividade organizada, algo como um eu-lírico que se esconde por trás dos escombros de imagens e palavras, percorrendo ocultamente as páginas do livro.

A primeira legenda de *A pintura em pânico* (*Então ele nasceu de um trombone...*). constitui um caso à parte. Trata-se do único exemplo, ao longo de todo o livro, de citação propriamente dita, em que Jorge de Lima seleciona um texto do poeta belga Henri Michaux no original em francês. O autor alagoano não só inclui esse excerto como também deixa clara sua procedência, uma vez que explicita o crédito da autoria. Esta legenda é, ela mesma, uma colagem verbal, uma sequência de imagens que se desenrola de forma incongruente. O termo poema-duplo aplica-se aqui com todo o sentido. Texto e imagem são compostos a partir de um mesmo procedimento de apropriação: palavras apropriadas do livro de outro poeta, imagens apropriadas de outras publicações (estas, não creditadas).

A experiência de Jorge de Lima com a colagem restringe-se às imagens publicadas em *A pintura em pânico*, àquelas conservadas no fundo Mário de Andrade do IEB- USP e algumas outras veiculadas na imprensa e que não se encontram nem no livro, nem no mencionado fundo. O arco de tempo no qual Lima se dedica a essa linguagem é bastante pequeno, se comparado ao arco maior da carreira literária do autor alagoano. Convém, contudo, recordar que o recurso ao fragmento e à desassociação já faziam parte de seu mundo poético e imagético. Acredito que a prática da montagem na obra limiana não é casual e se justifica plenamente na medida em que vincula-se à poética do fragmento e às imagens de estilhaçamento, mutilação e ruína, presentes na lírica limiana, formando assim uma continuidade entre colagem e poesia.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Fábio de Souza. A musa quebradiça. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 146, 1a. quinzena, nov.1939, s.p.

ARAGON, Louis. La peinture au défi. In: _____. *Les Collages*, Paris: Hermann, 1965.

_____. Max Ernst, peintre des illusions. In: _____. *Les Collages*, Paris: Hermann, 1965.

ARBEX, Márcia. Le procédé du collage dans l'oeuvre de Max Ernst. *Calígrama*. Belo Horizonte, n. 3, pp. 79-92, nov.1998.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 9/10, pp. 53-73, 2003/2004.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CARMELLO, Patrícia. Duas ou três coisas sobre a montagem das imagens em Jorge de Lima. *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte, n. 5, jan.-jun. 2012, pp. 41-49.

FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e Surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP*, São Paulo, n.55, pp. 143-151, setembro/novembro 2002.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

_____. *Obra Completa vol. I*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

_____. A mística e a poesia. In: AMARAL, Aracy (org.). *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. Nota sobre poesia. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 3, pp. 173-177, 2002.

PAULINO, Ana Maria (Org.). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1987.

TISCOSKI, Luciana. A ascese da imagem poética no encontro de Jorge de Lima e Murilo Mendes. *Boletim de Pesquisa Nelic: Edição Especial - Dossiê Murilo Mendes*, Florianópolis, v. 3, pp. 28-61, 2010.

O MASP e as *Histórias das Mulheres*

Annateresa Fabris¹

Totalmente dedicada à atuação de diversas artistas, a agenda de exposições do Museu de Arte de São Paulo de 2019 teve seu ponto alto em *Histórias das mulheres* (23 de agosto - 17 de novembro), cujo objetivo central foi propor uma reflexão sobre o cânone da história da arte e sua visão restritiva em termos de gênero e de técnicas. Essa declaração de intenções, que se corporifica por meio de um conjunto de peças têxteis de diferentes procedências, de amostras de bordados e rendas e de trabalhos de costura, expostos ao lado de quadros e desenhos, denotando a vontade de derrubar as barreiras existentes entre arte e artesanato, nem sempre é acompanhada no catálogo por uma reflexão mais acurada sobre certas personalidades artísticas. Por outro lado, a curadoria optou por não incluir na mostra, centrada em artistas atuantes entre os séculos XVI e XIX, linguagens como escultura, fotografia e artes aplicadas, oferecendo uma visão truncada das contribuições das mulheres ao campo artístico em geral.

Um nó problemático: Artemisia Gentileschi

Apresentada como parâmetro de uma artista que, ao lado de Sofonisba Anguissola e Elisabetta Sirani, reverteu “os modelos normativos femininos, [...] transgredindo normas, questionando valores, estabelecendo suas posições”², Artemisia Gentileschi recebe um tratamento absolutamente anódino no perfil biográfico correspondente³. A referência à “sintonia com o barroco caravaggesco” não é acompanhada por um esclarecimento sobre outros diálogos que a artista travou com pintores como Simon Vouet, Guido Reni e Domenichino, que a levaram a optar por um classicismo equilibrado, e com o napolitano Massimo Stanzione, representante de um naturalismo moderado. Seu interesse pela figura de Cleópatra não é reportada a um quadro maior, que a incluiria num rol de heroínas bíblicas e históricas como Judite, Susana, Betsabeia, Jael, Ester e Lucrecia.

Uma dessas heroínas, Judite, foi associada por parte da crítica com um episódio crucial na vida da artista, sequer mencionado no perfil do catálogo brasileiro. A história bíblica da viúva Judite, que seduz e decapita o general assírio Holofernes, foi um *leit motiv* entre os pintores dos séculos XVI e XVII, tendo sido representada por Fede Galizia (1596), pelo Cavalier d'Arpino (c. 1605-1610), por Giovanni Baglione (1608), Lionello Spada (1610-1611), Orazio Gentileschi (c. 1610-1612), Cristoforo Allori (1613), Carlo Saraceni (c. 1618) e Elisabetta Sirani (1658), entre outros. Todos eles deram preferência ao momento posterior à decapitação, lançando mão ora do motivo da cabeça numa cesta ou num prato, ora de sua exibição na mão da heroína à guisa de um troféu. Artemisia Gentileschi recorre a esse modelo em três quadros. Em *Judite e a criada* (1611-1614), uma jovem atônita segura a cabeça do inimigo na mão, enquanto a acompanhante carrega a espada e o alforje ensanguentado. Uma concepção mais sofisticada caracteriza *Judite com sua criada* (c. 1618-1619), em que as duas protagonistas olham para trás, temerosas de possíveis testemunhas. O esquema compositivo foi alterado, pois Judite segura a espada no ombro, deixando a cesta com a cabeça nas mãos da criada. O recurso ao claro-escuro torna a composição mais dramática, denotando sua proximidade do estilo de Caravaggio, aprendido através da mediação paterna. A terceira obra, intitulada *Judite e a criada*

1 Historiadora e crítica de arte. Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autora de diversos livros sobre arte moderna e contemporânea e sobre as relações entre fotografia e artes visuais. Seus livros mais recentes são *Realidade e ficção na fotografia latino-americana* (2021) e *Lacerba e o futurismo florentino* (2025).

² LEME, Mariana. Histórias das mulheres: artistas até 1900. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019; p. 22.

³ PINHEIRO, Eliane. Artemisia Gentileschi. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019; p. 90.

(1625-1627), é, sem dúvida, a mais madura do conjunto. Tendo como única fonte luminosa a chama de uma vela, a composição coloca em segundo plano o motivo da cabeça de Holofernes, uma vez que, nos dizeres de Germaine Greer, o tema adquiriu um tom espiritual. O que é determinante no quadro é “a imperturbável coragem moral de mulheres que cumprem um dever cruel com uma calma prontidão, com as cabeças voltadas em uníssono para o desafio invisível”⁴ (Figura 1).



Figura 1

ARTEMISIA GENTILESCHI.
JUDITE E A CRIADA
(C. 1625-1627).

Óleo sobre tela, 182,2 X
142,2. Coleção: Detroit
Institute of Art.

Outros dois quadros dedicados ao tema trazem de maneira mais direta a problemática da violência do estupro sofrido em 1611, que se desdobraria no tratamento cruento dado à morte de Holofernes. A representação do momento da decapitação não é exclusiva da pintora. O tema já havia sido objeto de uma obra de Caravaggio (*Judite e Holofernes*, 1599) e foi retomado por Giovan Francesco Guerrieri em 1615-1618 num quadro com o mesmo título. O horror que emana dessas representações atinge uma voltagem mais alta nas duas versões de *Judite decapitando Holofernes*, realizadas por Gentileschi em 1612-1613 e 1620. Se Caravaggio e Guerrieri colocam a criada na cena do crime, contradizendo a escrita bíblica, a pintora leva a infração mais longe, pois transforma essa figura numa colaboradora ativa. O esquema compositivo dos dois quadros é bastante parecido. A versão de

1612-1613, que pertence ao napolitano Museu Capodimonte, dá a ver Holofernes que tenta defender-se do ataque, levantando uma mão para o queixo da serva, e uma ensimesmada Judite realizando sua ação com firmeza. Na mais conhecida versão florentina, o general assírio, apesar de esboçar um gesto de resistência, está subjugado por uma jovem determinada em executar o inimigo de seu povo. Bem mais violenta que a de Caravaggio, a composição de Gentileschi tem como epicentro

⁴ GREER, Germaine. *The obstacle race: the future of women painters and their work*. New York: Farrar Straus Giroux, 1979; p. 196.

a energia feroz e a aplicação de uma Judite sombria e irada, que maneja a espada como uma camponesa abatendo um bezerro, num claustrofóbico oval de luz preenchido por um movimento contínuo de gangorra. Na composição não há nenhuma concessão a efeitos decorativos: a transparência cálida da paleta de Artemisia, sua delicada procura de efeitos lineares, [...] o tinir do sangue contra o antebraço adornado de Judite, o aparecimento do cabelo de Holofernes entre seus dedos róseos, são todos expressões de insensibilidade. Impossibilitado de sentir piedade ou [perceber] excesso nesse ícone de violência e ódio, o espectador deleita-se com essa habilidade. Em sua época, o quadro foi, ao mesmo tempo, famoso e pouco exposto⁵ (Figura 2).



Figura 2

ARTEMISIA
GENTILESCHI.
**JUDITE DECAPITANDO
HOLOFERNES.**
(C. 1620).

Óleo sobre tela,
146,5 X 108. Coleção:
Museo degli Uffizi,
Florença.

⁵ GREER, 1979, p. 191.

autobiográfica do tema bíblico, propõe analisar os quadros de 1612-1613 e 1620 a partir da perspectiva de uma sequência de transferências e projeções masculinas que remodelaram continuamente o tema da mulher assassinando o homem. As representações da pintora referem-se ao quadro de Caravaggio, mas, ao mesmo tempo, diferem dele por uma série de elementos: o tratamento dado aos braços de Judite, o motivo da testa franzida e a expressividade da cabeça masculina. Outra fonte de inspiração deve ser buscada no quadro do pai, cuja composição triangular é invertida por Artemisia para criar um drama de ação “focado e intenso – caravaggista – em oposição à passividade do friso de Orazio”. Pollock acredita que a retomada e transformação de um tema já abordado por parte de uma mulher que reclamava um lugar no universo da arte suporia “um assassinato simbólico dos pais, que eram tanto figuras de identificação necessária quanto de rivalidade profissional”. Temendo que tais figuras paternas lhe negassem o próprio espaço criativo, a pintora faz do tema de Judite o pretexto para “um tipo de assassinato que não está apenas na representação de matar – uma representação castrante que não é a representação da castração”⁶. Essa leitura metafórica suscita uma dúvida. Não se tratará de uma interpretação anacrônica e forçada, já que a violência de Judite não se coaduna com o fato de Artemisia começar a emancipar-se da pintura paterna em 1610, depois da execução de *Susana e os anciões* (Palácio de Weissenstein)? Se, por outro lado, era normal um discípulo seguir as pegadas do mestre, seria de fato necessário matar a figura simbólica do pai?

Élisabeth Vigée Le Brun e Maria Antonieta

Outro nó problemático no catálogo diz respeito ao tratamento reservado à figura de Élisabeth Vigée Le Brun. Mesmo tendo sido objeto de um ensaio de Lilia Moritz Schwarcz ao lado de algumas artistas brasileiras, a pintora não teve destacado um aspecto central de sua atuação. Como não poderia deixar de fazer, Schwarcz, cita seu cargo de pintora oficial da realeza e sua relação com Maria Antonieta, propondo duas chaves de leitura para um sodalício do qual resultaram inúmeros retratos. Na qualidade de esposa do *Premier Peintre du Roi*, a artista conseguiu “mais facilmente captar a intimidade da rainha”, com quem poderia compartilhar

⁶ POLLOCK, Griselda. La heroína y la creación de un canon feminista. In: CORDERO REIMAN, Karen; SAÉNZ, Inda (org.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2001; p. 192-194.

o conhecimento sobre filhos e o “cotidiano privado e familiar”. Por ser mulher, não oferecia perigo à família, o que lhe garante o ingresso nos círculos mais restritos da corte. Suas obras, que retratavam Maria Antonieta junto dos filhos, “como uma mãe atenciosa, ajudaram a minorar a má imagem da rainha, não a transformando de todo”⁷. Essas observações contam apenas uma parte da história e deixam de lado justamente a obra de Vigée Le Brun que causou uma grande polêmica em 1783.

Para compreender o episódio, é necessário, antes de tudo, analisar o comportamento da soberana, que se sentia pouco à vontade com a rígida etiqueta da corte francesa, tratando com desenvoltura o protocolo e produzindo feridas em sua estrutura. Cercada de jovens de ambos os sexos, simplifica ao máximo uma etiqueta tirânica e tenta subtrair-se das cerimônias públicas, preferindo passar longas horas na companhia de suas amigas, dentre as quais a princesa de Lamballe e a condessa de Polignac. Isso não impede que ela esteja constantemente sob o olhar do público por meio de bailes, jogos, festas e idas ao teatro, mas essa atitude confere uma visibilidade peculiar à corte, que deixa de ter um significado político para converter-se em puro espetáculo. Como se isso não bastasse, Maria Antonieta cria uma corte paralela no Pequeno Trianon, para o qual concebe uma decoração com um toque feminino, dando ênfase a tecidos, tapeçarias e objetos em miniatura e deixando de lado a monumentalidade e a rigidez da arquitetura preferida pelos monarcas anteriores. Esse gosto pelo ornamento e pela decoração não pode ser dissociado da construção a que é submetida ainda na Áustria para corresponder aos padrões franceses de elegância. Esse processo, em que Barbey d’Aureville via um cálculo brilhante dos Habsburgos, prossegue na França, alcançando seu apogeu no Pequeno Trianon, no qual ela estabelece uma espécie de intimidade com o irracional e com o abandono da etiqueta rígida e majestosa de Versalhes⁸.

Nesse ambiente mais descontraído, a rainha costumava usar roupas mais simples como a chamada *gaulle*, feita de musselina vaporosa franzida e estruturada por uma larga faixa na cintura e “braceletes” de fita combinados nos cotovelos. Considerado deslegante, o estilo adotado pela rainha é prontamente imitado pelas mulheres da corte, por uma inimiga pessoal como a Senhora

⁷ SCHWARCZ, Lília Moritz. Encontro com o silêncio: a produção feminina nos ‘tempos do passado’. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019; p. 31-32

⁸ SAINT-AMAND, Pierre. Terrorizing Marie-Antoinette. In: GOODMAN, Dena (org.). *Marie-Antoinette: writings on the body of a queen*. New York-London: Routledge, 2003; p. 261-263.

Du Barry e pela sociedade em geral, fazendo desaparecer as distinções sociais codificadas no vestuário. Se uma dama da corte podia ser imediatamente reconhecida “pelos *paniers*, o espartilho e os pesados tecidos de seda que estruturavam seu vestido”, a *gaulle* e seus acessórios (lenço, avental de linho ou musselina e chapéu de palha) “despiam as aristocratas dos principais atributos que as identificavam”⁹.

Vigée Le Brun, que já havia representado a Senhora Du Barry (1781) e a princesa de Lamballe (1782) vestidas com uma simples *gaulle*, retrata a rainha do mesmo modo em 1783. Em *Maria Antonieta com vestido de musselina*, a pintora propõe uma imagem controversa, pois a modelo renuncia aos trajes e aos acessórios que definem um retrato real. Vestida de maneira informal, com o traje que costumava usar no Pequeno Trianon, com a cabeça coberta por um chapéu de palha e segurando um



Figura 3

ÉLISABETH VIGÉE
LEBRUN. **MARIA
ANTONIETA COM
VESTIDO DE
MUSSELINA** (1783).

Óleo sobre tela, 89,8 X 72.
Coleção: Metropolitan
Museum of Art, Nova
York.

⁹ WEBER, Caroline. *Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a revolução*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008; p. 181.

buquê de rosas, a soberana oferece uma imagem de si enraizada na naturalidade simulada da voga pitoresca. O resultado afetadamente natural conseguido por Vigée Le Brun agrada, sem dúvida, à augusta modelo, já que ela manda fazer três cópias para distribuir às amigas, além de afirmar que o quadro era o mais parecido de seus retratos¹⁰ (Figura 3).

O desejo de naturalidade de Maria Antonieta vem ao encontro de um traço estilístico da pintora, interessada em conferir a seus modelos um ar de “indiferença e espontaneidade afetadas”. A uniformidade da *grande tenue* com seus espartilhos rígidos, o ruge nas maçãs do rosto e a cabeleira empoada era uma fonte de frustração para a artista, que preferia contradizer a monotonia das representações cerimoniais e transformar seus retratos em “documentos humanos”¹¹. A modelo e a artista cometem um erro fatal ao optarem por esse tipo de representação, pois demonstram desprezo pelas convenções que regiam o retrato de corte. Kelly Hall atribui esse erro a uma atitude ingênua de ambas as partes. A rainha que, em Viena, havia posado para retratos informais de circulação restrita, interpreta de maneira míope seu papel na corte, sem perceber que lhe cabia exemplificar a condição moral ou social do Estado. A pintora, que não tinha muito traquejo com os retratos monárquicos, não se dá conta de que uma rainha não poderia ser representada de maneira tão informal¹².

Por sua qualidade de esposa, toda representação da rainha deveria ser concebida como uma maneira de louvar o monarca absoluto e mostrar seu poder. Embora não mantivesse uma relação própria com o reino, já que sua única função era gerar filhos para assegurar a sucessão dinástica, a rainha era obrigada a viver constantemente sob o olhar da corte e do povo. Objeto de elaborados rituais de corte e de exposições públicas, a rainha não tinha direito a uma vida privada¹³. É por isso que sua representação com um simples vestido de musselina é tomada pelo público do Salão de 1783 como uma afronta à dignidade do trono, pois o quadro não trazia nenhuma alusão ao rei e à família real. Notícias sobre o retrato da rainha “vestida como uma criada”,

¹⁰ SHERIFF, Mary D. The portrait of the queen. In: GOODMAN, Dena (org.). *Marie-Antoinette: writings on the body of a queen*. New York-London: Routledge, 2003; p. 47.

¹¹ GREER, 1979, p. 271-272.

¹² HALL, Kelly. *Impropriety, informality and intimacy in Vigée Le Brun's Marie Antoinette en chemise*. Disponível em <https://pdfs.semanticscholar.org/06e2/8eb53b37f32d56fff51b98208917459121b3.pdf>. Acesso em: 25 nov; s. d., s. p. [sugestão de nota] HALL, Kelly. Impropriety, informality and intimacy in Vigée Le Brun's Marie Antoinette en chemise. *Providence College Art Journal*: Vol. 2014, pp. 20-31; p. 24. Disponível em https://digitalcommons.providence.edu/art_journal/vol2014/iss1/4/. Acesso em 21 out. 2025.

¹³ SHERIFF, 2003, p. 49-52.

“usando um pano de pó de arrumadeira”, trajando “o vestido e o avental de uma roceira”¹⁴, espalham-se por Paris e obrigam Vigée Le Brun a retirar o quadro do Salão e a substituí-lo por uma representação mais condigna da soberana. Em *Maria Antonieta com uma rosa* (1783), a rainha usava um vestido de seda, tinha as faces cobertas de ruge e os cabelos empoados e segurava na mão um pequeno buquê de flores.

O escândalo de 1783 é portador de diferentes significados. A representação da rainha em “trajes íntimos” estava inserida numa mostra voltada para a exaltação da virtude e da moralidade, sendo vista como uma provocação. Em termos políticos, a representação informal da soberana apontava para um futuro simbolizado apenas pelo espaço alternativo que ela havia criado para si: é na qualidade de rainha do Trianon que Maria Antonieta é exposta, julgada e condenada no Salão de 1783. Além disso, o vestido de musselina sinalizava um fato mais grave: a rainha havia ousado feminizar um espaço sagrado da monarquia francesa ao criar uma sociedade de mulheres no Trianon. Deixando de lado sua posição na corte e expondo-se ao olhar público como uma pessoa privada, autônoma e livre para se divertir nos trajes de sua escolha, Maria Antonieta não só afronta a etiqueta, como esquece que ela era a primeira súdita do rei, o modelo de todos os outros sujeitos a seu poder¹⁵. Aos olhos da sociedade, esse desvio das convenções gloriosas do passado constitui uma violação à lei fundamental do reino; “o povo não suporta ver seus príncipes se rebaixarem ao nível de meros mortais”, como pondera a Senhorita de Mirecourt¹⁶.

Com tais palavras, a Senhorita de Mirecourt remetia à “pessoa dupla” do rei, inspirada na figura de Cristo, que era Deus e homem ao mesmo tempo. Adotado pelos monarcas absolutistas, esse conceito foi destrinchado por Ernst Kantorowicz em *Os dois corpos do rei* (1957). Mortal por natureza, o soberano torna-se imortal durante a cerimônia de coroação. Ao primeiro corpo – natural, visível e mortal –, correspondente à pessoa histórica, sobrepõe-se o segundo corpo – invisível, místico e político – que, na qualidade de uma instituição que transcende o tempo, deve garantir a perpetuação da própria estirpe no poder. Por não ser ungida como o rei, a figura da rainha não é portadora dessa dupla natureza, mas isso não impede que ela partilhe com o consorte a

¹⁴ LILTI, Antoine. *A invenção da celebridade (1750-1950)*. Trad. Raquel Carneiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018; p. 278; WEBER, 2008, p. 183.

¹⁵ SHERIFF, 2003, p. 58-59; ver também LILTI, 2018, p. 183-184.

¹⁶ WEBER, 2008, p. 183-184.

possibilidade de um corpo semiótico sacramental, materializado em retratos e narrativas. Trata-se de um corpo feito de signos, fabricado para a representação e oferecido à imaginação dos súditos. Portador de um poder ao mesmo tempo político e erótico, o corpo da rainha exprime um imaginário da soberania do rei¹⁷. O escândalo de 1783 deita raízes nessa visão cerimonial complexa, que não admitia que a soberana se mostrasse como uma pessoa qualquer. Ao usar um traje informal, que remetia à intimidade, Maria Antonieta aparece aos olhos dos súditos como uma figura indigna, indecente, licenciosa e incapaz de disfarçar sua proveniência germânica. A sugestão de um visitante do Salão de intitular a obra *França vestida como Áustria, reduzida a se cobrir com palha* permite esboçar a hipótese de que esta era considerada um índice do desejo da rainha de deixar de ser francesa, trazendo para o coração do reino o que era estrangeiro, já que o tecido era supostamente belga¹⁸.

Também Vigée Le Brun não escapa de críticas ferozes, chegando a ser definida uma desgraça para seu sexo e a ser considerada uma espécie de hermafrodita, não muito diferente de um protegido andrógino da rainha, o cavaleiro d'Éon¹⁹. O episódio cala fundo na modelo e na pintora, que resolvem voltar a representações mais tradicionais nos retratos seguintes. A pintora já representara a soberana de maneira oficial em *Retrato de Maria Antonieta com o grande traje de cerimônia* (1778), para o qual havia buscado inspiração em *Marie Leczinska, rainha da França* (1747), de Carle van Loo. A modelo é representada vestindo uma roupa cerimonial e segurando uma rosa ao lado de uma mesa sobre a qual estava pousada uma almofada com a coroa das rainhas da França. Esse processo de idealização torna-se mais acentuado depois de 1783, quando Maria Antonieta passa a ser retratada de maneira majestática, embora nem sempre em trajes oficiais. O apogeu desse processo é atingido em 1786-1787 com a composição *Retrato de Maria Antonieta e seus filhos*, uma obra claramente oficial com a qual a soberana pretendia apagar sua imagem negativa perante os súditos. À guisa de uma moderna Cornélia, a rainha usa joias discretas, como que para sublinhar que seus filhos eram seu verdadeiro tesouro. Essa escolha táctica é evidenciada pela colocação das figuras das crianças em primeiro plano. Louis-Charles (o futuro Luís XVII) está sentado no colo da mãe, enquanto Marie-Thérèse Charlotte se encosta amorosamente em seu ombro. O delfim Louis-Joseph Xavier aponta delicadamente

¹⁷ SAINT-AMAND, 2003, p. 260

¹⁸ WEBER, 2008, p. 184.

¹⁹ Idem.

para o berço vazio, lembrando, assim, a morte, da pequena Sophie-Béatrice. O caráter sóbrio da composição é realçado pela grande pirâmide formada pela disposição das figuras e pela paleta quente, que sugere uma cena íntima. O tom solene e trágico do quadro é portador de uma mensagem política não percebida pelo público, que se concentra na expressão triste e ensimesmada da soberana e de seus filhos. A estratégia de expor uma moldura vazia antes da abertura oficial do Salão de 1787 volta-se contra a rainha, pois um espectador anônimo afixa no espaço uma etiqueta com os dizeres “Eis o retrato da Senhora Déficit”²⁰ (Figura 4).



Figura 4

ÉLISABETH VIGÉE LEBRUN. RETRATO DE MARIA ANTONIETA E SEUS FILHOS, 1786-1787.

Óleo sobre tela, 275 X 215. Coleção Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versalhes.

²⁰ WEBER, 2008, p. 208.

Outras questões problemáticas

Essas observações parecem ser suficientes para demonstrar que as “histórias” narradas pelo MASP são parciais, não dando conta da complexidade envolvida nos diferentes episódios que dizem respeito à atuação de mulheres que adentravam um território quase sempre inimigo. Mas os problemas apresentados pela mostra não param por aí, pois se desdobram nos critérios adotados na seleção das obras e no próprio recorte, que demonstra ser bastante insuficiente. A mostra abarca pintoras dos séculos XVI (Sofonisba Anguissola, Catarina van Hemessen e Lavinia Fontana), XVII (Mary Beale, Gentileschi, Judith Leyster, Clara Peeters e Michaelina Wautier), XVIII (Marie-Guillemine Benoist, Angelica Kauffmann, Alcipe, Cornelia van der Mijn, Maria Verelst, Vigée Lebrun e Elisabeth Geertruida Wassenbergh) e XIX (Abigail de Andrade, Marie C. Bashkirtseff, Anna Bilinska-Bohdanowicz, Rosa Bonheur, Olga Boznanska, Louise Breslau, Henriette Browne, Maria Emília de Campos, Mary Cassatt, Iria Candida Corrêa, Amélia da Silva Costa, Victoria Dubourg, Chiquita Ferraz, Celia Castro del Fierro, Clara Filleul, Paule Gobillard, Eva Gonzalès, Jeanne Gonzalès, Caroline Gower, Maria Graham, Adrienne Granpierre-Deverzy, Pilar de la Hidalga, Maria E. Ibarrola, Guadalupe Carpio de Mayora, Magdalena Mira Mena, Berthe Morisot, Emily Osborn, Juliana Sanromán, Thérèse Schwartze, Maria Spilsbury, Marianne Stokes, Francisca Manoela Valadão, Joanna Mary Wells e Berthe Worms), num evidente desequilíbrio de representatividade.

Não se compreende porque Elisabetta Sirani, citada no artigo de Leme, não foi incluída na exposição. Trata-se de mais um caso emblemático de uma artista muito reputada em sua época, que surpreendia pelo virtuosismo e pela variedade de temas abordados (religiosos, alegóricos, mitológicos, além de retratos). A rapidez com a qual executava os quadros, dando a impressão de que brincava com os pincéis, era tratada pelos contemporâneos como uma evidência da “natureza prodigiosa do talento feminino”²¹. Extremamente prolífica, mas não muito inovadora, Sirani destaca-se também como professora graças ao ateliê aberto em colaboração com as irmãs mais novas, Anna Maria e Barbara, pelo qual passaram diversas alunas, que se tornaram suas colaboradoras. Sua morte súbita em 25 de agosto de 1665, com a idade de 26 anos, faz crescer sua fama, como demonstram o funeral solene, a sepultura situada na cripta da família Guidotti

²¹ GREER, 1979, p. 217.

Figura 5

**ROSALBA CARRIERA.
RETRATO DE MOÇA
SEGURANDO UM
MACACO, c. 1721.**

Pastel sobre papel, 57,9
X 43,5. Coleção Musée
du Louvre, Paris.



na igreja de São Domingos, onde estavam inumados os ossos de Guido Reni desde 1642, e a cerimônia comemorativa realizada três meses mais tarde no mesmo templo bolonhês.

Mais injustificada ainda é a ausência de Rosalba Carriera, considerada uma das iniciadoras do estilo rococó na França e na Itália. Modelo de artista bem-sucedida, Carriera explora ao máximo as possibilidades do pastel, que deixa de ser uma técnica preliminar da pintura para transformar-se numa linguagem dotada de qualidades específicas. Sua fama como retratista atinge o apogeu em Paris, onde reside entre março de 1720 e março de 1721, desencadeando uma verdadeira moda e obrigando os pintores a tornar a própria paleta mais luminosa. Contando com o jovem rei Luís XV entre seus clientes, a artista é admitida na Academia Real de Pintura (outubro de 1720), além de ser bem reputada no meio artístico local. De acordo com Greer, seu sucesso não pode ser dissociado da feminização da cultura francesa desde o reinado de Luís XIV, que colocava em primeiro plano atributos como graça, delicadeza e leveza. Tais qualidades estavam presentes em seus

retratos, que captavam a expressividade das feições dos modelos de maneira “cálida, elegante, viva e simples”²². No começo do século XX, seu domínio sutil da cor conquista o poeta Rainer Maria Rilke, que descreve de maneira entusiasta *Retrato de moça segurando um macaco* (c. 1721). Se o poeta destaca a relação entre a jovem e o animal, na qual detecta uma temporalidade repleta de possibilidades expressivas, está igualmente atento às qualidades intrinsecamente pictóricas do pastel, sobretudo à graça e leveza de execução. O buquê de goivos malva pálido na mão da modelo e seu manto azul despertam considerações sobre o cromatismo da pintura do século XVIII, recuperado por Cézanne, que Rilke acabara de descobrir no Salão de Outono de 1907²³ (Figura 5). É possível que a ausência de Carriera da exposição tenha sido determinada pela fragilidade da técnica por ela consagrada; assim mesmo, não se justifica a falta de qualquer menção a seu nome, já que ela foi uma personalidade de destaque em sua época.

A curadoria, que teve o mérito de incluir em sua seleção algumas artistas latino-americanas (duas chilenas e quatro mexicanas), não teve o mesmo cuidado em relação às criadoras estadunidenses, o que poderia ter enriquecido o quadro apresentado. O caso das norte-americanas é bastante interessante, se for construído um panorama que vai de Henrietta de Beaulieu Dering Johnston, considerada a primeira artista profissional do país, a Sarah Miriam Peale, definida a primeira artista a alcançar sucesso nos Estados Unidos. Johnston, que atuou na Carolina do Sul entre 1708 e 1729 (ano de sua morte), era especializada na técnica do pastel, que começou a praticar na Irlanda em 1704. O fato de tirar sustento de sua habilidade é um traço partilhado com outras artistas atuantes no começo do período republicano e durante o século XIX, como as irmãs Mary Way e Elizabeth Way Champlain, que começam a trabalhar como miniaturistas na década de 1790.

Se não se sabe como as irmãs Way fizeram sua aprendizagem artística, o mesmo não ocorre com pintoras como Ellen Wallace Sharples, que foi aluna do futuro marido James Sharples; Jane Stuart, que aprende a pintar observando o pai Gilbert Stuart, de quem se torna colaboradora; e Sarah Miriam Peale, que conta com os ensinamentos do pai James, do tio Charles Wilson e do primo Rembrandt Peale. A britânica Sharples é uma miniaturista conhecida sobretudo por transpor para pequenos formatos os

²² GREER, 1979, p. 258-259.

²³ RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1985; p. 33-34.

retratos realizados pelo marido. A mesma atividade é seguida por Jane Stuart, que copia retratos do pai para o formato miniatura. Com a morte deste em 1828, abre um ateliê em Boston, onde realiza retratos por encomenda a partir das obras do pai, entre os quais o de George Washington. Realiza também obras próprias inspiradas em temas religiosos e cenas de gênero, não descuidando dos retratos, para os quais passa a usar daguerreótipos como fontes a partir dos anos 1850. A trajetória de Sarah Miriam Peale, que começa a pintar em 1816, é totalmente diferente, já que ela persegue com determinação a conquista de um espaço próprio, que lhe permitisse garantir autonomia financeira e independência da influência paterna. Seus retratos distinguem-se pelo tratamento realista do rosto, da cútis e do cabelo e pelo apuro com que são representados “tecidos, rendas, peles, detalhes de joias, óculos, livros e panfletos”, o que confere “vida e vitalidade” às imagens, além de despertar um “interesse visual, essencial para o sucesso da composição”, de acordo com John Mahey²⁴. A possível objeção de que Mary Cassatt, uma pintora norte-americana, esteve presente na mostra, pode ser respondida com um argumento irrefutável: trata-se de uma artista que abdica de uma formação nos Estados Unidos, depois de frequentar a Academia de Belas-Artes da Pensilvânia (1861-1865), buscando seus mestres em Jean-Léon Gérôme, Charles Joshua Chaplin e Thomas Couture, a partir de 1866, quando se estabelece em Paris, onde desenvolve sua carreira.

E os outros ramos das artes visuais?

A falta de representantes de outro ramo da arte, que envolve aqueles que Ana Paula Cavalcanti Simioni²⁵ define os “embates com as pedras”, também não deixa de chamar a atenção. Afinal, pelo menos desde o maneirismo, existem exemplos de escultoras muito reputadas pelos contemporâneos. É o caso de Properzia de’ Rossi, atuante em Bolonha na década de 1520, que é a única mulher artista a ganhar uma biografia nas *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550), de Giorgio Vasari. Poucas obras são consideradas de sua autoria, mas uma delas – o baixo-relevo *José e a esposa de Putifar* (1525) – despertou discussões desde o momento em que Vasari viu nele a representação do

²⁴ PETERSEN, Karen; WILSON, J. J. *Women artists: recognition and reappraisal from the early Middle Ages to the twentieth century*. New York: Harper Colophon, 1976; p 74.

²⁵ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008; p. 242.

infeliz amor da escultora por um jovem estudante. Considerada atualmente tanto uma afirmação de independência em relação às normas sociais vigentes, quanto uma “degradação” da figura da mulher artista, apresentada como alguém incapaz de refrear seus impulsos, a obra pode ser vista a partir de duas variáveis. Ao projetar-se na figura da mulher de Putifar, de’ Rossi pode estar propondo uma perspectiva feminina para o episódio bíblico, criando um ponto de encontro melancólico entre desejo e resignação. Em termos estilísticos, que são os que mais contam, a escultora demonstra a própria habilidade em conjugar de maneira harmoniosa duas vertentes vistas como inconciliáveis: a graça de Rafael no tratamento da figura masculina e o vigor de Michelangelo na representação do braço da mulher²⁶ (Figura 6).

Outro nome a ser destacado é o de Luisa Roldán, cujo “embate” com a madeira e o barro cozido faz dela a primeira escultora a ganhar um registro na arte espanhola. Figura de proa da escultura barroca de fins do século XVII, Roldán havia se formado no ateliê sevilhano do pai, onde trabalha até 1671, ano de seu casamento. Em fins de 1688 ou princípios de 1689, transfere-se para Madri, trabalhando na corte real de Carlos II e Filipe V. É lembrada pela



Figura 6

PROPERZIA DE' ROSSI.
**JOSÉ E A ESPOSA DE
PUTIFAR, 1525.**

Relevo em mármore,
53 X 54. Museo di San
Petronio, Bolonha.

²⁶ FABRIS, Annateresa. O estranho caso de Properzia de' Rossi. *Arte e Crítica*, São Paulo, ano XVIII, n. 53, mar. 2020. Disponível em: <https://abca.art.br/2024/02/22/o-estranho-caso-de-properzia-de-rossi/>.

produção de estátuas de santos dotadas de uma expressividade profunda e de presépios. A francesa Anne-Marie Collot, que teria aprendido a arte da modelagem com Jean-Baptiste Lemoyne, é outro nome de destaque no campo da escultura antes de 1800. Com a idade de quinze anos (1763), torna-se aluna de Étienne-Maurice Falconet e realiza seis bustos antes de 1766. Reside na Rússia entre 1766 e 1778 e colabora com Falconet na realização da estátua equestre de Pedro I, conhecida como *O cavaleiro de bronze*. Incumbida de modelar a cabeça, idealiza os traços do soberano e acentua a intensidade do olhar e as rugas na testa, levando Mary Sheriff²⁷ a afirmar que esse ar de determinação enérgica foi fundamental na caracterização geral do conjunto. Entre 1779 e fins de 1780, trabalha na Holanda. Em 1783, abandona as atividades artísticas para cuidar de Falconet, que se tornara seu sogro, e da educação da filha.

No século XIX, o número de mulheres que se dedicam à escultura aumenta consideravelmente, apesar das dificuldades oferecidas pela técnica e de sua associação com o universo masculino. Rosa Bonheur, da qual se conhecem poucas esculturas de animais (bois, ovelhas e cavalos), caracterizadas por um realismo meticuloso, teria desistido desse vetor para não competir com o irmão Isidore, apesar do sucesso alcançado com suas peças de bronze. Um grupo de escultoras norte-americanas que se estabeleceu em Roma na segunda metade do século XIX, trabalhando no estilo neoclássico, recebeu uma avaliação negativa de Henry James, que as denominou um “branco rebanho marmóreo”. Tal designação aparece no livro *William Wetmore Story and his friends* (1903), dedicado ao escultor que viveu em Roma durante muito tempo, e a crítica feita a seu estilo é extensiva aos demais artistas norte-americanos que trabalharam na Itália: “velhas maneiras, velhas modas, velhos padrões, velho provincianismo”. O escritor identifica pelo nome apenas Harriet Hosmer, “o membro mais eminente dessa estranha irmandade de ‘escultoras’ americanas, que se instalou ao mesmo tempo sobre as sete colinas”, que define “um temperamento forte, vigoroso e interessante, destinado, não importa que estátuas faça, a fazer amigos”, criticando com isso a capacidade de alavancar a própria carreira por meio de relações pessoais. Outras duas integrantes do grupo entram na mira do escritor, mas suas identidades devem ser inferidas a partir das descrições feitas. A mestiça Edmonia Lewis é apresentada como “uma negra, cuja cor, contrastando pitorescamente com seu material plástico, era o agente

²⁷ SHERIFF, Mary. *Marie-Anne Collot* (2005). Disponível em: https://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Anne_Collot. Acesso em: 3 dez. 2019.

patrocinador de sua fama”. O perfil de Vinnie Ream não é menos ácido: “uma menina dotada’ [...] que sacudia os cachos atrevidos nos saguões do Capitólio, arrancando de senadores suscetíveis encomendas para monumentos nacionais”²⁸. A acrimônia de James não deve fazer perder de vista o empreendedorismo do grupo, integrado também por Louisa Lander, Anne Whitney, Emma Stebbins, Margaret Foley e Florence Freeman, que levavam uma vida independente, focada na carreira e que conseguem viver do próprio trabalho (Figura 7).

Levando em conta o arco temporal da mostra, nela poderia ter figurado o nome de Camille Claudel que, depois de estudar na Academia Colarossi e com Alfred Boucher, torna-se assistente de Auguste Rodin (1883), colaborando na feitura de *A porta do Inferno* (1880-1917). Embora a presença do mestre seja visível em obras como *Torso de mulher agachada* (1884-1885) e *Torso de mulher de pé* (c. 1888), não se pode desconhecer que, em alguns momentos, Claudel antecipa certas soluções adotadas



Figura 7

ANÔNIMO. VINNIE REAM
TRABALHANDO NO
BUSTO DE ABRAHAM
LINCOLN (c. 1865).

Fotografia. Coleção:
Library of Congress,
Washington.

²⁸ JAMES, Henry. *William Wetmore Story and his friends*. Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1903, v. I; p. 257-258.

por ele, como comprova *Moça com um feixe* (1887), que está na base de *Galateia* (1889). Se *A valsa* (1889-1890) representa uma experiência com diferentes materiais, é em *A idade madura* (1893-1900) que a artista deposita suas maiores esperanças de sucesso. Depois da ruptura com Rodin (1892), Claudel envereda por novos caminhos, dando provas de um grande virtuosismo em obras como *As bisbilhoteiras* (1893-1905) e *A onda* (1897). Mais audaciosa nesse novo momento, a escultora lança mão de materiais mais difíceis e de uma policromia requintada, aproximando-se de Hokusai, do japonismo e de certos ritmos *art nouveau*, sobretudo na segunda composição.

Numa mostra, que teve entre seus objetivos uma revisão dos postulados tradicionais da história da arte, não deixa de surpreender a ausência de artistas como Jane Morris e May Morris, que produziram bordados de alta qualidade no âmbito do *Arts and Crafts*; e das chamadas *Glasgow Girls* (Frances Macdonald, Margaret Macdonald e Jessie M. King), que trouxeram inovações no campo do design justamente no final do século XIX. Ao optar apenas por produções de artistas anônimos, a curadoria perdeu uma boa oportunidade para discutir um aspecto crucial na formação das mulheres. Excluídas do ensino acadêmico, as alunas encontram meios de desenvolver a própria criatividade com a abertura de escolas de design na segunda metade do século XIX. É o caso da Escola de Arte de Glasgow, em que as estudantes, em geral de classe média, aprendiam desenho, pintura, bordado, encadernação, trabalhos em metal e gesso, pintura chinesa e em vidro, escultura e pirogravura, tornando-se professoras de escolas para crianças ou trabalhando como designers nas empresas manufatureiras da região²⁹ (Figura 8).

Um último problema detectado na mostra diz respeito à ausência de fotógrafas e de amadoras que criaram fotomontagens instigantes no período vitoriano. A seleção de algumas fotógrafas para a mostra permitiria reforçar o veto imposto à presença de alunas nas academias oficiais e a saída encontrada por várias delas na imagem técnica, que podia ser aprendida nos cursos ministrados por profissionais e nos muitos manuais publicados no século XIX. Se Julia Margaret Cameron é, sem dúvida, um nome consagrado, que não necessita de nenhuma apresentação, outras figuras podem ser lembradas no campo amador (Lady Clementina Hawarden, membro da Sociedade Fotográfica de Londres, que se destaca

²⁹ BARBOSA, Ana Mae; LONA, Miriam Therezinha. Mulheres nas artes e no design: as garotas de Glasgow. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (org.). *Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação*. São Paulo: Cortez, 2019; p. 23-24.

Figura 8

FRANCES MACDONALD.
PRIMAVERA (s. d.).

Aquarela sobre linho,
83 X 124. Coleção:
Hunterian Museum and Art
Gallery, Glasgow.



pela produção de imagens sutilmente sensuais e frequentemente inspiradas em fontes literárias, nas quais se insinua certa tensão entre realidade e aparência) e no profissional (Frances Benjamin Johnston e Gertrude Käsebier). Johnston torna-se fotógrafa profissional na década de 1890, abrindo um estúdio fotográfico em Washington (1894) e realizando retratos de celebridades para diversas revistas. Defensora da figura da “nova mulher”, é autora de autorretratos anticonvencionais. Num realizado por volta de 1890, apresenta-se em trajes masculinos, com um falso bigode e segurando uma bicicleta (Figura 9). Em outro, datado de 1896, opta



Figura 9

FRANCES BENJAMIN
JOHNSTON.
**AUTORRETRATO
EM TRAJES
MASCULINOS** (c. 1890).

Fotografia. Coleção: Library
of Congress, Washington.

por uma pose bastante inusitada: sentada de pernas cruzadas, mostra a anágua, além de ter nas mãos um cigarro aceso e um jarro de cerveja. Käsebier profissionaliza-se em 1895 e já no ano seguinte é objeto de uma exposição em Boston, onde apresenta 150 retratos, em sua maioria de artistas contemporâneos. Em 1898, fotografa os Sioux que participavam do espetáculo *Oeste selvagem de Buffalo Bill*, optando por um registro pessoal e expressivo, pois lhe interessava captar a individualidade dos modelos e não sua conformação a um tipo étnico. Considerada por Alfred Stieglitz a principal retratista do momento (1899), Käsebier incitava as mulheres a se dedicarem à fotografia de maneira profissional, pois poderiam alcançar não apenas uma satisfação pessoal, mas também financeira.

Além disso, mostras e pesquisas realizadas a partir da década de 1990 chamaram a atenção para os trabalhos de senhoras da sociedade vitoriana, que se dedicavam à fotomontagem pura (Lady Cecilia Mary Jocelyn e Julia Leicester) ou integrada por meios como o desenho e a aquarela (Kate Edith Gough, Lady Mary Georgiana Filmer, Lady Charlotte Milles, Lady Georgiana Berkeley, Lady Constance Sachwille-West, Viscondessa France Elizabeth Jocelyn, Madame B., entre outras). Os resultados inusitados, fantasiosos, ambíguos e portadores, às vezes, de certo rigor geométrico levaram curadores e historiadores a detectar nessas composições amadoras prenúncios das colagens e fotomontagens dadaístas, surrealistas e construtivistas e a busca de uma nova visualidade, que questiona a um só tempo o realismo da fotografia e as certezas dos instrumentos tradicionais de criação³⁰ (Figura 10).

³⁰ FABRIS, Annateresa. Sobre algumas senhoras britânicas e suas imagens surpreendentes. *Lumen et Virtus*, Embu-Guaçu, v. XII, n. 30, jan-abr. 2021, p. 116-143. Disponível em: https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_30/PDF/SENHORAS_BRIT%C3%82NICAS.pdf

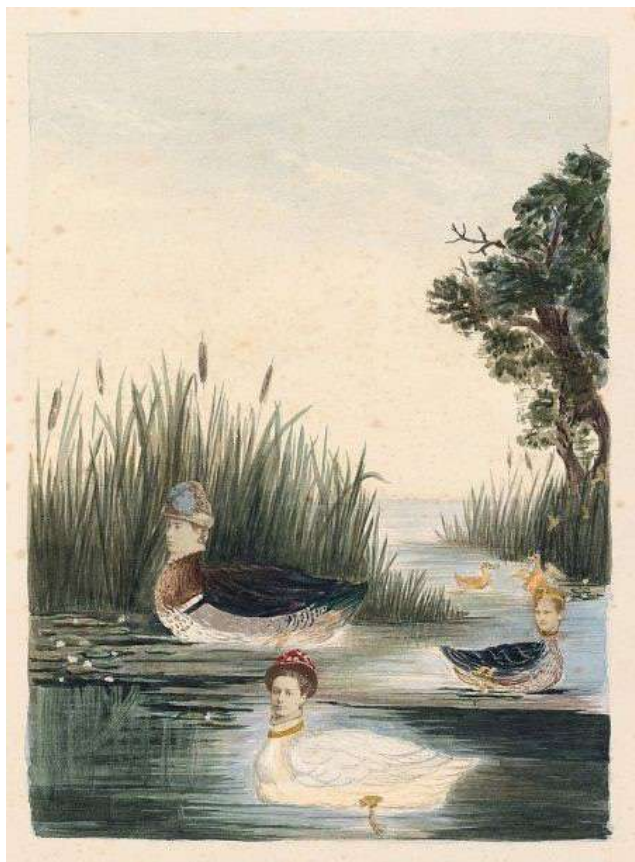


Figura 10

KATE EDITH GOUGH. PÁGINA SEM TÍTULO DO ÁLBUM GOUGH. (fins da década de 1870).

Colagem (aquarela e cópia fotográfica em albumina). Coleção: Victoria and Albert Museum, Londres.

Histórias polifônicas?

O recorte efetuado pelas curadoras da mostra (Julia Bryan-Wilson, Lília Moritz Schwarcz e Mariana Leme) não foi apenas parcial, ao privilegiar pintura e desenho e ao abrir espaço para “trabalhos manuais” anônimos, mas também tímido, pois não se voltou para outras manifestações nas quais as mulheres tiveram um papel determinante. Poder-se-á objetar que a mostra *Women artists: 1550-1950* (1976) também não abriu espaço para as fotógrafas, mas existem justificativas para essa ausência. O caráter enciclopédico da empreitada requereu um trabalho de pesquisa ímpar e as falhas existentes na seleção podem ser reportadas a seu ineditismo. Nos dias de hoje, a situação é bem outra, já que um sem-número de publicações e mostras tem divulgado a produção de mulheres artistas nos mais diversos campos da criação. O livro *Modern women: women artists at the Museum of Modern Art* (2010) é um bom exemplo da quebra absoluta de barreiras entre as diversas linguagens artísticas. Na seção dedicada ao primeiro modernismo, há dois artigos sobre fotógrafas: “Julia Margaret Cameron”, de Susan Kirmaric, e “Crossing the line: Frances Benjamin Johnston and Gertrude Käsebier as professionals and artists”, de Sarah Hermanson Meister.

Os textos do catálogo, por sua vez, não permitem compreender as razões que levaram o MASP a uma visão truncada da produção das mulheres artistas, o que é uma pena, se for lembrado que a mostra foi a primeira no Brasil a propor uma visada histórica e geográfica de longa duração para um tema tão candente. É provável que a curadoria tenha optado por pintura, desenho e peças manufaturadas em virtude do espaço pouco generoso de que a mostra dispunha (a sala de exposições temporárias do primeiro andar do edifício Lina Bo Bardi), mas não se pode deixar de assinalar que a escolha dos suportes teve um quê de acadêmico, pois nada mais fez do que confirmar uma visão tradicional da história da arte. Uma escolha mais apurada de artistas poderia ter permitido criar um diálogo dinâmico entre as diversas linguagens, de maneira a enfatizar os entraves enfrentados pelas mulheres que quisessem se dedicar a uma carreira artística e os desvios efetuados por muitas delas para conseguir uma realização profissional. Soa muito estranho numa exposição que pretendia apresentar “histórias polifônicas”, que a polifonia tenha sido um critério apenas geográfico, ignorando os caminhos mais variados percorridos pela criatividade feminina. Mesmo a intenção de questionar “o valor da autoria individual” por meio da exibição de artefatos anônimos provenientes de povos não ocidentais e de manufaturas associadas à produção feminina não está bem equacionada e não fica muito claro como eles poderia ajudar a “repensar as categorias de valor do cânone ocidental – a começar pela diferença de gênero” apenas a partir da ponderação feita por Leme³¹ de que se tratava de produções cooperativas e não canônicas.

A questão é bem mais complexa do que Leme supõe, pois a arte do bordado nos séculos XIV e XV foi uma atividade masculina, na qual se distinguiram profissionais das diferentes regiões italianas, dentre os quais Paolo da Verona, Nicolò Veneziano, Antonio Ubertini, Luca Schiavone e três membros da família Delfinone (Girolamo, Scipione e Marcantonio). “Homens de agulha” eram também monges e religiosos em geral, como frei Johannes de Nápoles e o padre Austino Patritio. Quanto às mulheres, há registros de cidades italianas que não as autorizavam a exercer a arte do bordado. A situação modificou-se no século XVI, quando bordar se torna uma atividade prevalentemente feminina, dando vida à equação mulheres-honestidade-agulha. No final do século, a arte do bordado converte-se em monopólio de conventos femininos, gerando

³¹ LEME, 2019, p. 18, 23-24.

a associação entre trabalho de agulha e ocupação espiritual³². Embora muitas produções femininas tenham permanecido anônimas, a historiografia dos séculos passados consagrou alguns nomes: a fidalga milanesa Caterina Cantona (século XVI); Dorotea Aromatari, Arcangela Paladini e Ludovica Antonia Pellegrini, atuantes no século XVII³³.

A ideia de “histórias polifônicas” invocada por Leme faria pressupor que os textos do catálogo seriam capazes de trazer à tona narrativas divergentes sobre as realizações das mulheres artistas. O caso de Bashkirtseff é exemplar nesse sentido. Apesar da colaboração com jornais feministas e de anotações feitas no diário a respeito das dificuldades enfrentadas pelas artistas num ambiente dominado por homens, a pintora não é vista com simpatia por Simone de Beauvoir; a escritora usa um trecho de seu diário para sublinhar que a mulher não encara a arte como um trabalho sério, recorrendo a ardis aprendidos na infância para agradar os outros. Como se isso não bastasse, a pintora russa é vista como alguém que “resolveu pintar porque queria tornar-se célebre”, fazendo da arte “apenas um meio” para atingir esse objetivo. Se é verdade que Bashkirtseff era sedenta de glória e de aplausos, é necessário reconhecer que Beauvoir é injusta ao apresentá-la como uma pessoa que representava ao invés de trabalhar de fato, pois “amava-se a si mesma demais para gostar realmente de pintar”³⁴.

Para desmentir essa assertiva, bastaria lembrar que a exposição póstuma da artista realizada em 1885 contou com 250 obras entre quadros, esculturas e pastéis. Além disso, não podem ser esquecidos outros aspectos de sua atuação pública como os artigos sobre arte publicados em *La Citoyenne* (sob o pseudônimo de Pauline Orell) e no jornal russo *Nouveaux Temps* e a campanha pela admissão das mulheres na Escola de Belas-Artes. É tendo em vista esse perfil multifacetado que Tamar Garb afirma que o significado da artista vai além de sua produção pictórica, pois o diário publicado postumamente (1887) representa “um dos primeiros documentos [...] a articular as tensões sob as quais viviam as mulheres que aspiravam a uma profissão quando tentavam conciliar as demandas de

³² PLEBANI, Tiziana. *I segreti e gli inganni dei libri di ricamo. Uomini con l'ago e donne virtuose* (2015); p. 204-206, 217-219. Disponível em: https://www.academia.edu/14458224/I_segreti_e_gli_inganni_dei_libri_di_ricamo. Acesso em: 14 maio 2020.

³³ LANZI, Luigi. *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825, v. 3; p. 550-551.

³⁴ BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967; p. 405, 473, 475.

uma 'feminilidade' construída socialmente com as exigências de uma vida dedicada à arte e à busca do reconhecimento público"³⁵ (Figura 11).

Essas observações têm como objetivo chamar a atenção para a ausência de um dado fundamental no catálogo: um artigo que desse conta da complexa situação das mulheres artistas no período abarcado pela exposição. Como se trata de uma discussão nova para o público brasileiro, teria sido interessante traçar um panorama da questão que abarcasse as problemáticas da formação das artistas; suas relações com os mecenas e as cortes, a princípio, e com o mercado de arte, posteriormente; sua presença na bibliografia artística; seu ingresso nas agremiações especializadas, entre outros tópicos. A análise da formação artística, por exemplo, é um dado fundamental para compreender os gêneros "destinados" às artistas. Antes do surgimento das academias no século XVI, todos os artistas faziam sua aprendizagem no ateliê de um profissional experiente, mas as mulheres, como assinala Vasari na biografia de Irmã Plautilla, não tinham acesso ao modelo vivo, o que limitava seu campo de atuação³⁶. Para a mostra do MASP foram selecionadas algumas pintoras que fizeram sua formação no ateliê paterno – van Hemessen, Fontana, Gentileschi, Kauffmann, Verelst, Vigée Le Brun, Wassenbergh – e que alcançaram diversos graus de notoriedade. Os ateliês eram também frequentados por membros da nobreza, que buscavam na arte um complemento à formação humanista. Chamado "diletante" ou "amador" de arte, esse tipo de público podia alcançar um status profissional, como comprova o caso de Sofonisba Anguissola e de algumas de suas irmãs; ou praticar a pintura por deleite, como sinaliza a figura de Lucrezia Quistelli della Mirandola, discípula

Figura 11

MARIE BASHKIRTSEFF.
A CUNHADA DA ARTISTA
(1881).

Óleo sobre tela, 92,5 X 73.
Coleção: Rijksmuseum,
Amsterdã.



³⁵ GARB, Tamar. Bashkirtseff, Marie. In: GAZE, Delia (org.). *Concise dictionary of women artists*. New York-London: Routledge, 2011; p. 169-171.

³⁶ VASARI, Giorgio. *Le opere di Giorgio Vasari*. Firenze: Sansoni, 1973, v.V; p. 80.



Figura 12

LUCREZIA QUISTELLI DELLA MIRANDOLA (?).
RETRATO DE UM FIDALGO (ALFONSO PIETRA), (DÉCADA DE 1580).

Óleo sobre madeira,
72,5 X 58,3. Coleção:
Museu de Arte de São
Paulo Assis Chateaubriand,
São Paulo

de Alessandro Allori, cujos quadros e retratos Vasari³⁷ considera dignos de louvor. Sheila Barker³⁸, para quem Vasari incluiu a pintora em seu livro para demonstrar que as artes do desenho eram adequadas à nobreza, pois ajudavam no aperfeiçoamento de uma mente já sutil, acredita que ela seria autora de um quadro que integra a coleção do MASP, *Retrato de um fidalgo (Alfonso Pietra)*, realizado na década de 1580. É possível que a obra não tenha sido incluída na mostra porque o museu a atribui ao círculo de Allori sob o título de *Retrato de um fidalgo florentino (Piero de' Medici?)*, mas é evidente que se trata de uma averiguação a ser levada adiante (Figura 12).

Excluídas do ensino acadêmico, mas conscientes da necessidade de levar seu trabalho ao público, as artistas francesas começam a participar do Salão em 1663, quando Catherine Duchemin, uma pintora de naturezas-mortas, se torna membro da Academia Real de Pintura e Escultura. Durante o antigo regime, a Academia admite ao todo catorze artistas, três das quais estrangeiras, determinando em 1770 que seu número se limitaria a quatro. O Salão de 1791, aberto a todos os artistas, apresenta cinquenta

³⁷ Idem.

³⁸ BARKER, Sheila. Lucrezia Quistelli (1541-94), a woman artist in Vasari's Florence. In: BARKER, Sheila (org.). *Women artists in early modern Italy: careers, fame, and collectors*. Turnhout: Harvey Miller, 2016; p. 60, 66.

e seis quadros de pintoras, quase todas discípulas de Jacques-Louis David, Jean-Baptiste Régnault, Jean-Baptiste Greuze e Adelaïde Labille-Guiard. Aluna de Vigée-Lebrun e David, Marie-Guillemine Benoist, presente na mostra do MASP, é uma figura emblemática desse momento. Participa do Salão de 1791, mas fora recusada pela Academia em 1783, que usava como critério a escolha de mulheres “excepcionais”, até proibir de vez sua admissão em 1793³⁹. Apesar do sucesso obtido e das inúmeras encomendas recebidas de Napoleão, é obrigada a abandonar a carreira quando o marido, Pierre-Vincent Benoist, se torna Conselheiro de Estado durante a Restauração Bourbon (1814-1830)⁴⁰.

Não deixa de ser irônico que o ensaio de Leme, que tem como mote artigos da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (1791), de Olympe de Gouges, não se debruce sobre as contradições da Revolução francesa em relação à condição feminina. Para as mulheres em geral e para as artistas em particular, a Revolução foi “uma bênção confusa, abrindo algumas portas, fechando outras, divertida na teoria, mas frequentemente excludente e repressiva na prática”. Politicamente avançada, a Revolução era socialmente conservadora; sua defesa da família nuclear fazia da mulher a “guardiã” natural do lar, pondo em xeque qualquer reivindicação de autonomia e autorrealização nas artes e em qualquer outro campo. Nesse contexto não admira que o primeiro ato da Sociedade Popular e Republicana das Artes, fundada em 1793, tenha sido a exclusão das mulheres de suas reuniões com o argumento de que elas eram diferentes dos homens em todos os aspectos. A “cidadã le Brun” é acusada de inspirar outras mulheres que “desejavam ocupar-se com a pintura, embora devessem ocupar-se tão somente em bordar os talins e os quepes da polícia”⁴¹.

Quase um século depois, Bashkirtseff escreve um artigo reivindicando a admissão das mulheres na Escola de Belas-Artes. Tomando como paradigma os ateliês separados para mulheres e homens introduzidos por Rodolphe Julian desde 1875, a pintora advoga que o mesmo critério seja aplicado na Escola de Belas-Artes para as aulas de modelo vivo, já que não era possível

³⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Marie-Guillemine Benoist. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019; p. 58.

⁴⁰ NOCHLIN, Linda. Women artists after the French Revolution. In: HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda. *Women artists: 1550-1950*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976; p. 49-50.

⁴¹ Idem, p. 45-46.

estudar arte sem o conhecimento do nu. Indignada com os “preconceitos góticos” que impediam o acesso das mulheres a uma educação artística pública e de qualidade, a artista contrapõe dois exemplos que reforçavam sua argumentação: as escolas de desenho mantidas pela cidade, que formavam profissionais para a indústria, mas que eram “nulas” em termos artísticos; e os ateliês particulares, onde “as garotas ricas se entretêm com a pintura”. As observações de Bashkirtseff, que reclama ainda da exclusão das mulheres do prestigiado Prêmio de Roma⁴², dão a ver que a educação artística das mulheres não tinha progredido muito desde os séculos anteriores. As mais ricas podiam dirigir-se aos ateliês particulares de artistas ou frequentar as aulas ministradas na Academia Julian (1867) e na Academia Colarossi (1870), onde tinham acesso ao modelo vivo. Na maioria das vezes, as alunas não visavam um objetivo profissional, e sim uma formação múltipla, que incluía desenho e pintura ao lado de dança, música, declamação e idiomas estrangeiros. As provenientes das classes populares frequentavam a Escola Nacional Superior de Artes Decorativas, onde até 1890 tinham um ensino diferente do ministrado aos homens, sendo treinadas no desenho de figuras, ornamentos, animais e flores.

A abertura da Escola de Belas-Artes às mulheres em 1897, que se torna efetiva só em 1900, não é acompanhada de imediato da possibilidade de concorrer ao Prêmio de Roma. Essa nova etapa é franqueada em 1903, mas será necessário esperar 1911 para que uma mulher ganhe o prêmio, a escultora Lucienne Heuvelmans. Esse novo momento não significa, porém, que as qualidades artísticas das mulheres sejam devidamente reconhecidas e apreciadas. Em 1902, por exemplo, Paul Gsell afirma que o “sexo intelectual feminino” apresenta “qualidades sobretudo passivas: apropriação fácil de resultados adquiridos, aplicação dócil de fórmulas dadas, trabalho paciente e persistente. Méritos que trazem talento, mas não maestria⁴³.”

A situação no Brasil não é muito diferente da francesa, mas a abertura dos cursos superiores às mulheres foi muito mais fácil, não sendo necessária a presença de uma organização feminista reivindicativa como a União de Mulheres Pintoras e Escultoras, ativa em Paris desde 1881. Os espaços de formação destinados à clientela feminina abarcavam, de início, cursos particulares ministrados por pintores acadêmicos renomados e por mulheres

⁴² ORELL, Pauline. Les femmes artistes. *La Citoyenne*, Paris, n. 4, 6 mar.1881; p. 3-4.

⁴³ WAHBA, Liliana Liviano. *Camille Claudel: criação e loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996; p. 149-150.

artistas que ofereciam aulas de desenho e de técnicas artesanais, além da aprendizagem doméstica. Na mostra do MASP, Francisca Manoela Valadão representa a primeira possibilidade, pois pode ter sido aluna de Victor Meirelles. Em termos institucionais, os marcos históricos são a abertura de classes de arte para mulheres empreendida pelo Liceu de Artes e Ofícios em 1881, que visava as camadas pobres em busca de uma formação técnico-artesanal; o ingresso nos cursos de livre frequência da Escola Nacional de Belas-Artes desde 1891, nos quais as candidatas davam preferência a disciplinas “inferiores ou elementares” (desenho figurado, desenho linear, história natural e mitologia); e finalmente a aceitação de alunas regulares na mesma instituição a partir de 1892, o que acarreta a necessidade de criação de um ateliê feminino e de um setor expositivo específico em 1896, constituindo “um nicho peculiar e protegido, ao lado do palco central em que reinavam as produções dos alunos, futuros artistas homens”. Previsto desde 1892, o acesso ao modelo vivo efetiva-se cinco anos mais tarde, numa prova da “relativa abertura da academia brasileira” quando comparada com as congêneres europeias⁴⁴.

A exposição paulista destacou uma egressa do Liceu de Artes e Ofícios (Abigail de Andrade) e outra da Escola Nacional de Belas-Artes (Maria Emília de Campos). Se não há notícias a respeito da formação de Amélia da Silva Costa e Chiquita Ferraz, consideradas “amadoras”, sabe-se, porém, que Iria Candida Corrêa, a primeira pintora profissional do Paraná, aprendeu pintura, desenho, música, dança e bordado, além das disciplinas tradicionais (doutrina cristã, leitura, caligrafia, aritmética, geografia, história, português, francês e inglês) no Colégio James de Paranaguá, aberto em 1849 pelas educadoras norte-americanas Jessica e Willie James. Como Corrêa nunca saiu de Paranaguá, não tendo visitado museus, conhecido de perto obras de grandes artistas ou mantido contatos com representantes do meio artístico nacional, parece necessário debruçar-se um pouco mais sobre sua figura. Começa a dedicar-se à arte ainda na adolescência, produzindo inicialmente quadros de tema bíblico, naturezas-mortas e miniaturas. Em 1856, estuda música e pintura no Colégio Paranaense, fundado por Zoé Taulois e pelas filhas Gabrielle Jeanne e Eugénie. Depois desse novo estágio artístico, dedica-se à pintura de retratos de parentes e de pessoas da elite da cidade, que formavam o círculo de relações familiares. Seu primeiro quadro assinado data de 1857. Em 1866 participa da *Exposição Provincial do Paraná* com uma dezena de obras em diferentes técnicas (óleo, aquarela, pastel, sépia e crayon). Professora de

⁴⁴ SIMIONI, 2008, p. 95-98, 103, 107-111, 121-126, 129.

pintura e desenho, sustenta a família com seu trabalho depois da morte do pai (1884), dedicando-se à realização de retratos e à decoração de leques. Definida por Francisco Negrão “uma das paranaenses mais instruídas de seu tempo, dotada de lúcida inteligência”, a artista deve ser analisada não tanto a partir de uma visão abstrata, que apontaria facilmente defeitos compositivos, entre os quais certa rigidez, mas da sugestão de Adalice Araújo de inseri-la “dentro das condições sociais de sua época”. O que significa, atentar não para as “deficiências de sua formação técnica”, e sim perceber “sua invulgar sensibilidade e valor artístico”, que a elevariam “muito acima de seu tempo”⁴⁵ (Figura 13).



Figura 13

IRIA CANDIDA
CORRÊA. **RETRATO DE
JOAQUINA CORREIA
GUIMARÃES** (s.d.).

Óleo sobre tela, 72 X
58,5. Coleção: Museu
Paranaense, Curitiba.

Esses apontamentos parecem evidenciar que as “histórias” que o MASP pretendia narrar não conseguiram ser plurais, quer pela limitação das linguagens artísticas apresentadas, quer pela condução dada ao catálogo, que não soube dar conta de uma

⁴⁵ PRIORI, Claudia. Mulheres e pintura paranaense: relação entre arte e gênero (fim do século XIX e começo do século XX). *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 1, 2017; p. 371-373; CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: FFLCH/USP, 2011; p. 91-92; MOSER, Sandro. *Quem é Iria Correia, a pioneira da pintura no Paraná que integra a mostra do MASP?* (24 ago. 2019). Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/lazer/quem-e-iria-correia-artista-parana>. Acesso em: 15 maio 2020; s.p.; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Iria Candida Correia. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019; p. 76.

grande diversidade de situações vividas pelas artistas ao longo de três séculos. Afinal, se muitas artistas sofreram limitações e exclusões pelo fato de serem mulheres, outras conseguiram impor-se num mercado competitivo, quer trabalhando nas cortes (Anguissola, Gentileschi, Fontana, van Hemessen, Vigée Lebrun, entre outras), quer conseguindo reconhecimento público no século XIX (Bonheur e Bashkirtseff, por exemplo). A historiografia artística, por outro lado, demonstra que, desde o século XVI, as realizações de muitas artistas contemporâneas foram registradas em compêndios biográficos, em livros dedicados à pintura e à escultura e a feitos locais, sendo necessário um trabalho de análise cuidadoso que permita avaliar como essas figuras foram apreciadas. Estudos dedicados a Vasari por Fredrika Jacobs, Sally Quin, Sheila Barker, Marjorie Och, por exemplo, têm apontado como o autor abordou a contribuição feminina, abrindo valiosas perspectivas de análise, que poderão ser aplicadas a outros historiadores e comentadores. No Brasil, pode ser lembrado o trabalho de Ana Paula Cavalcanti Simioni, que analisou as modalidades de recepção de algumas artistas no século XIX. Exemplos de pluralidade estão nessas abordagens, que a curadoria da mostra não soube aproveitar, deixando, de um lado, uma sensação de frustração no público conhecedor do assunto, e não preenchendo, de outro, as lacunas dos visitantes não especializados.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae; LONA, Miriam Therezinha. Mulheres nas artes e no design: as garotas de Glasgow. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (org.). *Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação*. São Paulo: Cortez, 2019.

BARKER, Sheila. Lucrezia Quistelli (1541-94), a woman artist in Vasari's Florence. In: BARKER, Sheila (org.), *Women artists in early modern Italy: careers, fame, and collectors*. Turnhout: Harvey Miller, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*; trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967, v. 2.

CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

FABRIS, Annateresa. O estranho caso de Properzia de' Rossi. *Arte e Crítica*, São Paulo, ano XVIII, n. 53, mar. 2020. Disponível em: <https://abca.art.br/2024/02/22/o-estranho-caso-de-properzia-de-rossi/>.

FABRIS, Annateresa. Sobre algumas senhoras britânicas e suas imagens surpreendentes. *Lumen et Virtus*, Embu-Guaçu, v. XII, n. 30, jan-abr. 2021. Disponível em: https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_30/PDF/SENHORAS_BRIT%C3%82NICAS.pdf.

GARB, Tamar. Bashkirsteff, Marie. In: GAZE, Delia (org.). *Concise dictionary of women artists*. New York-London: Routledge, 2011.

GREER, Germaine. *The obstacle race: the future of women painters and their work*. New York: Farrar Straus Giroux, 1979.

HALL, Kelly. Impropriety, informality and intimacy in Vigée Le Brun's *Marie Antoinette en chemise*. Disponível em <https://pdfs.semanticscholar.org/06e2/8eb53b37f32d56fff51b98208917459121b3.pdf>

Acesso em: 25 nov. 2019.

HALL, Kelly. Impropriety, informality and intimacy in Vigée

Le Brun's Marie Antoinette en chemise. *Providence College Art Journal*: Vol. 2014, pp. 20-31; p. 24. Disponível em https://digitalcommons.providence.edu/art_journal/vol2014/iss1/4/ Acesso em 21 out. 2025.

JAMES, Henry. *William Wetmore Story and his friends*. Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1903, v. I.

LANZI, Luigi. *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*. Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825, v. 3.

LEME, Mariana. Histórias das mulheres: artistas até 1900. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

LILTI, Antoine. *A invenção da celebridade (1750-1950)*; trad. Raquel Carneiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

MOSER, Sandro. *Quem é Iria Correia, a pioneira da pintura no Paraná que integra a mostra do MASP?* (24 ago. 2019). Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/Curitiba/lazer/quem-e-iria-correia-artista-parana>. Acesso em: 15 maio 2020.

NOCHLIN, Linda. Women artists after the French Revolution. In: HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda. *Women artists: 1550-1950*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976.

ORELL, Pauline. Les femmes artistes. *La Citoyenne*, Paris, n. 4, 6 mar.1881.

PETERSEN, Karen; WILSON, J. J. *Women artists: recognition and reappraisal from the early Middle Ages to the twentieth century*. New York: Harper Colophon, 1976.

PINHEIRO, Eliane. Artemisia Gentileschi. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

PLEBANI, Tiziana. *I segreti e gli inganni dei libri di ricamo. Uomini con l'ago e donne virtuose* (2015). Disponível em: https://www.academia.edu/14458224/I_segreti_e_gli_inganni_dei_libri_di_ricamo. Acesso em: 14 maio 2020.

POLLOCK, Griselda. La heroína y la creación de un canon feminista. In: CORDERO REIMAN, Karen ; SAÉNZ. Ina (org.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2001.

PRIORI, Cláudia. Mulheres e pintura paranaense: relação entre arte e gênero (fim do século XIX e começo do século XX). *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 1, 2017.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1985.

S. A., Iria Correia (1 jul. 2016). Disponível em: instituto.blogspot.com/2016/07/iria-correia.html. Acesso em: 15 maio 2020. (não está mais disponível on-line)

SAINT-AMAND, Pierre. Terrorizing Marie-Antoinette. In: GOODMAN, Dena (org.). *Marie-Antoinette: writings on the body of a queen*. New York-London: Routledge, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Encontro com o silêncio: a produção feminina nos 'tempos do passado'. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

SHERIFF, Mary. *Marie-Anne Collot* (2005). Disponível em: https://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Anne_Collot. Acesso em: 3 dez. 2019.

SHERIFF, Mary D. The portrait of the queen. In: GOODMAN, Dena (org.). *Marie-Antoinette: writings on the body of a queen*. New York-London: Routledge, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Iria Candida Correia. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Marie-Guillemine Benoist. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

VASARI, Giorgio. *Le opere di Giorgio Vasari*. Firenze: Sansoni, 1973, v.V.

WAHBA, Liliana Liviano. *Camille Claudel: criação e loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

WEBER, Caroline. *Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a revolução*; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Um modernismo no oeste brasileiro¹

Divino Sobral²

Ao apresentar um panorama histórico da formação do modernismo goiano nas artes plásticas, enfocando os acontecimentos posteriores à inauguração de Goiânia, e, principalmente, da década de 1950, este texto refuta a colocação de que o modernismo goiano foi atrasado, pondo na mesa o argumento de que ele esteve sincronizado com o próprio processo de instalação da modernidade em Goiás, e não com outros modernismos ocorridos no Brasil.

Goiânia, a cidade moderna arribada em pleno sertão do Centro-Oeste, foi inaugurada em 1942, vinte anos depois da realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, fato que de início demonstra o quanto os processos de construção da modernidade e do modernismo ocorreram em distintos momentos no imenso território brasileiro, com muitas realidades, territorialidades e temporalidades diferentes.

É consenso entre os intelectuais goianos que o ano de 1917 marcou o início do pensamento moderno na produção goiana. A primeira ação compromissada com a defesa e a construção da ideia de modernidade em Goiás começou com a revista *Informação Goyana*, que circulou entre 1917 e 1935; editada no Rio de Janeiro por Henrique Silva, a publicação mensal continha artigos e matérias sobre “as possibilidades econômicas do Brasil Central”, e sobre as potencialidades dos municípios goianos, debatia o desenvolvimento da agricultura e da pecuária, o uso dos recursos minerais, o movimento comercial, as potencialidades de navegação dos rios, a implantação de infraestrutura e das tecnologias de transporte como estradas de rodagem, ferrovia e construção de pontes, reportava e criticava as políticas de governo, validava as narrativas históricas bandeirantistas de ocupação do território, biografava heróis goianos e, sobretudo, defendia a mudança da capital goiana para Goiânia, bem como da capital do país para o planalto central (*Figura 1*). Em 1917 também ocorreu a publicação de *Tropas e boiadas*, livro de Hugo de Carvalho Ramos que reuniu um conjunto de contos ambientados no sertão goiano e escritos com a linguagem popular do sertanejo, a obra, que também foi publicada no Rio de Janeiro, marca o início da literatura modernista goiana.

Entretanto, na cidade de Goiás a presença da modernidade já se fazia sentir visualmente desde o século 19, com a prática da fotografia atualizando o olhar da população mais abastada. Em 1877 foi instalado o primeiro estúdio fotográfico por José Severino Soares, em 1883 foi aberto o Photographia Goyana por João Crisóstomo Moreira, em 1886 chegou Alexandre Filemon Bernard, em 1890 J. Filemon instalou o Photographia Central, que dois anos depois tornou-se Filemon & Dores, e inaugurando o século 20, em 1901, José Alencastro Veiga montou o mais longo dos estúdios pioneiros. O clima de modernização que tomava o ambiente da capital era aquecido com a instalação do Cinema Goyano, em 1909, com a publicação da revista literária feminina *A rosa*, editada por Cora Coralina (1889 –1985) e Leodegária de Jesus (1889–1978) em 1907, e com as transformações da arquitetura ocorridas com a introdução do *art nouveau* em equipamentos públicos como fontes

1 *Este ensaio foi apresentado no Seminário 1922: *modernismos em debate*. Realização do Instituto Moreira Salles, Museu de Arte Contemporânea da USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2021.

2 Artista visual, escritor e curador. Diretor artístico da *Cerrado Galeria*, Goiânia e Brasília; curador da Residência Artística do Núcleo de Artes Visuais do Centro Oeste (NACO).

A INFORMAÇÃO GOYANA

Revista mensal, ilustrada e informativa das possibilidades economicas do Brasil Central

Directores: HENRIQUE SILVA e DR. AMERICANO DO BRASIL

COLLABORADORES: Drs.: Leopoldo de Bulhões, Miguel Calmon, Guimarães Natal, Capistrano de Abreu, Hermenegildo de Moraes, Ayres da Silva, Almirante José Carlos de Carvalho, Eduardo Socrates, Plínio de Castro, Faix Fleury, Azevedo Pimentel, Veiga Lima, Victor de Carvalho Ramos, Hugo de Carvalho Ramon, Professor Euzébio de Abreu, Monsenhor Ignacio Xavier da Silva, Coronel Aníbal Porto, Moyés Sant'Anna, Carlos Maul e outros conhecedores do *hinter-land* brasileiro.

Redacção provisoria: Avenida Rio Branco, 117 3 -- Sala 13

ANNO I 15 DE AGOSTO DE 1917 VOL. I-N. 1

EXPEDIENTE

A absoluta falta de espaço obrigou-nos a retirar d'este numero o mappa da área de 14.400 kilometros quadrados, demarcada no planalto central do Brasil para o futuro Distrito Federal e tambem alguns *cliques*, que ficam para o proximo numero.

Das obras que sejam recebidas, dar-se-á noticia critica.

Por obvios motivos apparecem de preferencia no presente numero artigos e conceitos acerca das cousas do *hinter-land*, extrahidos das obras de viajantes e sabios estrangeiros que o percorreram.

E' que taes autores estão isentos da pécha de *barriemio* ou de extero — cousas estas mui faças na bocca de certos saberêtes nosos que nunca transpuzeram a Mantiqueira, Brasil a dentro.

SUMMARIO

"A Informação Goyana". — Areas monaziticas de Goyaz. — A vegetação e a fertilidade do solo goyano. — As mil e uma noites do sertão. — Notas geographicas. — Os municipios do Estado de Goyaz. — O grande diamante do rio Verissimo. — Rio Araguaia. — O clima do planalto de Goyaz. — A malacacheta de Goyaz. — O ouro de Goyaz. — As exportações de Goyaz para os Estados. — A riqueza ichthyologica de Goyaz. — Um mundo desconhecido. — "A Informação Goyana". — A lenda de Ariana, a Alivissima. — Chapada de Mangabeira. — Posição astronomica, superficie e limites do Estado de Goyaz.

"A Informação Goyana"

O apparecimento hoje desta publicação se justifica pela propria necessidade que havia de um orgão informativo e de propaganda das incomparaveis riquezas nativas do *inter-land* brasileiro — essa vastissima região quasi desconhecida sob todos os seus aspectos e que, no entanto, possui os mais fortes elementos para se encorporar ás correntes progressivas das mais prosperas zonas do nosso paiz.

Como se sabe, Goyaz occupa o centro geometrico do Brasil, e não carece, pois, de razões geographicas para representar ainda um importante papel social e economico na grandeza futura da nossa nacionalidade.

O que é mister é tornar melhor conhecidos de nós mesmos e dos estrangeiros o seu saluberrimo clima, as suas riquezas extraordinarias, as suas fontes de vida, as suas possibilidades economicas — como tambem refutar com factos e algarismos exactos as apreciações injustas que tantas vezes em livros e na imprensa se tem propalado acerca da terra goyana. Em geral, o que aqui na Capital Federal se sabe do

Estado de Goyaz — a imprensa particularmente — é confundido com o de Matto Grosso.

O periodismo carioca nas suas revistas dos Estados não incluye nunca o de Goyaz. Nem nos trabalhos organizados pela Directoria de Estatistica Commercial do Ministerio da Fazenda, nem nos do Serviço de Estatistica Commercial do Rio de Janeiro o simples vocabulo indigena Goyaz vem mencionado.

Ora, um dos principaes esforços desta revista é precisamente collocar diante dos olhos dos capitalistas, dos industriaes e dos commerciantes as possibilidades economicas sem conta do Estado mais central e menos conhecido do Brasil.

"A Informação Goyana" traz, portanto, um fim e um programma que bem a definem na imprensa brasileira.

Areas monaziticas de Goyaz

Quando não ha muito escrevi num periodico fluminense acerca da abundancia das areas monaziticas em Goyaz, não faltou quem me supuzesse mentido — visto affirmar cousa que ninguem absolutamente seria capaz de tomar a serio.

E' que para muita gente as taes áreas são peculiares ao litoral brasileiro, não podendo assim existir num Estado Central como o é o nosso, cuja propria existencia parece a muitos não definitivamente provada.

Pois bem; o que agora acaba de ficar provado, quer queiram quer não, é a occorrença das monaziticas nos rios Paranahyba, Corumbá e Parana, todos em Goyaz.

Foi isto o que demonstrou perante o Congresso de Expansão Economica o conhecido industrial sr. commendador Domingos Gonçalves, que não ha muito fez uma excursão ao nosso Estado, delle trazendo mostras de areas monaziticas, as quaes, analysadas, deram surprehendedes resultados pela grande e nunca vista porcentagem de *thorium*, *cerium*, *sulphato de amonia*, etc., etc.

Tratando da distribuição e principaes jazidas das monaziticas no Brasil, escreve o commendador Domingos Gonçalves:

"De todas estas áreas, as mais ricas em *thorium* e em *cerium* são as de Goyaz, visto que, em sua analyse, apresentam 63 olo de oxydo do grupo *cerium* e 5 olo do grupo *ittrico* e 75 olo de *thorio*."

Em seguida temos as areas do Espirito Santo, que têm 4 a 4 1/2 % de *thorium* e 35 a 40 % de oxydos dos grupos *cericos* e *ittricos*."

Além dos saes acima mencionados, como o *thorium*, que custa 3.000\$000 o kilo, e o *cerico*, que se vende a 20\$000 o kilo — das monaziticas se extrahem muitos outros productos, principalmente o *radium* — que é precisamente o mineral de mais subido preço que hoje existe.

Não resta duvida, pois, que Goyaz possui todas as fontes de riquezas que a terra produz no mundo inteiro.

HENRIQUE SILVA.

e o coreto, e o emprego do estilo eclético nas fachadas de prédios públicos e residenciais, rompendo com a ordem colonial antes da inserção da *art déco* em Goiânia.

O surgimento de Goiânia é visto como o primeiro grande marco de modernidade para Goiás e para toda a Região Centro-Oeste, coroamento do programa getulista de Marcha para o Oeste que assegurou politicamente o rompimento com o sistema da Velha República, sediado na cidade de Goiás, antiga capital, e permitiu o fortalecimento econômico de outras regiões estaduais. Com Goiânia se pretendeu apagar a imagem de atraso – que acompanhou Goiás após a decadência do ciclo ouro no século 18 e por todo o século 19 – para criar uma imagem nova que

atendesse às expectativas de desenvolvimento futuro. Em seu discurso de inauguração da cidade, Pedro Ludovico Teixeira declarou que Goiânia nasceu para oxigenar e trazer progresso, para educar e civilizar, para estimular o desenvolvimento e irradiar boas influências sobre as mais remotas localidades; segundo Ludovico, Goiânia influiu na “formação do Goiás novo” e funcionou como “um farol para iluminar o Estado”.

O modernismo de Goiânia começou quando o projeto urbanístico, de autoria do paulista Attilio Corrêa Lima, foi instalado sobre o terreno desmatado na paisagem bruta do mato grosso goiano, traçando praças, avenidas e ruas, construindo um espaço idealizado pelos princípios da escola francesa de urbanismo, que foi convocada a domar o sertão do oeste, a romper com a imagem do atraso e a impor a visão de modernidade: a capital moderna foi planejada para ser ampla, aberta e saudável, o oposto da fechada e insalubre capital colonial. Seu espaço, estruturado pela razão urbanística, foi organizado em função da classificação da ordem social distribuída em camadas, com o alinhamento das suas perspectivas convergentes para o ponto central, sede do poder executivo, onde a paisagem institucional foi marcada pelas construções em estilo art déco, austero e econômico. Os edifícios do Museu Zoroastro Artiaga, obra do arquiteto polonês Kazimierz Bartoszewsky, ou do Palácio das Esmeraldas, de autoria de Attilio Corrêa Lima, representavam a arquitetura europeia aqui inserida. Com o plano urbanístico e com a arquitetura art déco surgiu o cruzamento entre os conhecimentos modernistas de origem europeia e a paisagem local, frequente na formação do modernismo feito em Goiás nos anos 1950.

Durante a inauguração de Goiânia – cidade onde culminou a Marcha para o Oeste – foi lançada a revista Oeste, liderada por jovens escritores e intelectuais, com patrocínio do governo estadual. Oeste circulou entre 1942 e 1945, e ao ser lançada seus editores fizeram questão, no primeiro número, de definir a publicação como um instrumento da “vanguarda” literária goiana. Foi na Oeste que o desejo vanguardista da primeira geração modernista de Goiânia se materializou. Expressão cara à ideia de ruptura e revolução na arte modernista do início do século XX, a vanguarda era a arrebatadora inicial que causava o choque estético, o desconforto comportamental e o embate político, era anunciadora das radicais inovações das primeiras correntes modernistas europeias. Contudo, a vanguarda goiana não era investida de radicalidade e estava aliada ao poder político de Ludovico, conseqüentemente ao programa do projeto político

de Marcha para o Oeste. No primeiro momento, a revista Oeste esteve mais direcionada à publicação de peças literárias, como por exemplo o conto *Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá*, texto de Bernardo Élis posteriormente inserido em *Ermos e Gerais*; no segundo momento serviu como instrumento de propaganda de Pedro Ludovico e do getulismo.

A revista Oeste foi um dos principais instrumentos de difusão do imaginário bandeirantista que cercou a cultura goiana principalmente após a inauguração de Goiânia e a instalação do monumento ao bandeirante Anhanguera na “terra anhanguerina”, para usar a expressão de J. Lupus. A estátua, de autoria de Luiz Morrone, foi presenteada pelo Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito de São Paulo, como ato de confirmação da origem bandeirante dos goianos e da continuidade do pacto político, econômico, social, mantido entre goianos e paulistas, principais consumidores da produção agropastoril de Goiás. Na revista Oeste, escritores como Xavier Júnior, Rosarita Fleuri, Ely Brasiliense, José Lopes Rodrigues, Guilherme Xavier de Almeida, Francisco de Brito publicaram poemas enaltecendo o bandeirantismo de Pedro Ludovico Teixeira e dos construtores de Goiânia, comparando-os aos paulistas do passado. Sem que houvesse sido criticado, o conceito de bandeirantismo foi amalgamado à nova cidade modernista, que assim esteve conectada à antiga narrativa colonialista. O bandeirantismo contaminou as artes plásticas e depois a própria crítica de arte que, também, sem fazer escrutínio do termo, passou a usá-lo como sinônimo de pioneirismo, heroísmo e grandeza.

A meu ver, somente o pintor italiano Nazareno Confaloni criticou o bandeirantismo quando executou dois afrescos na Estação Ferroviária de Goiânia, intitulados *Bandeirantes: antigos e modernos* (*Figuras 2 e 3*), representando como herói o trabalhador braçal – seja o lavrador, o abridor de estradas ou o construtor de trilhos – negando-se a representar os violentos bandeirantes do século XVIII ou o bandeirantismo oficial de colarinho branco do século XX. Os murais de Confaloni explicitaram sua visão negativa da ideia de bandeirantismo, e mais, da ideia de progresso tecnológico e de desenvolvimento econômico, que implica em destruição da natureza e avanço material baseado na exploração do homem pelo homem. Em suma, mostravam uma modernidade falida, contraditória e melancólica.

Goiânia, a jovem capital do oeste brasileiro, nasceu sendo fotografada. A fotografia, linguagem visual própria à modernidade, afetou radicalmente a imagem e a compreensão da cidade, de seus



Figuras 2 e 3

**NAZARENO CONFALONI.
BANDEIRANTES: ANTIGOS E
MODERNOS.**

Afresco realizado na Estação
Ferroviária de Goiânia, 1953. Fotos
de Paulo Rezende, 2026.

espaços e tempos. Goiânia pode ser vista em fotografias desde o momento em que começaram a roçagem do mato, quando foram marcadas e abertas as primeiras avenidas e erguidas as primeiras construções. Foi enorme a contribuição dos fotógrafos imigrantes que aqui chegaram no começo das obras da cidade, atraídos pelas possibilidades de futuro que vislumbravam. É do austríaco Alois Feichtemberger a fotografia encenada do grande carro de bois com muitíssimas parselhas de animais – um recurso de retórica – posando solenemente na Praça Cívica, tendo ao fundo o Palácio em fase de conclusão de obras, acentuando a conexão indissolúvel entre rural e urbano, o arcaico e o moderno que se estabeleceu na cidade, enfatizando a importância do boi na formação da economia e na força de construção de Goiás (Figura 4).

O armênio Eduardo Bilemjian é o autor da foto de registro da cerimônia de assinatura do termo de transferência da capital, documento de grande relevância histórica, assim como as fotografias que documentam as transformações urbanísticas realizadas em Campinas. O trabalho do italiano Silvio Berto confundiu-se com a própria origem da cidade e com a formação de sua elite, associado aos intelectuais esteve sempre presente nas páginas da revista Oeste e integrou a Sociedade Pró-Arte de Goiás, primeira organização cultural criada em 1945, e em cuja exposição inaugural ganhou destaque com a apresentação de cinco fotografias. É digno de nota que já na primeira exposição de arte realizada em Goiânia a fotografia esteve presente.

Figura 4

ALOIS FEICHTENBERGER.
CARRO DE BOIS EM
FRENTE AO PALÁCIO DAS
ESMERALDAS (1936).

Goiânia – GO. Acervo
MIS|GO, AF1687.



Um dos principais marcos do modernismo goiano e primeira instituição de ensino de arte criada em toda a vasta região Centro-Oeste, a Escola Goiana de Belas Artes, fundada em 1952, também teve participação de imigrantes. Dois europeus foram fundamentais para imprimir a marca modernista no trabalho desenvolvido pela EGBA: o alemão Gustav Ritter, escultor formado sob influência da primeira Bauhaus; o italiano Nazareno Confaloni, frei dominicano e pintor formado sob a influência do Novecento. Os dois dialogaram com os elementos locais e estruturaram suas linguagens de acordo com a paisagem e o contexto goiano. Confaloni desde o primeiro momento colocou seu conhecimento adquirido em Florença a serviço da representação do homem e da mulher locais, mergulhados nos problemas da vida: o trabalhador oprimido; a família pobre; o retirante faminto; o homem da roça; a mãe preta abandonada; a moça grávida da periferia; o menino engraxate; figurativo por excelência, praticava uma pintura de crítica social acentuada. Gustav Ritter voltou-se para a paisagem conferindo notas de erudição às representações do rio Araguaia e das montanhas imponentes da Chapada dos Veadeiros; suas esculturas em madeira, marcadas por limpeza formal e esmero técnico, elogiavam as matas brasileiras que lhe forneceram matéria-prima; seu processo poético partiu da figuração enxuta e chegou ao abstracionismo. Os dois artistas foram as origens e os regentes de duas tendências importantes que se formaram nas artes plásticas a partir dos anos 1960: a crítica social e a abstração orgânica, ambas entrelaçadas com as questões colocadas pelo regionalismo modernista.

O ensino ministrado pela Escola Goiana de Belas Artes tinha pretensões modernas, apesar de a estrutura da grade de disciplinas ter como referência o modelo acadêmico aplicado pela Escola Nacional de Belas Artes. A EGBA oferecia graduações em Pintura e Escultura no estrito âmbito das artes puras, e Desenho Aplicado, destinado a formar profissionais aptos a atuar no campo da visualidade demandada pela indústria e pelo comércio, sendo, no Brasil, a primeira instituição de ensino superior a oferecer tal natureza de curso. Além das disciplinas tradicionais a escola também manteve a disciplina de fotografia como obrigatória ao núcleo comum dos três cursos, fato à época incomum no ensino tradicional das belas artes.

Bastante importante para a formação do repertório modernista das artes plásticas foram as duas grandes exposições executadas no período de um ano pela Escola Goiana de Belas Artes, sob a batuta dos artistas Luiz Curado, Gustav Ritter e Nazareno Confaloni, que desempenharam pela primeira vez as funções de curadores

em Goiás. Luiz Curado foi um artista de pouca produção, mas intelectual muito ativo na formação do repertório modernista relacionado com a ideia de identidade da cultura goiana, para a qual ele orientou o conteúdo da mostra. A Exposição Inaugural da EGBA, feita em 1953, valorizou o repertório artístico goiano ligado às ideias de tradição e identidade: a arte sacra rococó de Veiga Valle, o santeiro do século XIX enaltecido pela alta qualidade de suas obras delicadas e graciosas; a arte Karajá, especialmente a cerâmica, técnica feminina de fatura das Ritxoko, hoje patrimônio cultural brasileiro. Na exposição de inauguração, composta por 280 obras, a linguagem artística moderna apareceu pela primeira vez em Goiânia, principalmente nas obras de Confaloni, Ritter e Curado. Também foram expostas fotografias no conjunto que abrigava pinturas, desenhos, esculturas, o que confirma a importância atribuída a este meio naquele momento.

Realizada em 1954, de maneira mais complexa e elaborada, a Exposição Comemorativa do I Congresso Nacional de Intelectuais apresentou o conjunto extraordinário de 720 peças, de diferentes épocas, procedências, suportes, categorias e poéticas. A exposição atendeu ao tema trabalhado pelo congresso: a preservação da cultura nacional, que foi repercutido pelos curadores da exposição na ideia de proteção da arte popular. A grandiosa mostra foi composta por distintas produções artísticas que dialogavam entre si abrindo muitas interpretações: novamente foram apresentadas obras de Veiga Valle e artefatos do povo Karajá; obras de artistas populares, entalhadores e ceramistas provenientes de cidades do interior goiano; peças de ex-votos extraídas da Sala dos Milagres do Santuário do Divino Pai Eterno, em Trindade; obras de três artistas da EGBA: Confaloni, Gustav Ritter e Antônio Henrique Péclat e trabalhos de estudantes da Escola; além de fotografias de Joaquim Craveiro de Sá, um dos fotógrafos que esteve ativo entre 1911 e 1918 na Cidade de Goiás.

Dentro da exposição ainda foram incluídas obras de artistas brasileiros oriundos de São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná, Pernambuco e Ceará, numa amostragem bastante ampla do que se fez no Brasil até os primeiros anos da segunda metade do século XX. Estavam presentes obras de Georgina de Albuquerque, Antônio Gomide, Goeldi, Mario Zanine, Volpi, Djanira, José Antônio da Silva, Geraldo de Barros, Inimá de Paula, Ionaldo, Abelardo da Hora, Gilvan Samico, Carlos Scliar, Glênio Bianchetti, Guido Viaro, Renina Katz, Mestre Valentim e Zé Caboclo, entre muitos outros e outras. No meio da diversidade se destacavam os clubes de gravura de Porto Alegre e de Bajé, que então estavam em plena atividade e cujas obras compunham cerca de 80% da

exposição. Sendo marcante a influência posterior dos clubes na formação da tendência comprometida com a crítica social, no apreço pelas técnicas de gravação e na publicação da revista *Arte Nossa*, editada por Luiz Curado em 1960.

O Congresso Nacional de Intelectuais e a exposição organizada pela EGBA marcaram as primeiras gerações de artistas e de intelectuais goianienses, incentivaram o surgimento e a intensificação das atividades culturais em Goiânia e tornaram-se marcos históricos rememorados muito tempo depois. Especificamente para as artes plásticas, deixaram como legado a reflexão e a consciência da necessidade de criar uma linguagem moderna em diálogo com a realidade social, econômica, cultural do povo goiano. Assim, entraram no repertório modernista a cor local, a valorização da cultura popular, a busca por assuntos rurais e interioranos interpretados pela visão citadina, a permanência do sotaque rural no falar urbano, as trocas entre arcaico e moderno, o debate entre tradição e inovação. O modernismo goiano do ponto de vista formal fundava-se na ideia de retorno à ordem, não estava interessado na revolução e no choque, preocupava-se com o naturalismo da forma e com a recepção social da arte.

Com as duas exposições realizadas em 1953 e 1954, a Escola Goiana de Belas Artes instalou seu modernismo sem ruptura com o passado, sem confronto ou negação da tradição, agregando o que antes era negado, como a arte indígena, ou visto como atrasado, uma vez que advindo da formação colonial, como a arte popular. Um modernismo que não se rebelou contra a academia, justamente porque nasceu da academia, que formou um modernismo crítico em relação aos equívocos da modernidade, consciente de sua posição na periferia do sistema de arte e da engrenagem capitalista que envolve a cultura, formou um modernismo ao mesmo tempo urbano e sertanejo, marcadamente melancólico, que lida com o êxodo rural, com exclusão social na cidade, com a natureza violentada e com a memória da terra. Um modernismo de apropriação cultural do outro e de tempos passados.

A apropriação do universo Karajá foi feita não somente nas exposições, mas, sobretudo, com a imagem da Ritxoko empregada pela Escola Goiana de Belas Artes como uma espécie de logomarca, estampada em peças gráficas como as capas dos folders da Exposição Inaugural e da Exposição Comemorativa do I Congresso Nacional de intelectuais, além do folder de apresentação dos cursos. Nazareno Confaloni tinha uma pequena coleção de cerâmica Karajá e considerava a arte deste povo uma das mais expressivas da América do Sul; Luiz Curado tinha muito interesse no grafismo

geométrico Karajá e se inspirou nele para criar alguns trabalhos. A Escola Goiana de Belas Artes considerava os Karajá como os primeiros artistas do solo goiano e como patronos da Escola, e na revista *Renovação*, editada em 1955, anunciou o projeto de criação do Museu do Índio. No programa de modernismo da EGBA havia o desejo de recuperar um sentimento de ancestralidade para fazer frente à contínua substituição do antigo pelo novo, promovida pela modernidade, e, nesse sentido, foi na contramão do pensamento modernista que originou Goiânia, baseado na negação do passado. Contudo no elogio da EGBA aos Karajá estava embutida a ação de apropriação colonizadora do imaginário do povo originário, apesar de, em Goiás, naquele momento, ser absolutamente inesperada uma ação que concedesse visibilidade aos indígenas e os considerassem parte da civilização, pois, nos anos 1950, inda eram vistos pela sociedade branca como problemas que impediam o desenvolvimento. Assim como ainda são vistos hoje pelos que desejam expandir o extrativismo predatório.

No conjunto de artistas formados nas primeiras turmas da Escola Goiana de Belas Artes destaca-se a presença das mulheres, que tiveram relevante atuação no modernismo goiano nas décadas de 1960 e 1970. Na primeira turma de formandos, em 1959, contavam-se um homem, negro, Evaristo Pedro Caetano, pintor que passou a trabalhar com publicidade, e cinco mulheres, entre as quais figuras estelares como Maria Guilhermina e Miriam Inez da Silva.

Maria Guilhermina, escultora filiada à linguagem de Gustav Ritter, conquistou destaque em 1959 como primeira artista da região Centro-Oeste a participar da V Bienal Internacional de São Paulo; depois foi premiada na XIII Bienal, em 1976; em 1963 liderou a sociedade que abriu a primeira galeria de arte de Goiânia, Galeria Alba, transformada em empreendimento individual, em 1965, como Galeria Azul, que funcionou até 1973; na década de 1960 manteve colunas de artes plásticas nos jornais *O Popular* e *Folha de Goiás*; foi também professora fundadora do Instituto de Belas Artes de Goiás, depois federalizado; sem dúvida, Guilhermina foi uma das personalidades de maior influência durante a década de 1960. Miriam, Miriam Inez da Silva, gravadora e pintora, assim que formada mudou-se para o Rio de Janeiro, onde produziu obras bastante singulares, relacionadas com a cultura popular e com o imaginário dos ex-votos de sua cidade natal, Trindade, onde acontece há dois séculos a maior romaria da região Centro-Oeste.

Ao longo da década de 1960 muitas mulheres se formaram pela EGBA. Ana Maria Pacheco, gravadora, pintora e escultora residente em Londres desde 1973, buscou na simplificação dos

ex-votos a inspiração para suas figuras sintéticas e expressivas esculpidas em madeira, responsáveis por grande parte de seu reconhecimento internacional. Iza Costa, gravadora e pintora, esteve afinada com a crítica social e com a representação da cultura indígena e da natureza do cerrado. Vanda Pinheiro levou a gravura para os grandes formatos por meio da experimentação de matrizes inesperadas, como latarias de veículos acidentados. Também são dignas de nota a escultora italiana Dina Gogoli e a pintora goiana Sáida Cunha. Todas, mulheres que tiveram intensas atuações, protagonizaram exposições e marcaram com suas diversas poéticas o imaginário de duas décadas.

A partir da segunda metade da década de 1950, Goiás e a região Centro-Oeste passaram por um novo surto de desenvolvimento acarretado pela construção de Brasília no Planalto Central. Se a construção de Goiânia reforçou a ideia de oeste, o advento de Brasília trouxe para a região a ideia de centro. O ciclo de modernização crescente trouxe a ampliação da malha viária, a abertura da grande rodovia Belém-Brasília, a expansão da infraestrutura regional e o aumento da migração. Goiânia finalmente recebeu os benefícios do permanente fornecimento de energia elétrica, permitindo a implantação de atividades comerciais e industriais de médio porte, a expansão da rede de telefonia ampliou a capacidade de comunicação, e a indústria imobiliária explodiu gerando o adensamento urbano com o surgimento de bairros nas periferias e com o início da verticalização da paisagem central. O progresso trouxe muitos problemas de moradia, trabalho, mobilidade urbana. Goiânia em 1950 possuía 53.000 habitantes e em 1964 chegou a mais de 500.000 habitantes. Tornou-se uma metrópole regional. De par com as transformações ocorreram muitos acontecimentos na arte e na cultura produzidas em Goiás: a atriz goiana Ceci Pinheiro criou sua companhia teatral (1952); o ator João Bênio fundou o Teatro de Emergência (1955); o pintor paulista D.J. Oliveira chegou a Goiânia (1956); Maria Guilhermina participou da Bienal (1959); inauguração do Museu de Arte Moderna (1959); criação do Instituto de Belas Artes de Goiás (1959); criação da Universidade Federal de Goiás (1960).

O Museu de Arte Moderna de Goiás foi uma instituição que surgiu, no final da década de 1950, do impacto causado pelo I Congresso Nacional de Intelectuais sobre o meio goiano. A exposição do congresso havia sido um grande sucesso e muitos comentários apontavam a necessidade de criação de um museu para abrigar tão representativo acervo. José Ludovico de Almeida recebeu o Governo do Estado em 1954 com o balanço positivo do Congresso Nacional de Intelectuais e do começo dos trabalhos da EGBA, e

entendeu a força modernizadora em ação no meio goiano e assim criou o museu para abrigar a produção modernista nascente. Inaugurado em 1959, uma década depois da criação dos primeiros museus de arte moderna no Brasil, em São Paulo e no Rio de Janeiro, o MAM de Goiânia foi o primeiro museu de arte na região Centro-Oeste.

O edifício do Museu de Arte Moderna teve a distinção de ter sido projetado especificamente para sua finalidade pelo prestigiado arquiteto goiano Eurico Godoi, criador de grandes edifícios públicos e privados e autor da primeira casa de estilo modernista edificada em Goiânia, em 1952. O museu foi construído com linhas simples e econômicas, com a fachada limpa que ressaltava a pureza geométrica da caixa arquitetônica apoiada sobre baixas e curtas colunas; o local da edificação foi o parque em torno do Lago das Rosas, balneário popular da cidade que recebia grande fluxo de moradores, fato que demonstrava a preocupação do Estado em popularizar a arte e torná-la acessível a público mais amplo.

O Museu de Arte Moderna teve como sua diretora Regina Lacerda, que tivera importantes atuações como associada à Sociedade Pró-Arte de Goiaz, Secretária da Escola Goiana de Belas Artes e Diretora do Museu Histórico Zoroastro Artiaga, portanto, conhecedora do cenário artístico de Goiás. Apresentando uma exposição de trabalhos dos artistas professores da EGBA, organizada por ela, o MAM foi inaugurado em janeiro de 1959. Neste mesmo ano realizou uma Exposição Nacional que premiou D.J. Oliveira com a medalha de ouro. Sabe-se pouquíssimo sobre as atividades do museu, apenas ficaram registradas, nos currículos de dois artistas, as edições em 1960 e 1961, da mostra chamada de Anual de Arte do Museu de Arte Moderna, espécie de panorâmica da produção local, de caráter competitivo, nas quais D.J. Oliveira e Maria Guilhermina receberam as maiores premiações, tornando-se a partir daquele momento dois dos principais nomes da cena modernista goiana.

O museu foi fechado em 1961 pelo Governador de Goiás, José Feliciano Ferreira e o edifício foi demolido. Seu fechamento causou trauma, perda e esquecimento, grave avaria na história do modernismo nas artes plásticas em Goiás que mostra seu dano ainda hoje. Não se sabe se o museu tinha acervo, e se tinha, onde foi parar, sua documentação segue desconhecida. Com a queda do museu, o modernismo feito no Oeste foi abandonado ao esquecimento e ainda permanece carente de atenção, pesquisa, visibilidade e interpretação.

Na mira da Polícia Política:

O Museu Lasar Segall e o Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS)

Daniel Rincon Caires¹

Em dezembro de 1994, quase dez anos após o fim oficial da Ditadura Militar (1964-1985), tornaram-se públicos cerca de 3,5 milhões de documentos produzidos pela Delegacia [mais tarde *Departamento*] de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS). Após idas e vindas, discussões e incertezas, o Arquivo Público do Estado de São Paulo disponibilizava para a consulta um verdadeiro oceano de fichas, prontuários, relatórios e documentos diversos. Esse acervo abre uma janela para as entranhas do aparato de repressão estatal que atravessou o século XX investigando, espionando, monitorando e prendendo, tentando a todo custo sufocar a ação política de pessoas e grupos envolvidos com a "subversão da ordem estabelecida"². Os documentos revelam uma polícia fora de controle, operando além dos limites constitucionais, indiferente às garantias legais e incorrendo, ela mesma, no crime.

A trajetória do Museu Lasar Segall foi tocada pelas ações dessas redes de repressão. Prova disso são os diversos documentos presentes no arquivo do DEOPS que têm relação direta e indireta com a instituição. Nesse texto, serão apresentados e discutidos alguns desses documentos, que datam desde a década de 1930 até os anos de 1980. Para contextualizar a análise e torná-la mais densa, serão introduzidos também alguns documentos do próprio acervo do Museu Lasar Segall, bem como de outros repositórios.

O DEOPS e as “classes perigosas”

Por que surge uma *polícia política* no Brasil? Para Marcos Tarcísio Florindo, mudanças na ordem socioeconômica exigiram uma reformulação dos mecanismos repressores³. O fim do regime escravista, a imigração, o adensamento da sociedade urbana e o crescimento da economia industrial trouxeram consigo novas ameaças à “ordem política e social”. Sindicalistas, comunistas e anarquistas tentavam organizar a luta das populações exploradas, produzindo fantasmas que pairavam constantes sobre a tranquilidade dos patrões. Nesse quadro, os limites da nascente república liberal foram testados. Os ideais de democracia, liberdade de organização e expressão – declarados subversivos – foram radicalmente reduzidos.

É nesse contexto que se promove uma reconfiguração dos serviços de polícia em São Paulo. Através do Decreto Lei 2034, de 20 de dezembro de 1924, os corpos policiais são reorganizados e cria-se, entre outras coisas, a *Delegacia de Ordem Política e Social*⁴. Adotando procedimentos modernos – como a produção de fichas dos investigados, a coordenação mais estreita entre as diversas delegacias e centros de investigação e o uso de técnicas forenses como a balística, a coleta de impressões digitais e registros fotográficos – as forças policiais se tornaram mais “científicas”. Essa eficiência foi empregada no monitoramento das “classes perigosas”, indivíduos e grupos politicamente ativos que, nas palavras de Florindo, não se conformavam com o papel de meros “figurantes das intrigas políticas”⁵.

1 Doutor em História da Arte pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, mestre e doutor em História Social pela Universidade de São Paulo; coordenador do Núcleo de Pesquisa do Museu Lasar Segall.

2 Sobre a trajetória desse acervo ver PIMENTA, João Paulo Garrido. Os Arquivos do DEOPS-SP: Nota Preliminar. In: *Revista de História*, n. 32, primeiro semestre de 1995; pp. 149-154. Gostaria de agradecer aos trabalhadores do APESP que tornaram possível esse levantamento, em especial a Alexandre Eymard de Souza, técnico que me orientou pela intrincada rede de documentos do DEOPS.

³ FLORINDO, Marcos Tarcísio. O Serviço reservado da Delegacia de Ordem Política e Social de São Paulo na era Vargas. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2000; p. 3.

⁴ Decreto Lei número 2034, de 20 de dezembro de 1924.

⁵ Para um histórico do DEOPS, ver <http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/delegacias-especializadas-de-ordem-politica-e-social-deops-sp>; isad (acessado em 7/2/2025).

Esse aparato policial passou por uma intensa hipertrofia a partir do golpe de 1930, quando a vigilância e a violência se tornaram elementos centrais na manutenção do novo projeto político. A polícia, para Elizabeth Cancelli, era uma das ferramentas principais do exercício de poder daquele Estado⁶. Ao lado da antiga necessidade de manter o controle sobre a enorme massa de trabalhadores, suprimindo quaisquer traços de movimentação política, a repressão passa a servir também a uma nova tarefa do projeto totalitário: a anulação das narrativas rivais que ameaçavam a imagem de uma “identidade nacional”, cuidadosamente construída pelo regime. Para Cancelli, o nacionalismo da Era Vargas apresentava-se como “força aglutinadora de interesses”. Apelando aos sentimentos, convocava os cidadãos a abrirem mão de suas individualidades, acatando um papel pré-determinado e imutável no “grandioso” organismo nacional. Em nome dessa unidade, apagavam-se as divisões sociais e amordaçava-se a luta de classes. O nacionalismo era, afinal, um “elemento fundamental para a política de dominação e legitimação do Estado”⁷.

Por conta disso, a polícia política brasileira manteve estreita vigilância sobre os intelectuais e artistas ligados às “ideias avançadas”⁸. Segundo Maria Luiza Tucci Carneiro, regia essa vigilância a “lógica da desconfiança”, que considerava “os intelectuais e artistas identificados com as ideias de vanguarda [...] a priori, ‘suspeitos da prática de sedição’”⁹.

É nesse contexto que Lasar Segall entra na mira da polícia política. Alinhado com as correntes renovadoras identificadas como *modernistas*, Segall foi um dos muitos artistas e intelectuais seguidos de perto pelos “agentes reservados” do DEOPS. Infiltrando-se nas conferências, exposições, recepções e eventos diversos, esses indivíduos apareciam onde quer que se reunissem potenciais “elementos subversivos”. Informavam seus superiores sobre o que viam e ouviam em extensos – e frequentemente confusos – relatórios, atualmente abrigados em dossiês no APESP.

⁶ CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: repressão e estado policial na era Vargas (1930-1945)*. Tese (Doutorado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1991; p. 17.

⁷ Idem, p. 35.

⁸ Para uma análise pormenorizada das relações entre o Estado Novo e a classe intelectual brasileira, ver ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes. *O Risco das Ideias: intelectuais e a polícia política (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

⁹ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Lasar Segall. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. *Judeus e Judaísmo na Arte de Lasar Segall*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004; p. 51.

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL	
Cutis	Ficha n.º _____ Nome: = LAZAR SEGALL =
Cabelos	Data: 3/6/47 Vulgo: _____
Rigodes	Prontuário Delegacia n.º = 51.749 =
Olhos	Prontuário geral n.º _____
Estatura	Atividade: = COMUNISTA =
Marcas = Glorinha =	
Filiação: — Pai: Abel Girschovitch Mãe: Esther sulfona	
Idade: _____ anos. Nascido em _____ de _____ de 1 _____ Sexo: masc.	
Nacionalidade: Brasileira Natural de: Vilna Russia	
Estado civil: Casado Profissão: Comercio	
Ordenado: Cr. \$ _____ Local de trabalho: _____	
Residência: Rua Afonso Celso nº 362 Capital	
É sindicalizado? _____ Sindicato e locais que costuma frequentar: _____	

Figura 1

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DE LAZAR SEGALL (Arquivo DEOPS - Documento DEOPSSPL000997)

O prontuário de Lasar Segall no DEOPS, registrado sob o número 51.749, é composto por documentos que denotam claras contradições quanto à classificação política do pintor. Na ficha de identificação principal, ele é sumariamente apontado como *Comunista* (Figura 1).

Em outro documento, a suspeição é reforçada com a adição de novas informações sobre sua suposta atividade política: "O fichado é pintor e costuma usar da arte, para fins de propaganda do credo vermelho" (Figura 2).

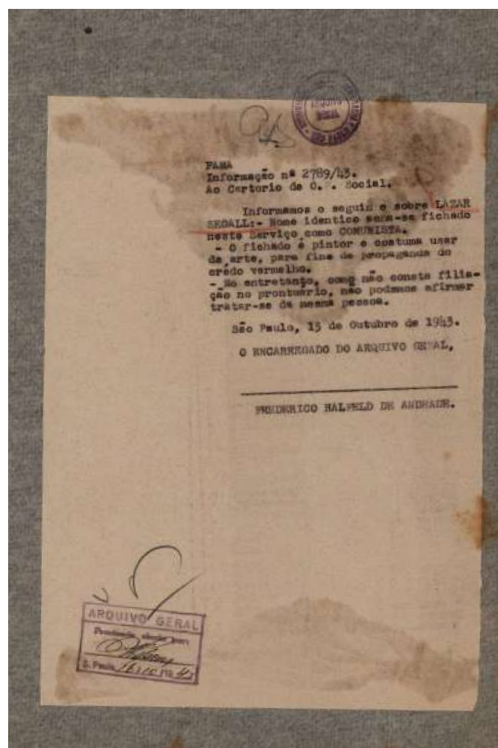


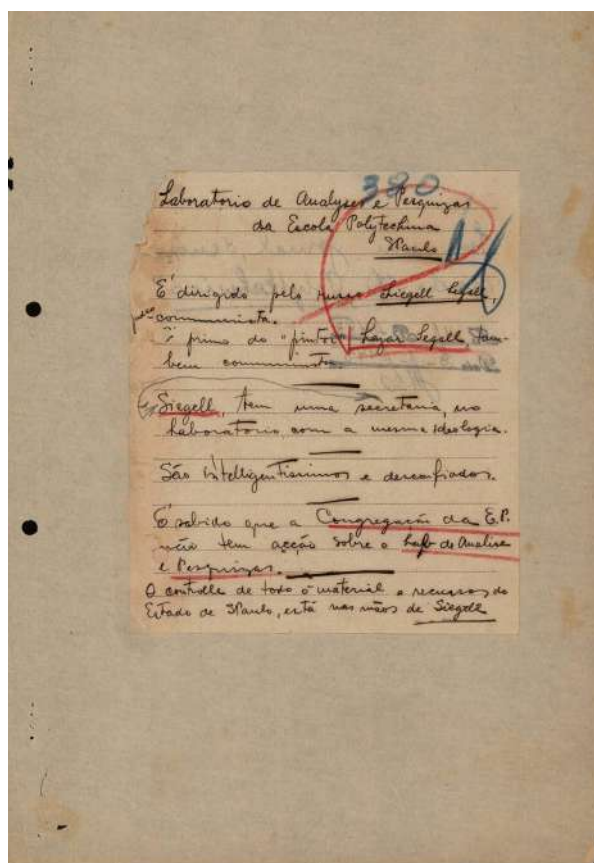
Figura 2

INFORMAÇÃO SOBRE LAZAR SEGALL, ASSINADA POR FREDERICO HALFELD DE ANDRADE, 13/10/1943 (Arquivo DEOPS - Documento DEOPSSPL000997)

A trama se adensa num manuscrito apócrifo e sem data, onde é apontado um suposto *comparsa* de Segall na propagação do comunismo (Figura 3) “Siegell Segall”, diretor do Laboratório de Análises e Pesquisas da Escola Politécnica, identificado como “russo” e “judeu-comunista”, seria primo do pintor e, como ele, agente a serviço da subversão. O autor anota que “são inteligentíssimos e desconfiados”. Assevera ainda que a diretoria da Escola Politécnica não tinha controle sobre o laboratório, que estaria inteiramente nas mãos de Siegell. Não havia um “Siegel Segall” vinculado ao Instituto de Pesquisas Técnicas da Escola Politécnica da USP, mas sim Miguel Siegel. Engenheiro civil que contribuiu para o desenvolvimento da indústria siderúrgica no Brasil, Siegel era *sobrinho*, e não primo, de Lasar Segall. Ele recebeu do tio amparo financeiro durante seus anos de formação, no final da década de 1920 e início dos anos 1930, conforme atestam cartas enviadas pelo então estudante, hoje no Arquivo Lasar Segall. Os documentos encontrados, assim como a bibliografia disponível, não apontam nenhuma ligação de Siegel com movimentos de esquerda. Da mesma forma, não foram encontradas referências a Miguel Siegel ou “Siegel Segall” – além dessa já mencionada - na documentação do DEOPS¹⁰.

Figura 3

INFORME SOBRE LASAR
SEGALL E SEU “PRIMO”
SIEGELL SEGALL (Arquivo
DEOPS - Documento
DEOPSSPL000997)



¹⁰Cfe. MOTTA, Antônio Carlos Casulari Roxo da. *COBRASMA - Trajetória de uma empresa brasileira*. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em História Econômica - Universidade de São Paulo, 2006; p. 42.

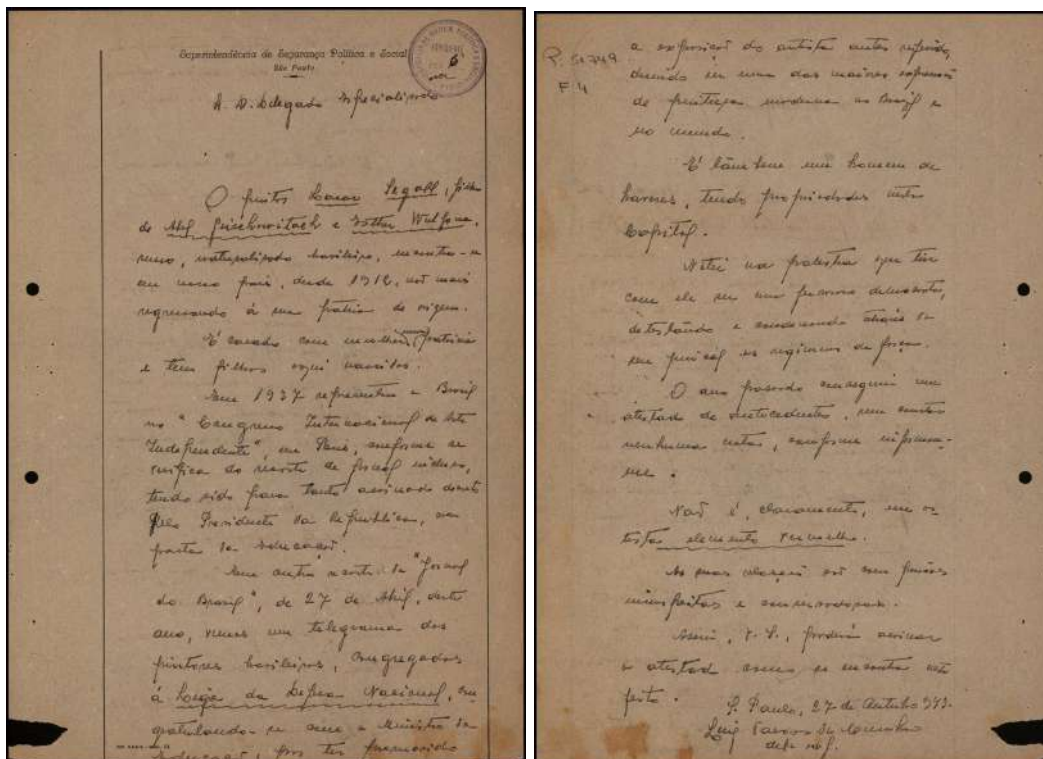


Figura 4

INFORME SOBRE LASAR SEGALL 27/10/1943
(Arquivo DEOPS - Documento DEOPSSPL000997)

Ao mesmo tempo, encontram-se documentos no dossiê de Lasar Segall que descartam enfaticamente sua classificação como comunista. O delegado Luiz Tavares da Cunha, em informe datado de 27 de outubro de 1943, relaciona uma série de informações que “inocentariam” o pintor (Figura 4). Afirma que Segall residia no Brasil desde 1912, “não mais regressando a sua pátria de origem [a Rússia]”¹¹. Além disso, “é casado com uma mulher nossa patricinha e tem filhos aqui nascidos”. Cunha enumera as boas relações de Segall com elementos do *status quo*, lembrando que em 1937 havia sido nomeado pelo próprio Vargas para representar o Brasil no Congresso Internacional de Arte Independente. Em 1943, fora celebrado pelos seus colegas pintores como “uma das maiores expressões da pintura moderna no Brasil”. Além disso, segundo Cunha, contava em favor de Segall o fato de ser “um homem de haveres, tendo propriedades nessa Capital”. A prova mais relevante havia sido colhida pessoalmente pelo autor do informe: “Notei na palestra que tive com ele ser um fervoroso democrata, detestando e condenando através do seu pincel os regimes de força”. É surpreendente a capacidade de circulação e acesso dos agentes do DEOPS – cultivando contatos pessoais com os investigados. Cunha conclui que “não é, claramente, esse artista elemento vermelho”.

¹¹Esta informação, assim como muitas outras encontradas no dossiê de Segall, era incorreta: Lasar Segall viera apenas de passagem para o Brasil em 1912; ele retornaria ao país em fins de 1923, emigraria mais uma vez para a França entre 1928 e 1932, e só então se estabelecerá definitivamente no Brasil, até sua morte em 1957.

A índole política de Lasar Segall, como visto, era objeto de disputa entre os próprios agentes do DEOPS. Como poderia ser considerado comunista um indivíduo proprietário e, principalmente, tão bem relacionado como ele? Por outro lado, sua proximidade com elementos reconhecidamente envolvidos com o “credo vermelho” convencia certos agentes de sua inclinação à esquerda.

Há, no prontuário de Segall, um documento muito significativo que, se fosse lido - e compreendido - pelos reservados e agentes do DEOPS, talvez resolvesse definitivamente a questão da qualificação política do artista de Vilnius. Trata-se de um longo texto intitulado *Propaganda Comunista pela Arte*, sem indicações de autoria ou data de produção (Figura 5). Cópias desse texto foram anexadas aos dossiês de vários artistas e intelectuais considerados “modernistas”.

O autor anônimo retomava as palavras proferidas pelo presidente da Comissão Organizadora do Terceiro Salão Paulista de Belas Artes (inaugurado em dezembro de 1935), que recentemente havia feito um fervoroso elogio à política cultural de Adolf Hitler, pela luta em defesa da “arte nacional e tradicional germânica, dando combate aos avanguardistas da pintura e aos modernistas da arquitetura que desnacionalizando a arte visavam implantar a desordem na sociedade”. O autor desse discurso não permanece oculto, pois notícias recolhidas na imprensa da época permitem identificar seu emissor. Segundo nota, “fez o discurso inaugural o sr. Carlos Alberto Gomes Cardim Filho, presidente da Comissão organizadora do III Salão”¹². O Correio Paulistano confirma a identidade do autor do discurso, emitindo também um juízo sobre o conteúdo de sua fala: “No ato inaugural, o dr. Gomes Cardim Filho, ativo membro da Comissão organizadora, proferiu belíssimo discurso que, pelos seus elevados conceitos, merece divulgação”¹³. Carlos Alberto Gomes Cardim Filho era engenheiro civil e arquiteto formado pela Escola Politécnica de São Paulo. Descendente dos fundadores da Escola de Belas Artes, exercia diversas funções naquela instituição, entre outras as de professor catedrático e diretor-tesoureiro. Na altura do 3º Salão, era também membro do Conselho de Orientação Artística.

O discurso trazia também elogios a Benito Mussolini e ao governo do Japão, saudando ações que barravam as dissolventes vagas cosmopolitas e modernizantes.

¹²O JORNAL. *A inauguração do III Salão Paulista de Bellas Artes*, 15 de dezembro de 1935, p.8.

¹³CORREIO Paulistano. *Terceiro Salão Paulista de Bellas Artes*, 15 de dezembro de 1935, p. 15.

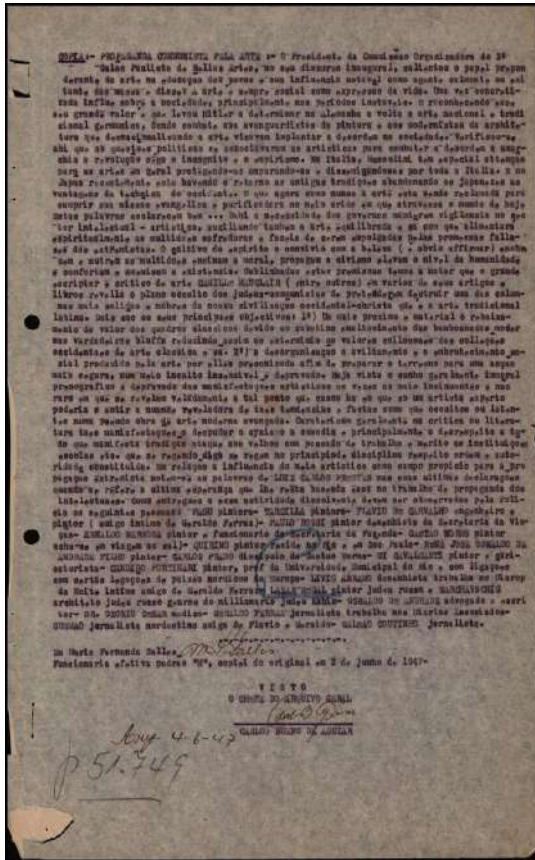


Figura 5

PROPAGANDA COMUNISTA PELA ARTE
(Arquivo DEOPS -
Documento DEOPSSPL000997)

As correntes estéticas de vanguarda, resumindo o documento, tinham um objetivo oculto: as formas ousadas, o desprezo pelos princípios e temas tradicionais, o apego à cultura popular, visavam corroer as bases da civilização, aviltando os costumes, enfraquecendo a autoridade, abrindo caminho para uma penetração ampla e facilitada do comunismo. A arte moderna era, portanto, uma das principais armas do *credo vermelho* em seus ataques à “civilização ocidental”.

Essa argumentação elaborada, que tem um parentesco bastante claro com algumas das mais populares teorias da conspiração ainda presentes entre nós, descendia de ideias antigas e largamente empregadas por indivíduos e grupos ligados a movimentos reacionários. No final do século XIX, em contraponto às propostas formais e temáticas de certos literatos, artistas e filósofos, aparece uma onda de ataques a uma suposta degeneração cultural, fruto das maquinações de mentes subvertidas pela doença do *fin-de-siècle*. Esses ataques eram frequentemente dirigidos contra “estrangeiros” – acusados de envolvimento em uma obstinada tarefa de corrosão da “genuína Cultura nacional”. Judeus e dissidentes políticos eram também frequentemente arrolados entre os responsáveis pela degradação da cultura.

Dessa maneira, segundo a lógica de *Propaganda Comunista pela Arte*, não era necessário que Lasar Segall se envolvesse diretamente com as atividades do Partido Comunista: o simples fato de alinhar-se a correntes estéticas que buscavam renovação, rejeitando parte das tradições dos séculos anteriores e buscando desenvolver um meio de expressão harmonizado com as condições contemporâneas, era suficiente para o colocar na categoria de comunista. Estaria justificada, portanto, a desconfiança e a vigilância sobre o pintor.

O Museu Lasar Segall e a Ditadura Militar

A partir dos anos 1960, com a instalação de um novo regime ditatorial, a polícia política se reaviva. Ao antigo DEOPS se juntam aparatos ligados às forças militares, com apoio de empresários e setores da iniciativa privada. Mauricio Segall (1926-2017), primogênito de Lasar e Jenny Klabin Segall, teria sua trajetória profundamente marcada pelo terrorismo de Estado, e esses acontecimentos deixariam reflexos na trajetória do Museu Lasar Segall¹⁴.

Tanto Mauricio quanto a instituição que ele fundou - com sua mãe e seu irmão Oscar Klabin - em homenagem ao pai, seriam alvo de constante vigilância e espionagem por parte dos agentes do regime. Preocupados com potenciais “focos de subversão” nas sessões de cinema, nos ateliês livres de arte e fotografia, nas conferências e debates que se desenrolavam nos espaços do museu, produziram ampla documentação secreta, atualmente abrigada no fundo DEOPS do APESP.

Nesse segmento, serão apresentados documentos do DEOPS relativos ao Museu Lasar Segall, especialmente dos anos 1970 e 1980. Serão descritas as ações políticas de Mauricio Segall, que o levariam à prisão em 1970. Os documentos do DEOPS, complementados por itens do Acervo do próprio Museu Lasar Segall, permitirão observar o emaranhado de acontecimentos e circunstâncias que ligaram o Museu, a militância de Mauricio e as forças de repressão da

¹⁴O conceito de Terrorismo de Estado vem sendo desenvolvido e discutido em sociedades submetidas a governos autoritários, especialmente na América do Sul. Ainda que alguns tentem desqualificar sua utilidade ou viabilidade, descrevendo-o como uma categoria meramente “sensacionalista” (como Carmen Lamarca Perez), parece se formar um consenso entre cientistas sociais e juristas sobre sua validade. Em termos gerais, Terrorismo de Estado descreve as ações de um estado que se serve de medidas coercitivas proibidas pelo sistema jurídico oficial, aplicando-as de maneira clandestina, imprevisível e difusa, com a intenção de criar medo generalizado entre os componentes de uma determinada sociedade. Desdobra-se também em impedimento ou anulação das atividades judiciais protetivas, dificultando a defesa dos atingidos e garantindo a impunidade dos perpetradores. Cfe. VÁZQUEZ, Henry Torres. El concepto de terrorismo de estado: una propuesta de lege ferenda. In: *Revista Diálogos de Saberes* (Universidad Libre Colombia). Jul/Dez 2010; pp. 129-147.

Ditadura Militar. Em especial, as cartas escritas por Mauricio durante suas duas estadias no Presídio Tiradentes (8 meses entre 1970-71 e 3 meses em 1973), das quais serão destacados seus esforços para, através de familiares, amigos, colaboradores e funcionários, administrar o Museu a partir de sua cela.

“Não dava para repousar como espectador”: a ação política de Mauricio Segall

“Resolvi bastante tarde na vida, em relação à norma, me politizar. Isto se deu por volta de 1953 quando me filiei ao Partido Comunista Brasileiro. Meu processo de conscientização começou mais cedo e precisamente aos 15 anos de idade, quando, de comum acordo com meu pai, interrompi os estudos e durante todo ano de 1942 trabalhei como ajudante de mecânico numa fábrica. O contato com os operários e sua vida, me abriu os olhos sobre suas dificuldades e misérias”.

Começava assim um longo depoimento que Mauricio Segall escreveu à mão, “a pedido” dos investigadores que o haviam prendido, documento atualmente custodiado no Arquivo Público do Estado de São Paulo (*Figura 6*). Mauricio foi pego quando entregava um envelope com dinheiro a uma militante da Aliança Nacional Libertadora, no cumprimento de uma tarefa que lhe fora determinada pela organização. Era outubro de 1970, auge da repressão contra os movimentos de esquerda no Brasil, e Mauricio caía nas mãos do infame delegado Sérgio Paranhos Fleury (1933-1979). Foi levado para um sítio clandestino nas imediações de São Paulo, onde foi torturado¹⁵.

A conscientização política de Mauricio, que começou nas fábricas, ganhou corpo pelo contato com a produção das Ciências Sociais. Após se formar em Estudos Sociais pela

¹⁵Segundo o *Memorial da Resistência*, a denominada “Fazenda 31 de março”, que ficava no bairro de Parelheiros, no extremo sul da cidade de São Paulo, “foi um centro clandestino utilizado durante a ditadura para a detenção, tortura e desaparecimento de presos políticos. [...] O terreno foi utilizado pelo DOI-Codi/SP e pelo delegado do Deops/SP, Sérgio Fleury e sua equipe. O proprietário, o empresário Joaquim Rodrigues Fagundes, é apontado como um dos fortes colaboradores civis das ações clandestinas de repressão política. Por sua contribuição, Fagundes foi condecorado pelo Exército com a Medalha do Pacificador. O uso da Fazenda como centro clandestino começou a ser investigado na década de 1990 a partir da CPI de Perus, instaurada pela Câmara de Vereadores. Em diligência ao local, a CPI concluiu que num primeiro momento a Fazenda foi utilizada para treinamentos militares antiguerrilha, sendo transformada num centro clandestino de repressão no início da década de 1970. No local, diversos militantes políticos foram executados, havendo poucos sobreviventes”; cfe. verbete de Desirée Azevedo, no site do *Memorial da Resistência*. Para mais informações sobre a Fazenda 31 de Março e seu proprietário, ver VIANA, Natália. *O Sítio da tortura*. (Reportagem) *Agência Pública*, 2011.

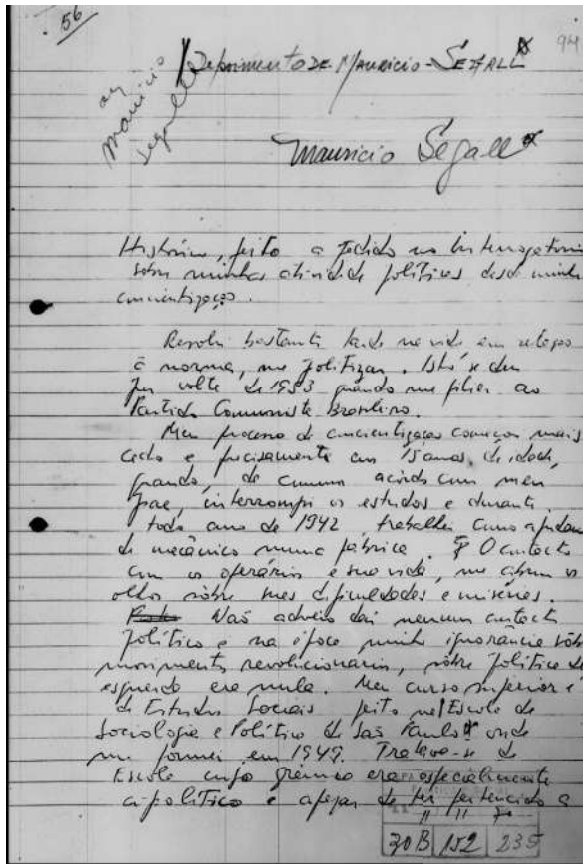


Figura 6
Primeira página do depoimento de Maurício Segall, 25 de outubro de 1970 (Arquivo DEOPS - Documento 30B-152-235).

Escola de Sociologia e Política de São Paulo em 1949, ele assumiu uma cadeira de professor assistente na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade de São Paulo. Lá conheceu Elisa Kauffmann Abramovich, "pessoa extremamente coerente e dedicada", que começou a recrutá-lo para o Partido Comunista¹⁶.

Em 1952, Maurício recebeu uma bolsa de estudos e passou um ano e meio em Paris, aperfeiçoando-se em "problemas do planejamento econômico". Na volta, em meados de 1953, estava plenamente convencido a integrar o PCB. Ingressou

¹⁶Fundado em 1922, o Partido Comunista do Brasil (PCB), também chamado de *Partidão*, atravessou o século XX como importante ponto de aglutinação de indivíduos e grupos comprometidos com mudanças na estrutura socioeconômica, desde operários e trabalhadores rurais a lideranças políticas, elementos da elite e intelectuais. Teve diversas reconfigurações ao longo de sua existência, reagindo e se adaptando às mudanças nas circunstâncias políticas locais e mundiais. Interessa ressaltar que passou por um grande florescimento de 1946 a 64, no curto período "democrático" entre duas ditaduras, justamente o momento em que Maurício passou a integrá-lo. Diante do fechamento político total imposto pela ditadura militar, o *Partidão* tornou-se incapaz de representar os interesses de parte dos setores progressistas, que formaram então dissidências voltadas para a "luta direta", lançando-se em ações inspiradas por revoluções bem-sucedidas em outras partes do mundo. Para análises aprofundadas das diversas etapas e configurações do PCB, ver a coletânea de estudos lançada por ocasião dos cem anos de sua fundação, SECCO, Lincoln; PERICÁS, Luiz Bernardo (org.). *História do PCB*. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

numa “organização de base”, onde conheceu Mário Schenberg, Luiz Hildebrando Pereira da Silva, Samuel Barnsley Pessoa e Klaus Ulrich Heilbrun. Fundou a Associação de Assistentes da Universidade e foi um dos diretores da *Revista Fundamentos*. Nessa época, conheceu algumas das maiores lideranças do PCB, entre elas, Joaquim Câmara Ferreira, o Toledo, que seria preso em 1970 com Segall e torturado até a morte no sítio de Fleury¹⁷. Mauricio adotou o codinome “Mathias”, que iria continuar empregando ao longo de sua atuação clandestina.

Por conta da revelação das atrocidades cometidas sob o governo de Josef Stalin, vindas à tona durante o 20º Congresso do Partido Comunista da União Soviética em 1956, Mauricio afastou-se do PCB. Em 1958 deixou a USP, passando a atuar no setor privado. Nessa época, juntava esforços com o irmão, Oscar Klabin, e com a mãe, Jenny Klabin Segall, na organização daquilo que viria a ser o Museu Lasar Segall. Após o falecimento de Jenny, em 1967, Mauricio passou a se dedicar com mais ênfase à estruturação do Museu. No ano seguinte, expandiu sua participação na vida cultural de São Paulo, adquirindo o teatro São Pedro. Sob a administração de Mauricio, Fernando Torres e Beatriz Segall, o Teatro São Pedro se tornou um local importante na resistência à Ditadura. Convertido numa espécie de fórum cultural, o São Pedro apresentava peças que denunciavam as mazelas do país, abrindo-se como um dos poucos espaços que ainda restavam para a discussão e o debate político. Por esse motivo, o São Pedro foi incluído na lista dos *Lugares da Memória* instituída pelo *Memorial da Resistência de São Paulo*. Foi por isso, também, que o teatro se tornou alvo de monitoramento pela polícia política, o que gerou uma série de documentos hoje presentes no arquivo DEOPS¹⁸.

¹⁷Joaquim Câmara Ferreira, conhecido como *Velho* ou *Toledo*, nasceu em São Paulo, em 5 de setembro de 1913. Politizou-se enquanto estudava na Escola Politécnica de São Paulo, abandonando a carreira para ingressar na militância. Em 1933 entrou para o Partido Comunista. Em 1939 foi preso e torturado pela polícia do Estado Novo. Condenado, permaneceu no cárcere até 1946. Seguiu sua militância no PCB até 1967, quando se decidiu pela luta armada. Formou ali a Aliança Nacional Libertadora, ao lado de Carlos Marighela. Com a morte de Marighela, em 4 de novembro de 1969, Toledo tornou-se a liderança mais experiente do grupo, e dessa forma o alvo principal da polícia política da Ditadura; cfe. BIOGRAFIA. In: *Dossiê encaminhado a CEMDP por Roberto Cardieri Ferreira e Denise Fraenkel, filhos de Joaquim Câmara Ferreira. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva*. São Paulo, 1996.

¹⁸Há um inesperado efeito positivo – ainda que não intencional – da atividade de monitoramento das artes cênicas ao longo do século XX: no exercício da censura, os agentes de diversos órgãos recebiam originais das peças que se pretendia encenar, o que gerou um imenso repositório de textos. Esse material foi salvo da destruição por Miroel Silveira (1914-1988) e está hoje abrigado numa subdivisão da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; cfe. JUNIOR, Gonçalo. *A delirante encenação da censura*. Revista Pesquisa FAPESP, Edição 122, abril de 2006.

Por essa altura foi procurado por Klaus Heilbrun, que perguntou sobre suas atividades políticas: “respondi-lhe que durante todo aquele período tinha sido nula apesar de minha discordância total com a revolução de 1964” (sublinhado no original). Mas ainda se declarava desapontado com o PCB, por sua incapacidade de liderar uma oposição coerente. Heilbrun informou-o, então, da existência de dissidências formadas por pessoas descontentes como ele. Indicou, sem dar grandes detalhes, que Toledo organizava um desses grupos. Heilbrun ofereceu-se para introduzir Mauricio nesse círculo, e ele aceitou:

“minha despolitização não significava absolutamente uma desconscientização. A realidade da miséria total de grande maioria do povo brasileiro era cada vez maior. A política econômica do governo na época sob a chefia de Roberto Campos e depois Delfim Neto a meu ver se pautava por uma desnacionalização crescente não só dos capitais industriais e comerciais mas também dos centros de decisão. Minha posição de esquerda sempre foi pautada por estes dois fatores complementares – a resolução dos problemas econômicos e – o fim da atividade imperialista no Brasil”¹⁹.

Algum tempo depois, Mauricio encontrou-se com Toledo, que o convidou formalmente a ingressar no movimento. Ele aceitou, com algumas condições: não queria participar de atos violentos e recusava uma posição oficial, pois não tinha interesse em cair na clandestinidade. Desejava manter a vida que levava, apenas colaborando naquilo que fosse possível. Toledo aquiesceu, reconhecendo o valor de um quadro como Mauricio, de alta posição social e financeira e, por isso, acima de qualquer suspeita. Era um agente de grande utilidade, capaz de circular por meios inacessíveis à maioria dos militantes. Toledo via também em Mauricio uma “reserva importante para futuras etapas do processo revolucionário”. Mauricio pediu completo sigilo sobre sua participação, exigindo que os contatos ficassem restritos a Toledo e a algumas poucas pessoas de sua máxima confiança. Assim, ele ingressava na Aliança Nacional Libertadora, a ANL.

¹⁹Em outro documento, Mauricio ofereceu mais esclarecimentos sobre sua decisão de aderir ao movimento de luta contra a Ditadura: “Em 1969, após o AI-5 promulgado em DEZ/68, ficou claro para mim que não dava para repousar como espectador do que estava acontecendo e, não obstante ter sérias dúvidas sobre a eficácia e mesmo a viabilidade do caminho da luta armada, resolvi contactar Joaquim Câmara Ferreira, isto ainda antes da morte de Marighela”; cfe. SEGALL, Mauricio. *Depoimento de Mauricio Segall sobre as circunstâncias da morte de Toledo*. In: Dossiê encaminhado a CEMDP por Roberto Cardieri Ferreira e Denise Fraenkel, filhos de Joaquim Câmara Ferreira. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva. São Paulo, 1996, pp. 33-36; p. 33.

Segundo seu próprio relato, Mauricio recebia tarefas modestas. Em geral, solicitavam a ele algumas somas em dinheiro. Outras vezes, o encarregavam de guardar materiais impressos ou, ainda, que servisse de motorista a membros do grupo em seus deslocamentos por São Paulo. Mauricio levava quase sempre o próprio Toledo. Durante um período, a organização confiou a Mauricio a guarda de materiais usados para confeccionar documentos falsos – “cédulas nuas, matrizes, clichês”. Ele colaborava também traduzindo notícias de jornais e revistas estrangeiros, “principalmente ingleses e franceses, para o português, e que se referissem à situação brasileira”. Certa vez, Toledo entregou a Mauricio uma fita cassete, solicitando que fizesse a transcrição. Eram gravações proibidas que circulavam na rede clandestina da ANL: “um ato público em Paris contra a tortura, um discurso de Fidel Castro e uma alocução de Marighela na Rádio Havana”.

Em 1969, os contatos começaram a rarear. Mauricio fez ainda algumas viagens entre São Paulo e o Rio de Janeiro. Numa dessas ocasiões, levou um rapaz que depois soube ser Franklin Martins. Era comum que Mauricio transportasse pessoas cujas identidades jamais identificasse. E a recíproca era verdadeira: muitos dos passageiros ignoravam quem fosse aquele homem de meia idade, de cabelos claros e olhos esverdeados escondidos atrás de óculos de armação grossa.

No começo de 1970, Toledo apresentou um novo contato a Mauricio, uma mulher com a qual ele seria preso, alguns meses depois. Tratava-se de Maria de Lourdes Rego Melo, codinome “Baixinha”, importante figura da ANL. Mauricio ainda levou Toledo ao Rio duas vezes, no meio do ano de 1970. Apanhava-o na rua, sem bagagem, e o deixava em Copacabana.

O filho mais velho de Lasar Segall foi preso no dia 23 de outubro de 1970, por volta das 14 horas, na travessa que liga as ruas Capitão Cavalcanti e Sud Menucci, na Vila Mariana. Ele foi pego quando entregava a Maria de Lourdes a soma de Cr\$ 3.500,00, dinheiro solicitado por Toledo (*Ver Figuras 7 e 8*). Sem saber, a militante da ANL vinha sendo seguida pela equipe do delegado Fleury. Mauricio e Maria de Lourdes foram imediatamente levados para o sítio clandestino de Fleury, onde sofreram torturas. Num depoimento registrado em 1996²⁰, Mauricio reconstituiu os acontecimentos que se seguiram à sua prisão:

²⁰SEGALL, 1996.

“No sítio, bem primitivo, ao qual chegamos de olhos vendados, a iluminação era de velas, pois não havia luz elétrica. O sítio aparentemente tinha dois quartos, uma sala/cozinha e um banheiro. Os choques aplicados no pau de arara, eram gerados num aparelho, se me lembro bem, acionado por manivela manual.

[...]

O clima era, para dizer o mínimo, dantesco. Boa parte do numeroso grupo dos policiais presentes parecia drogada (fiquei sabendo depois que fui preso nos quadros de uma operação amplamente preparada com o objetivo de prender Toledo).

[...]

Tudo o que se passava num dos cômodos, mesmo com porta fechada, se ouvia nos demais.

[...] Quando fui ‘pendurado’, o interrogador era o próprio Fleury, acompanhado de uma pessoa de perfil diferente e que, posteriormente, vim a saber que pertencia ao Cenimar.”²¹

Segundo Mauricio, a sessão de tortura foi interrompida por conta da morte de Toledo:

“O fato é que, em meio da minha tortura no pau de arara, já de noite, que vinha durando já algum tempo, houve uma agitação coletiva, colocaram uma espécie de apoio nos meus quadris, de forma que fiquei só parcialmente ‘pendurado’ e a maioria dos policiais deixou às pressas o sítio, deixando apenas 2 ou 3 para trás. Não sei quanto tempo isto durou (no mínimo duas horas) mas a um certo momento fui tirado com as pernas totalmente inermes do pau de arara só podendo andar amparado e fiquei sentado na sala com uma venda nos olhos, mas que deixava uma fresta na parte de baixo.

²¹ Criado em 1957, o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR) passou a compor, em 1967, o conjunto de Instituições militares responsáveis pela coleta de informações e repressão direta a serviço da ditadura militar. Pouco antes da prisão de Mauricio, o Cenimar havia sido incorporado à Operação Bandeirantes (OBAN), descrita como um sofisticado “organismo misto formado por oficiais das três Forças e por policiais civis e militares, e programada para combinar a coleta de informações com interrogatório e operações de combate”. A OBAN operava com relativa independência orçamentária já que era financiada por empresários paulistas; cfe. STARLING, Heloisa. *Órgãos de Informação e repressão da ditadura*. Repositório digital Brasil Doc., Projeto República. UFMG/Universidade Federal de Minas Gerais.

Logo depois ouvi uma pessoa chegando, arfando desesperadamente, com falta de ar, com sintomas muito parecidos com ataque cardíaco (que eu conhecia pois eram semelhantes daquele do meu pai, por ocasião de sua morte). Esta pessoa foi levada para o quarto que tinha a cama e não o pau de arara. Fiquei sabendo que era o Toledo pelos comentários que vinham sendo feitos pelos policiais.

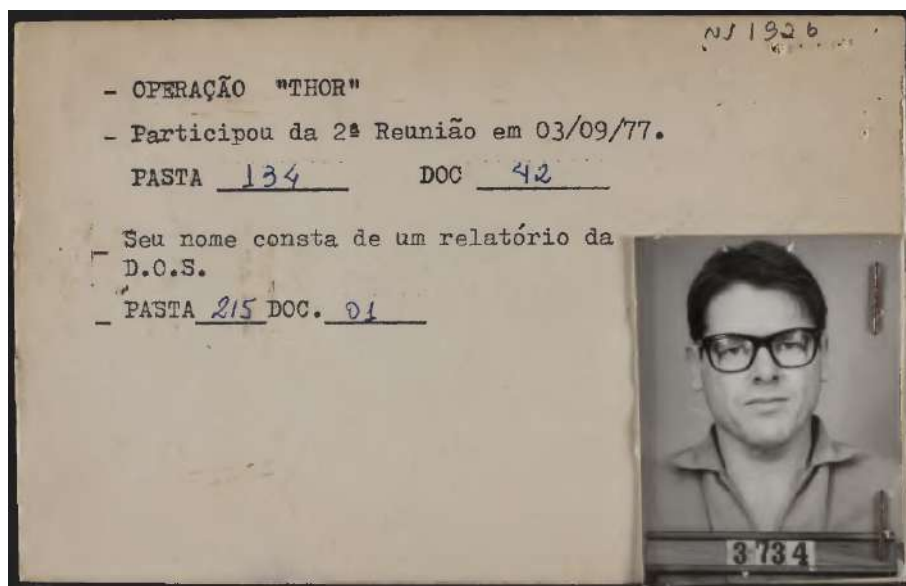
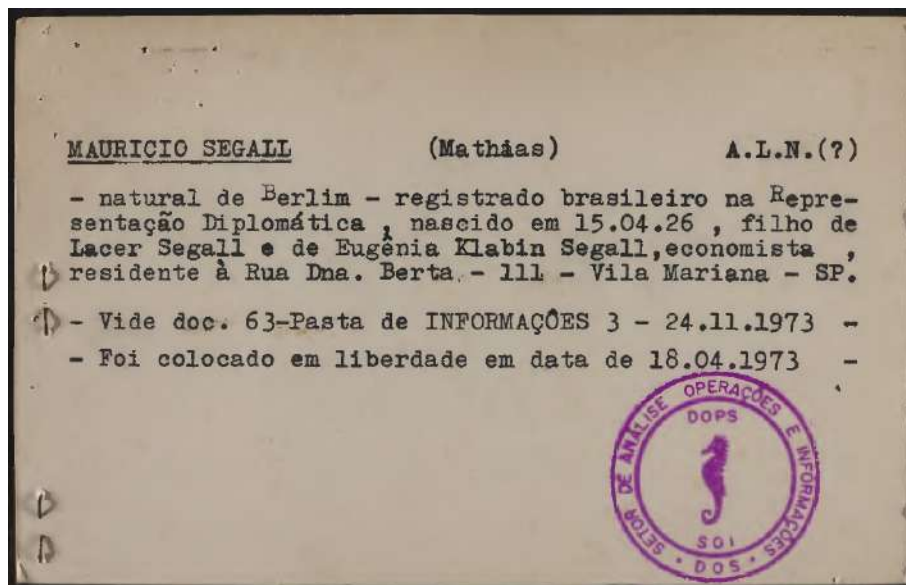



Figura 7

FICHA DE MAURICIO SEGALL
(Arquivo DEOPS -
Documento DEOPSSPM011190).

NS 1927

MAURÍCIO SEGAL
CODINOME: Mathias.
Filiação: Lazer Segall e
- Eugênia Klabin Segall.
Nasc: 15/04/1.926 - Berlim. Registrado na Embaixada do Brasil em Berlim como Brasileiro.
Local da Prisão: São Paulo - Via Pública - 23/10/70.
Motivo da Prisão: Subversão - Terrorismo
- Em 10/08/1.970 foi indiciado em Inquérito Policial.
- Inquérito Policial nº 33/70.
- Em 28/01/71 teve a sua prisão preventiva decretada



pela 2ª Auditoria - 2ª RM.
- Em 10/08/71 foi colocado em Liberdade a vista do Alvará de soltura expedido pela 2ª Auditoria - 2ª RM.
- Condenado à pena de 02 anos de reclusão - Processo nº 06/71 (ALN) - 2ª Aud. da 2ª CJM.
- Usa o nome Falso de: JOÃO CARLOS DA SILVA " PAULO ".
- Relatório sobre o epigrafoado.
PASTA 214 DOC 04

Figura 8

FICHA DEOPS N. 1927,
Mauricio Segall (Arquivo
DEOPS - Documento
BR_SPAPESP.
DEOPSSPOSFTEXNSM001927)

Havia muita agitação entre eles e Toledo não parava de arfar. A um certo momento, depois de mais ou menos uma hora, vi pela fresta inferior da venda dos olhos, passarem duas pernas vestidas de branco e calçadas com sapatos brancos. Não havia dúvida que era um médico. Logo depois, Toledo parava de arfar. Muito rapidamente, o 'acampamento' foi levantado e fomos levados de olhos vendados para o DEOPS e, a seguir, para a OBAN"²².

Cartas da prisão

Após sua captura, Mauricio desapareceu por cerca de 40 dias, circulando entre locais de repressão. Depois de sobreviver ao "sítio de Fleury", passou pela OBAN e pelo DEOPS. A sede da OBAN ficava nas dependências da antiga 36ª Delegacia de Polícia de São Paulo, na esquina das ruas Tutóia e Tomás Carvalhal, no bairro do Paraíso. O prédio e uma equipe de delegados, agentes e escrivães foram cedidos à operação por ordem do governador Abreu Sodré; já o prefeito Paulo Maluf colaborou mandando pavimentar o pátio interno do edifício e as ruas de acesso. O DEOPS era sediado no antigo Armazém Central da Estrada de Ferro Sorocabana, prédio construído em 1914 e usado para a prisão, repressão e tortura entre 1942 e 1983²³.

Mauricio foi finalmente levado ao Presídio Tiradentes, onde permaneceria 8 meses, aguardando o desenrolar de seu caso.

²²O relato de Segall sobre a morte de Toledo é complementado com informações produzidas por outros presos políticos confinados no Presídio Tiradentes. Eles registraram dados sobre a repressão e a tortura e conseguiram fazer chegar esses textos ao exterior, onde foram publicados ainda durante os anos de chumbo. Num deles, consta a seguinte narrativa: "A prisão de Toledo ocorreu por volta das 19 horas e 30 minutos do dia 23 de outubro de 1970, na avenida Lavandisca, bairro de Indianópolis - S. Paulo. Os algozes que o prenderam - componentes do bando do delegado Fleury, não encontraram pela frente um velho alquebrado pelo peso dos anos, mas um valoroso combatente revolucionário. E o velho militante comunista, de inegável firmeza ideológica, reagiu bravamente contra a violência do bando de toxicômanos, ferindo vários deles. Dominado finalmente pela desmedida superioridade numérica daquele bando de marginais do DEOPS, Toledo manteve-se sempre em atitude digna e combativa durante o longo e bárbaro processo de torturas de todo tipo que sofreria até à morte, ocorrida por volta de 24 horas, naquele mesmo dia. As torturas iniciaram-se na própria viatura da polícia, para onde Toledo foi arrastado no ato da prisão. Algemado, mas investindo contra os policiais, Toledo foi submetido a choques elétricos e espancamentos durante todo o percurso que levava ao sítio - quartel general dos criminosos da quadrilha de Fleury. No sítio, as torturas intensificaram-se até provocar a morte de Toledo. Em certo momento, os torturadores tentaram mantê-lo vivo por mais tempo, a fim de prolongar o processo de sevícias. Um médico digno de um Mengele 'assessor' do 'Esquadrão da Morte' paulista, foi levado às pressas para o sítio e tentou, em vão, recuperar Toledo. O velho comunista venceu os torturadores: nada revelou ao inimigo, nenhuma informação ofereceu"; cfe. COMITÊ PRÓ-ANISTIA GERAL DOS PRESOS POLÍTICOS NO BRASIL. *Dos presos políticos brasileiros. Acerca da repressão fascista no Brasil*. Lisboa: Ed. Maria da Fonte, 1976, p. 97-98.

²³Para um histórico detalhado da constituição e funcionamento da OBAN e outros órgãos de repressão ver JOFILLY, Mariana. *No Centro da Engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)*. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

O Presídio Tiradentes foi construído em 1852, sendo utilizado inicialmente como prisão e depósito de pessoas escravizadas. Segundo Desirée Azevedo,

“foi no Estado Novo (1937-1945) que recebeu um pavilhão especial para presos da Lei de Segurança Nacional, passando a ser reconhecido como um presídio político. Essa função se destacou ainda mais durante a ditadura. Após terem suas detenções legalizadas ou serem condenados pela Justiça Militar, os presos políticos eram encaminhados preferencialmente ao Tiradentes. A transferência marcava o fim dos interrogatórios sob tortura e da condição ilegal (não documentada) da prisão, diminuindo as chances de desaparecimento. Por isso, apesar de insalubre, o Tiradentes era um ambiente mais seguro para os presos. Aqui, eles puderam reunir as primeiras denúncias das violências vividas, se organizar para exigir melhores condições de aprisionamento, e mobilizar greves de fome. O Tiradentes funcionou até 1972, quando foi demolido. Único vestígio preservado, seu arco de entrada foi tombado pelo Condephaat [Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo]”²⁴.

Durante sua estadia no Tiradentes, Mauricio escreveu centenas de cartas a seus familiares, amigos e conhecidos²⁵. Para a esposa, Beatriz Segall, escrevia quase diariamente. Esse conjunto de cartas, que hoje faz parte do *Fundo Mauricio Segall* do Arquivo do Museu Lasar Segall, oferece uma janela para a experiência de Mauricio e dos seus próximos e, ao mesmo tempo, proporciona um olhar sobre as circunstâncias sociais, culturais e políticas que os circundavam.

Dentre os dados valiosos que se oferecem nesse acervo, não poucos se referem ao Museu Lasar Segall, que então mal começava sua trajetória. A reclusão de Mauricio interrompeu temporariamente o processo de estruturação da instituição. Uma vez instalado na cela “PIX4” do Presídio Tiradentes, Mauricio empregou a correspondência - e também os contatos pessoais

²⁴Cfe. <https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/presidio-tiradentes/> (acessado em 25/2/2025).

²⁵Mauricio fez publicar uma seleção dessa correspondência em *Cartas da Prisão*, in SEGALL, Mauricio. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: Boitempo/EDUSP, 2001, p. 159 – 172.

durante as visitas - para retomar o trabalho. Ele se ocupava com vários aspectos, desde questões cotidianas – como a escala de trabalho dos vigilantes²⁶ – até assuntos técnicos, tal qual a definição dos modelos de fichas bibliográficas a serem empregadas na Biblioteca Jenny Klabin Segall, integrada ao Museu²⁷. Mauricio agia também na divulgação da obra do pai e, ao mesmo tempo, do Museu. Acompanhando o circuito cultural através da imprensa, ele se queixava da escassez de menções:

“Estou preocupado e até um pouco irritado com a falta de divulgação da exposição do Museu. Não só não saiu na Manchete como continua a não sair nenhuma linha em nenhum lugar. É preciso insistir para um trabalho de visitas pessoais de Raquel nos jornais, rádios e revistas”²⁸.

Durante sua estadia no Presídio, Mauricio coordenou a realização de importantes exposições da obra de Lasar Segall. Em maio de 1971, discutiu o envio de esculturas para uma exposição no *Museu Rodin* em Paris. Mauricio achava que a oportunidade era valiosa para a divulgação da obra escultórica do pai²⁹. Cuidou também dos detalhes de uma exposição no Museu do Vaticano e outra em Belo Horizonte³⁰.

De todas as mostras do período, Mauricio se ocupou com mais energia da exposição *Cem pinturas de Lasar Segall*, no Museu de Arte de São Paulo, em cartaz entre maio e julho de 1971. Elaborou de memória a lista das obras, e determinou o conceito curatorial que organizaria a exposição, numa carta redigida em tópicos sistemáticos:

“Trabalhei este fim de semana na relação das obras para a exposição no Museu de Arte e cheguei à conclusão abaixo especificada. Obedeci a certos critérios e motivações como segue:

²⁶Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 2/6/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10.

²⁷Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 25/7/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10.

²⁸Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 27/5/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10; a pessoa a quem Mauricio se refere é Raquel Arnaud, que nessa altura trabalhava na organização da obra de Lasar Segall e assessorava o museu.

²⁹Tratava-se da *IV Exposition Internationale de sculpture contemporaine*; ver carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 6/5/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10.

³⁰Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 16/5/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10.

a. há treze anos não se expõe Segall de forma exaustiva em São Paulo. Daí a necessidade de uma escolha bem representativa não só das fases mas também da temática em cada fase (e a continuidade da temática através dos tempos) b. daí a necessidade de mostrar a constância de naturezas mortas, de retratos e autorretratos, de motivação social, de paisagens etc. c. é preciso mostrar também que mesmo em períodos de maior motivação social, o bucolismo e o lirismo de Segall não foram interrompidos. d. é preciso dar a devida importância à fase expressionista. e. é claro que a limitação em 100 óleos e 100 desenhos e gravuras dificulta muito a escolha mas creio ter chegado a um bom equilíbrio. f. finalmente, acho importante expor o quadro que discutimos aqui na visita na última quarta-feira. Pensando bem não vejo razão para não fazê-lo mesmo porque é indicativo de uma faceta pouco conhecida de Segall. E, sobretudo, porque não é possível cair num esquema de autocensura (expliquem isto, deste jeito, ao professor Bardi, por favor)³¹.

Nesse último item, Mauricio se referia à obra *Greve* (Figura 9), que, em tempos de ditadura, encontrava resistência por conta de sua carga política. Mauricio perdeu a queda de braço com o professor

Figura 9

LASAR SEGALL. *GREVE* (1956).

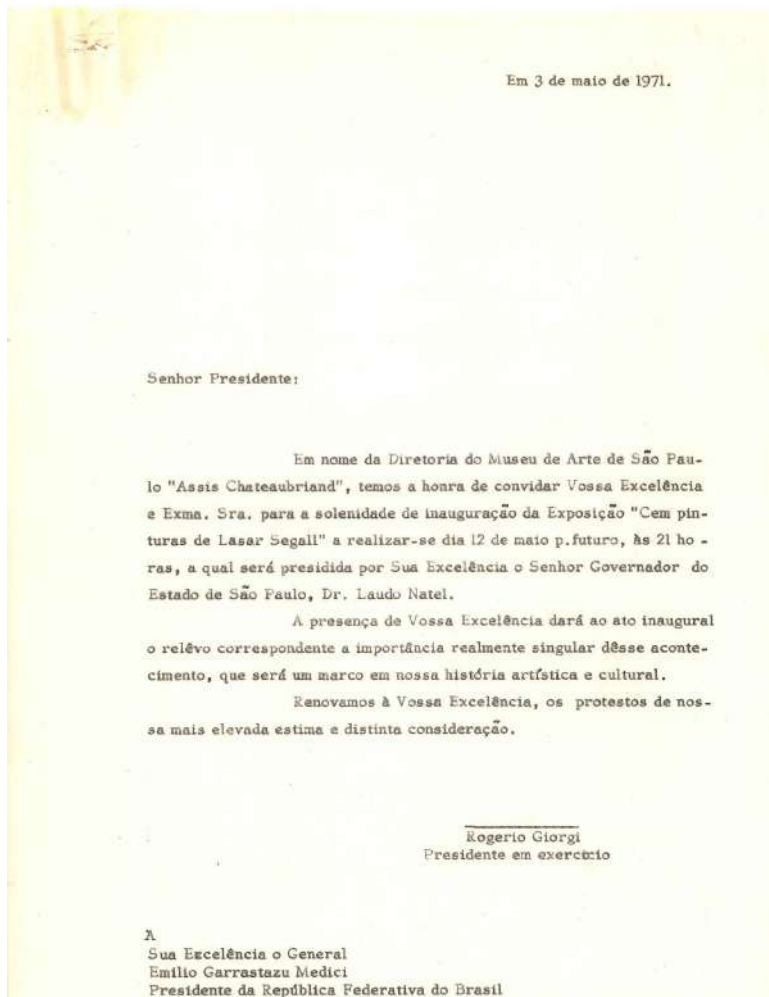
Óleo sobre tela, 100 x 164 cm. Lasar Segall - Museu Lasar Segall/Ibram-MinC



³¹Carta de Mauricio Segall para Luiz Hossaka e Raquel Arnaud, 11/4/1971, Arquivo do Museu Lasar Segall - Fundo Mauricio Segall, Caixa 10.

Figura 10

CONVITE PARA
A ABERTURA
DA EXPOSIÇÃO
ENVIADO A MEDICI -
ARQUIVO HISTÓRICO
DOCUMENTAL / FUNDO
MASP - PASTA EXPOSIÇÃO
RETROSPECTIVA LASAR
SEGALL : SUA VIDA, SUA
OBRA (B) - 1971 - CAIXA 3
/ PASTA 15 - ACERVO DO
CENTRO DE PESQUISA
DO MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO ASSIS
CHATEAUBRIAND.



Bardi e a obra acabou não entrando na exposição³². A pintura certamente causaria desconforto, especialmente quando se considera que altas autoridades do regime foram convidadas para a abertura, inclusive o próprio general Emílio Garrastazu Médici (que não compareceu; *Figura 10*). O governador do Estado, Laudo Natel, circulou entre as obras e foi fartamente fotografado.

Na cobertura da imprensa à inauguração, nenhuma palavra foi dita sobre a ausência de Mauricio, mas alguns jornalistas aproveitaram a ocasião para ressaltar o caráter libertário e politicamente denso da obra de Lasar Segall, fazendo circular palavras carregadas em sentenças como "denúncias de Segall contra a guerra e a miséria

³²A ausência da obra é comprovada pela consulta ao minucioso catálogo da exposição e pela análise dos textos na imprensa da época; cfe. MUSEU de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand". *Cem Pinturas de Lasar Segall*. (Catálogo de exposição). São Paulo: MASP, 1971. Da mesma forma, as listas de obras elaboradas pelos técnicos do MASP na ocasião, guardadas no Arquivo da Instituição, não mencionam a obra *Greve*.

humana"³³. Pietro Maria Bardi, acatando uma das determinações de Mauricio, procurou abrandar a coloração política da mostra, afirmando que mesmo "nos períodos de maior motivação social, Segall nunca interrompeu o lirismo e o bucolismo de sua obra"³⁴.

O Museu sob vigilância

A soltura definitiva de Mauricio, em 1973, não encerrou o monitoramento: o primogênito de Lasar Segall seria sistematicamente vigiado ao longo dos anos 1970 e 1980. Os agentes da polícia política se interessaram, sobretudo, por suas atividades junto ao Partido dos Trabalhadores (PT), do qual foi um dos fundadores. Espionaram e registraram também suas manifestações públicas em debates e convenções. O monitoramento seguiu até, pelo menos, 1986, um ano após o fim oficial da Ditadura Militar (*Figura 11*).

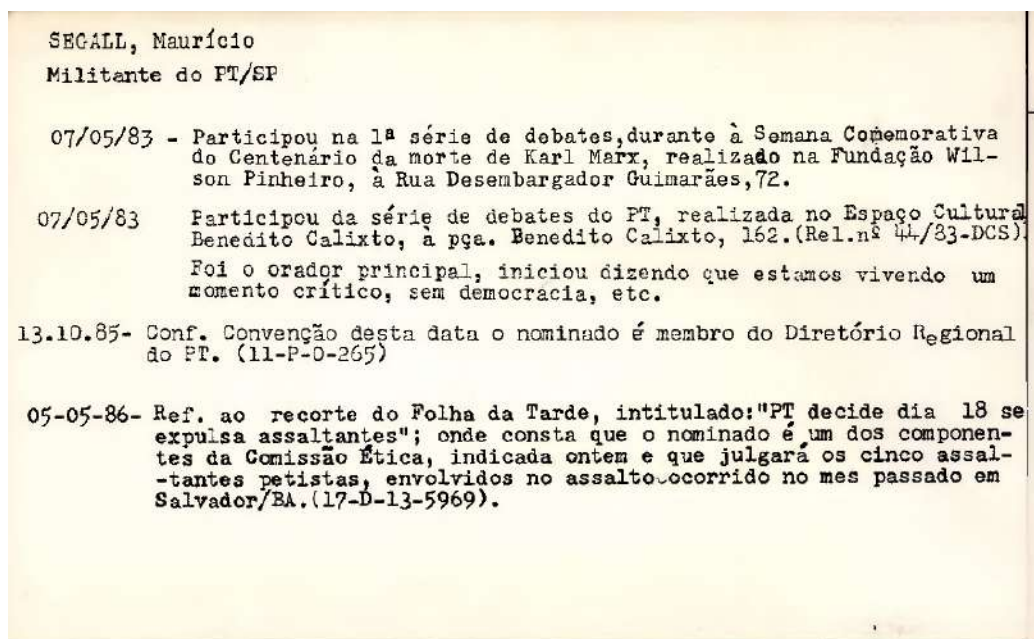


Figura 11

Registro das atividades de
Maurício Segall - Documento
DCSS01155

³³POPULAR DA TARDE. *As denúncias de Segall voltam ao Museu de Arte*. São Paulo, 12/5/1971.

³⁴Idem.

Também o Museu Lasar Segall seria alvo de espionagem recorrente por parte do DEOPS. As atividades desenvolvidas na instituição levantavam suspeitas, o que resultou na formação de um consistente acervo abrigado atualmente no Arquivo Público. Em geral, os agentes recolheram materiais produzidos pelo próprio Museu, como folhetos de programação, malas-diretas e exemplares do Boletim Informativo. No material, eram assinalados os itens que levantavam suspeitas.

No folheto *Cinema Gratuito – Museu Lasar Segall*, por exemplo, de abril de 1981, foram sublinhados à mão os filmes *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971), *Ovo de Codorna* (Bernardo Vorobow, 1974, sobre o cinema marginal de São Paulo dos anos 1960-70), *De Revolutionibus* (de Marcello Tassara, sobre Nicolau Copérnico) e *Rock* (de Cristina Santeiro, Ícaro Martins, Joel La Laina e Lena Bastos, 1976, sobre “os roqueiros da periferia”)³⁵.

Filmes exibidos em sessões gratuitas no cinema do Museu, anunciadas para maio de 1985, despertaram novamente as atenções dos agentes. Tratava-se de *Karl Marx*, “documentário imparcial e objetivo, realizado na Alemanha Ocidental, sobre a vida, filosofia e obra” do pensador germânico, segundo a sinopse apresentada no material de divulgação do Museu. Além deste, foi assinalado *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, documentário de Sérgio de Toledo Segall sobre as greves que paralisaram o país em 1979³⁶.

As atividades do Setor de Redação também foram monitoradas. O laboratório, realizado às terças-feiras e coordenado por Gilson Rampazzo, era descrito, em material produzido pelo museu e arquivado no DEOPS, como “espaço aberto para escrever, redigir, enfim, para trabalhar (ou divertir-se) com a linguagem escrita e falada”³⁷.

Mereceu especial atenção dos investigadores um pequeno texto intitulado *Uma provocação para um debate necessário*. Tratava-se de uma autorreflexão do Museu Lasar Segall sobre o papel da arte e o *status* do artista. Aparecia nesse texto uma noção muito cara a Mauricio Segall, uma que, segundo os estudiosos de

³⁵Documento 50-J-0-6684.

³⁶Documentos 50-J-0-6685 e 50-J-0-6687. Sérgio, filho de Mauricio e neto de Lasar, também mereceu registro no acervo do DEOPS, constituindo-se assim na terceira geração espionada pela polícia política. Em 1976 foi fichado junto com colegas porque “nas vias públicas, solicitava colaboração em dinheiro que tinha a finalidade de fazer um filme sobre as eleições municipais de 15 de novembro de 1976”; Documento DEOPSSPOSFTEXSNS003127.

³⁷Documento 50-J-0-6683.

seu pensamento museológico, dirigiu a estruturação do Museu dedicado ao seu pai: a ideia de que “a expressão pertence a todos”, e que “não há razão para se privilegiar as ‘manifestações criativas’ de uns sacralizando-as, enquanto se desprezam ou bloqueiam as ‘manifestações criativas’ de outros”. Essa ideia era central e organizava a maneira de agir do Museu:

“O Museu Lasar Segall preencherá sua função desde que qualquer dona de casa anônima possa expor seus bolos, que o sambista possa demonstrar seus passos, que o jardineiro, o pedreiro de domingo, o barbeiro, o pintor de paredes e tantos outros através da sua criação diuturna, sejam reconhecidos à mesmo título, por exemplo, que Lasar Segall e seus pares”³⁸.

O monitoramento do Museu Lasar Segall, no final da década de 1970 e início da seguinte, aponta a continuidade de um pensamento paranoico por parte da polícia política, que seguia vendo ameaças em toda parte. Sem compreender completamente as mudanças na sociedade e na cultura, valia-se de um arsenal de conceitos ultrapassados para detectar a suposta subversão. Numa espécie de busca por *palavras-chave*, assinalavam aquilo que falasse em *ideias avançadas* e *revolução* (ainda que se tratasse da revolução da Terra em torno do Sol). Temiam termos como *grupo*, *debate* e *discussão*, tremiam diante de *greve* e *sindicato*, e a simples presença das palavras *marginal* ou *periferia* justificava a coleta e arquivamento de papéis que iam estufando seus arquivos. A polícia política via o museu como uma ameaça simplesmente por ele se colocar como um “espaço aberto”, o que evidencia o interesse em prolongar indefinidamente o fechamento.

Considerações finais

A observação dos documentos reunidos no fundo DEOPS sobre o Museu Lasar Segall e a constelação de pessoas que o cerca revela, em última análise, certas permanências povoando a vida social, cultural e política do Brasil. As ações da polícia política atravessam quase todo o século XX, traduzindo uma preocupação perene das elites em controlar o ritmo e a direção das transformações. Há uma luta renhida para manter inalteradas as estruturas econômicas que as permitiam ocupar o vértice da pirâmide social. Diante do avanço inevitável do estado democrático, os grupos oligárquicos

³⁸Documento 20-C-44-10777, 1977.

diversificaram e refinaram as maneiras de impedir que “os de baixo” se apropriassem do Estado e interferissem na condução dos destinos da coletividade. Criminalizar a atuação política e criar corpos policiais capazes de reprimir os movimentos indesejados eram parte desse projeto conservador.

A observação das ideias que sustentam tal projeto explicita uma impressionante linha de continuidade que parte, pelo menos, do final do século XIX. O pensamento desenvolvido pelos *cientistas da degeneração* oitocentistas amparou a estigmatização e a caça aos artistas, literatos e pensadores que de alguma forma alinharam sua produção com utopias reformadoras, sonhando com a superação das amarras da tradição, fossem elas estéticas ou sociais. O pacífico Lasar Segall foi capturado diversas vezes pela retórica dos reacionários, que viam sua obra como um poderoso atentado à “civilização ocidental”. Esse olhar atravessa o tempo e o espaço: as mesmas ideias se manifestam com pouca variação no Brasil, na Alemanha e em outras partes. Em todo lugar onde aparecem, autorizam a perseguição e o ódio.

Essas flagrantes continuidades ainda não foram interrompidas: não faz muitos anos, a essência da retórica de *Propaganda Comunista pela Arte* – o texto da década de 1930 encontrado nos dossiês dos artistas espionados pelo DEOPS – reapareceu com todos os seus elementos por conta de eventos artísticos realizados em instituições brasileiras³⁹. A ideia de um complô internacional com vistas a desestabilizar a “civilização”, a noção de que certos indivíduos “degenerados” poluem a cultura com suas mentes distorcidas, a identificação pública e acusação de pessoas que fazem curadorias e cuidam da programação de museus reaparecem, e são ideias que não estariam fora do lugar na Alemanha de 1937, com seus indiciamentos da “arte degenerada” e “bolchevique”. Essas ideias no campo da estética estão irmanadas a ideias no campo da política, no desejo de extinguir a democracia, de “reinstaurar o AI-5” e a ditadura.

Assim como no caso dos milhares de textos teatrais colhidos e arquivados pela Censura, o gigantesco acervo de documentos do DEOPS, vestígio de tempos infelizes, constitui-se hoje num verdadeiro tesouro para pesquisadores. Muitas mãos são necessárias para dar conta da tarefa, tão grande quanto o

³⁹Refiro-me aqui especificamente à retórica encontrada nas reações a dois eventos artísticos ocorridos em 2017, a performance “*La Bête*”, realizada na abertura da Mostra Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte de São Paulo, e a exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, montada no Santander Cultural de Porto Alegre.

arquivo. Em tempos de democracia novamente acuada diante de ameaças golpistas, essa tarefa equivale ao *dever de rebelião* explicado por Antônio Roberto Espinosa:

“Nós exercíamos o dever de rebelião porque todo cidadão que tem algum compromisso com o seu grupo, ao se deparar com a ruptura do contrato social que rege a sociedade, ao se deparar com um golpe de Estado que rompe com as regras, tem o dever moral de se opor a isso, tem o dever moral de restabelecer a constituição, de restabelecer as regras da vida em comum que haviam sido usurpadas por um pequeno grupo [...]”⁴⁰.

⁴⁰Antônio Roberto Espinosa, depoimento prestado à CNV em parceria com a Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 2014. Arquivo CNV, 00092.005570/2014-21.] (COMISSÃO, 2015, p. 86).

Referências Bibliográficas

ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes. *O Risco da Ideias: intelectuais e a polícia política (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

CAIRES, Daniel Rincon. *Lasar Segall e a perseguição ao Modernismo: Arte Degenerada na Alemanha e no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019.

CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: repressão e estado policial na era Vargas (1930-1945)*. Tese (Doutorado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1991.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Lasar Segall. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. *Judeus e Judaísmo na Arte de Lasar Segall*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

COMITÊ PRÓ-ANISTIA GERAL DOS PRESOS POLÍTICOS NO BRASIL. *Dos presos políticos brasileiros. Acerca da repressão fascista no Brasil*. Lisboa: Ed. Maria da Fonte, 1976.

FLORINDO, Marcos Tarcísio. *O Serviço reservado da Delegacia de Ordem Política e Social de São Paulo na era Vargas*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2000.

JOFILLY, Mariana. *No Centro da Engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)*. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

JUNIOR, Gonçalo. *A delirante encenação da censura*. Revista Pesquisa FAPESP, Edição 122, abril de 2006.

MOTTA, Antônio Carlos Casulari Roxo da. *COBRASMA - Trajetória de uma empresa brasileira*. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em História Econômica - Universidade de São Paulo, 2006.

PIMENTA, João Paulo Garrido. *Os Arquivos do DEOPS-SP: Nota Preliminar*. In: Revista de História, n. 32, primeiro semestre de 1995.

SECCO, Lincoln; PERICÁS, Luiz Bernardo (org.). *História do PCB*.
Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

SEGALL, Mauricio. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo:
Boitempo/EDUSP, 2001.

VÁZQUEZ, Henry Torres. *El concepto de terrorismo de estado:
una propuesta de lege ferenda*. In: Revista Diálogos de Saberes
(Universidad Libre Colombia). Jul/Dez 2010; pp. 129-147.

VIANA, Natália. *O Sítio da tortura*. (Reportagem) *Agência Pública*,
2011.

Fontes e documentos

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 16/5/1971.

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 2/6/1971.

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 25/7/1971.

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 27/5/1971.

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Beatriz Segall, 6/5/1971.

ARQUIVO do Museu Lasar Segall. Fundo Mauricio Segall, Caixa 10. Carta de Mauricio Segall para Luiz Hossaka e Raquel Arnaud, 11/4/1971.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. *Delegacias*

Especializadas de Ordem Política e Social. Disponível em (<http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/delegacias-especializadas-de-ordem-politica-e-social-deops-sp;isad>) (acessado em 7/2/2025).

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Cinema Gratuito – Museu Lasar Segall*. Documento 50-J-0-6684

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Cinema Museu Lasar Segall*. Documento 50-J-0-6685.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Cinema Museu Lasar Segall*. Documento 50-J-0-6687.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Depoimento de Mauricio Segall*, Documento 30-B-152-0235.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Ficha de Mauricio Segall*, Documento DEOPSSPM011190.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Ficha de Mauricio Segall*, Documento DCSS01155.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/

SP. *Ficha de Mauricio Segall*, Documento BR_SPAPESP_
DEOPSSPOSFTEXNSM001927.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo
DEOPS/SP. *Ficha de Sérgio de Toledo Segall*, Documento
DEOPSSPOSFTEXSNS003127.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/
SP. *Prontuário de Lasar Segall n. 51.749*, Documento
DEOPSSPL000997.

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP.
Setor de Redação do Museu Lasar Segall. Documento 50-J-0-6683

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Fundo DEOPS/SP. *Uma
provocação para um debate necessário*. Documento 20-C-44-10777.

COMISSÃO da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva".
*Relatório - Tomo I: Recomendações Gerais e Recomendações
Temáticas*. São Paulo: Assembleia Legislativa do Estado de São
Paulo, 2015.

CORREIO Paulistano. *Terceiro Salão Paulista de Bellas Artes*. 15 de
dezembro de 1935, p. 15.

DECRETO Lei número 2034, de 20 de dezembro de 1924.
Disponível em <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1924/lei-2034-30.12.1924.html> (acessado em 10/2/2025).

DOSSIÊ *encaminhado a CEMDP por Roberto Cardieri Ferreira e Denise Fraenkel, filhos de Joaquim Câmara Ferreira. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva*. São Paulo, 1996.
Disponível em <https://comissaoдавerdade.al.sp.gov.br/arquivos/documentos/001-dossie-cemdp-joaquim-camara-ferreira> (acessado em 11/3/2025).

MEMORIAL da Resistência; AZEVEDO, Desirée. *Fazenda 31 de Março*. Disponível em https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/fazenda-31-de-marco/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=2&source_list=term&ref=%2Fclassificacao-de-lugar%2Fcentro-clandestino%2F%3Fview_

DOSSIÊ

TERRITÓRIO, TRABALHO E MORADIA



Lasar Segall. **Paisagem geométrica** (1924).
Aquarela e tinta preta a pena sobre papel, 22 x 30,7 cm.
Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC

(Des)arquivar a infância: fabulando com as fotografias dos meus pais

Tayná Almeida de Paula (PPGAS/Unicamp)¹

Cresci ouvindo minha **mãe** dizer o quanto gostaria de ter imagens de sua infância, desejo que foi nutrido por mim ao longo da **vida**. Sem **fotografias**, eu apenas podia recorrer às suas memórias mais íntimas, ao passo em que ela contava sobre as aventuras andando a cavalo, atingindo grandes velocidades em cima do animal que imagino imensamente maior que ela. Nessas imagens imaginadas, seu rosto, ainda assim, permanecia borrado, como se para visualizar a criança que ela foi, fosse preciso que eu inventasse um outro ser. Um ser anônimo, como aqueles que nos visitam em sonhos, sem rosto.

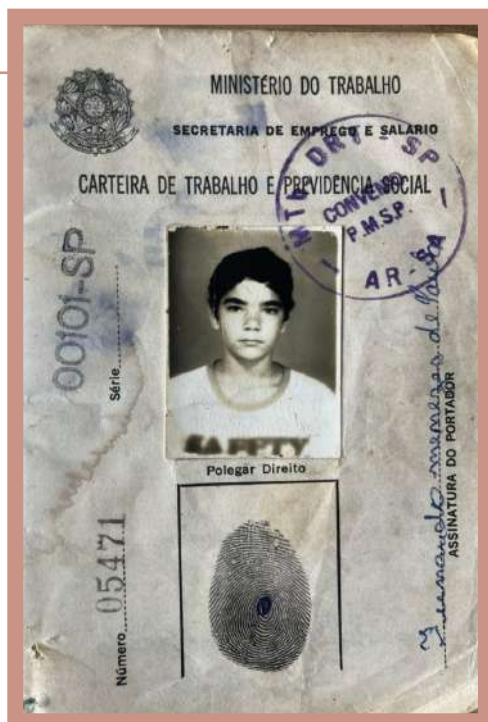
Não faz muito tempo, recebi uma foto dela, enviada por meu pai. O rosto na imagem era o mais **jovem** que eu já tive contato, marcado por seus olhos de menina. A foto, tirada para sua **carteira de trabalho**, foi feita quando chegou em **São Paulo** no fim dos anos 80, mais especificamente em 1987. Por algum motivo, mesmo que ela tivesse apenas **13 anos** na época do registro, ela nunca considerou essa imagem uma fotografia de **infância** ou de adolescência. Talvez, nem mesmo a tenha considerado uma fotografia, e sim um **documento**.



Em São Paulo, começou a **trabalhar** em casa de família como babá e **empregada doméstica** desde muito cedo, carregando nos pequenos ombros o peso antecipado de uma vida adulta. Pergunto se ela se considerava **criança** nessa época, a resposta: mais ou menos.

Antes da foto, em **Minas Gerais**, onde cresceu no povoado Itanguá de Cima, município de Itamarandiba, ela fazia dos milhos plantados na roça da família suas bonecas, penteando seus fios rosados e marrons como se fossem longos cabelos. Um saber cheio de **encanto e fantasia** que ela transmitiu para as filhas — e que nós, por nossa vez, repetíamos nas brincadeiras no sítio quando crianças. **Sítio** que era como um “pedacinho de céu”, como uma parente chama esses espaços de **roça** criados em paralelo ou em coexistência com a vida na **cidade**.

155



A foto de minha mãe evocou uma outra, também nunca vista antes — agora, de meu **pai**. Assim como acontecia com ela, sempre me queixei de nunca ter visto uma imagem dele ainda menino. E, no entanto, ali estava: sua foto da carteira de trabalho, tirada quando também tinha por volta de 13 anos. Essa imagem nunca foi mobilizada por ele como retrato de infância. Talvez porque, se o que eu buscava era ver seus pés correndo atrás de uma bola rumo ao gol, ou a descida arriscada da ladeira com a molecada no carrinho de rolimã, aquela foto parecesse não dizer **nada**. Pelo menos, não para ele. Nas margens da página que acompanha a foto, em meio a números e carimbo, meu pai — que até hoje só escreve com letra de forma — aparece com sua **assinatura** em letra de mão.

¹ Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bacharela em Ciências Sociais e mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). É pesquisadora do Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (La'grima/Unicamp), pesquisadora colaboradora do Laboratório de Antropologia Visual em Alagoas (AVAL) e integrante do Grupo de Estudos em Pensamento Negro Radical e Teoria Etnográfica (Errante/Unicamp).

² Filme de Hector Babenco baseado no livro *A Infância dos Mortos* (1975) do escritor José Louzeiro e que tem como protagonista o ator Fernando Ramos da Silva, assassinado pela polícia militar de São Paulo em 1987.



Quando criança, seus amigos de vila o chamavam de Pixote, personagem do filme *Pixote, a Lei do mais Fraco* (1980)². Em suas brincadeiras, pediam para que ele encenasse o momento em que, no centro da tela, Pixote corre de uma **viatura** policial. Uma **brincadeira** soprada de realidade, na qual **morte e vida** se cruzam no centro urbano de São Paulo, cidade onde ele nasceu, no bairro Grajaú.

Mas o que significa o não reconhecimento da infância nestas fotos? Certo dia meu pai contou que, ao contrário de minha mãe, não gosta de **desenhos** animados. Quando era pequeno, mesmo que quisesse, não podia assistir. Muito cedo foi **feirante**, embora nos seus poucos relatos essa época nunca tenha soado como **lamento**: era ele quem chamava as clientes com um grito bem-humorado — “moça bonita não paga!”

Já minha mãe ama desenhos e bonecas, não ter podido assistir quando criança fez com que ela preservasse o desejo e desfrutasse dele hoje, diante da liberdade de poder sentar e assistir. Na minha infância, ela acordava minha irmã e eu bem cedo nos dias chuvosos para acompanharmos juntas a programação infantil da TV Cultura, que só acabava na hora da janta. Conciliava a companhia das filhas com as tarefas de casa, sendo ponte, mais uma vez, entre o **mundo que brinca** e o **mundo que trabalha**.



Do ponto de vista etimológico a palavra trabalho — *tripalium* — significa um instrumento de tortura usado tanto para imobilizar animais quanto para punir **escravizados**. Nesse mesmo sentido, o disparar da câmera parece ter sido, em si, uma violência que rompe com qualquer fantasia de bonecas e cavalos. Ele congelou a vida no campo deixada para trás frente ao avanço da vida na cidade grande, ao mesmo tempo em que colidiu o mundo rural e urbano, a infância e vida adulta.

Olhar para essas imagens, por outro lado, faz pensar o que vaza ao seu congelamento, não se curvando ao Estado, tal como o singelo sorriso de minha mãe para a câmera em um documento no qual a obrigatoriedade é não **sorrir**, ou o olhar **rebelde** de renúncia do meu pai. De quem recusa, rejeita, despreza, encara. Se as imagens pudessem ser ouvidas, o que elas diriam?

Faço, então, como um “gesto de desobstrução da garganta”, da pergunta de Tina Campt sobre os arquivos da diáspora, a minha, para pensar o contexto dos deslocamentos rurais e a vida de trabalho na cidade grande:

Como lidamos com imagens que não têm a intenção de representar sujeitos negros, mas sim de delinear formas diferenciais ou degradadas de humanidade ou sujeição — imagens produzidas com o propósito de rastrear, catalogar e restringir o movimento de negros dentro e fora da diáspora³?

Ao se engajar com histórias esquecidas e formas suprimidas da **memória diaspórica**, a autora nos desafia a “ouvir as imagens” em vez de apenas observá-las. Ela propõe que escutemos o silêncio das fotografias vernaculares — como as fotografias de identificação — produzidas não pelo desejo dos retratados, mas por imposição do Estado e dos imperativos classificatórios da colonização. Não reduzindo essas fotografias às funções instrumentais para as quais foram criadas, a subjetividade encenada nas imagens é analisada como “prática de recusa”, revelando gestos sutis de resistência.⁴

3 Listening to Images: An Exercise in Counterintuition. In: *Listening to Images*. Durham: Duke University Press, 2017; p. 3 (tradução minha).

4 CAMPT, 2017, tradução minha. CAMPT, Tina.

É nessa prática de recusa dos meus pais, ou como sugere Ariella Azoulay, de “desaprender a fotografia” como tecnologia imperial, que emerge a “história potencial”, revertendo o sentido da História escrita com h maiúsculo. Essas histórias são possibilidades políticas latentes, que podem ser ouvidas com atenção se forem desejadas, reativando **experiências** antes relegadas às margens das narrativas nacionais oficializadas. O que consiste, antes, em “[...] recusar a ideia de que os **sonhos** de nossos predecessores — não necessariamente dos nossos pais, mas dos pais ou avós deles — não podem mais ser nossos sonhos [...]”⁵. O sonhar, mesmo que nas ruínas, aqui é reivindicado como uma modalidade permanente de produção de vida.

Como Saidiya Hartman escreveu sobre uma das imagens violentas encontradas nos arquivos de mulheres/crianças negras em que pesquisa, essa “É uma imagem que não posso nem reivindicar nem recusar”. Ao mesmo tempo, afirmando ter que ir além da fotografia e encontrar outro caminho para ela, é que se pergunta: “Como essa natureza morta poderia produzir uma imagem latente capaz de articular outro tipo de existência, uma imagem fugitiva que transmita a revolta interna?”. Concluindo, por sua vez, que “[...] nas **imagens antecipadas**, mas ainda não localizadas, podemos vislumbrar a terrível beleza das vidas rebeldes”⁶.

Nem reivindicar, nem recusar, foi o meu sentimento quando de encontro com essas fotografias dos meus pais pela primeira vez. Eram imagens de suas infâncias, mas que também evidenciavam uma vida adulta. Eram imagens nas quais um deles sorria, mas o outro rejeitava. Eram imagens que eu gostaria de ter conhecido, e ao mesmo tempo, que gostaria de ter descartado. Eram “imagens, apesar de tudo”⁷. A **existência** delas era um feito único que, apesar de tudo, documentavam essas infâncias e a história do Brasil. Se guardavam até mim.

Ouvindo as imagens antecipadas, retirei o fundo das fotografias presentes na carteira de trabalho de meus pais, imaginando o que mais elas poderiam oferecer sobre suas infâncias — tentativa essa de **devolver** a

⁵ AZOULAY, Ariella. Tecnologia do Arquivo. In: *História potencial. Desaprender o imperialismo*. São Paulo: N- 1, 2024. p. 68-89; p. 12.

⁶ HARTMAN, Saidiya. “Livro 1 - Ela caminha a esmo pela cidade”. In: *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. São Paulo, Fósforo, 2022, pp. 21-172; p. 49.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

infância, libertando-as. O encontro entre **palavra** e **imagem** é o que permite fabular infâncias, imaginando suas muitas outras vidas por meio de um universo lúdico, mas que se engaja em não omitir o contexto carregado nas costas. Nas palavras de Hartman seria uma escrita “com” e “contra” o arquivo⁸.



Para fabular infâncias, busquei palavras e imagens que pudessem **costurar** sentidos com essas fotografias, a fim de produzir uma colagem manual: galhos secos, flores, pássaros, insetos, frutos, que me levam como vento à infância **(im)possível** de minha mãe e de meu pai. Então as montei, em um exercício criativo e imaginativo, não para fixar, mas para em um primeiro momento, pensar. **Pensar** em constante diálogo com “maneiras de produzir conhecimento que se localizam em um “entre”: entre saberes, entre disciplinas, entre linguagens, entre materiais”⁹.

Se, em um primeiro momento, minha intenção era fazer uma colagem, não colar essas figuras e palavras — as deixando no meio do **caminho**, inacabadas, prontas para serem algo novo — foi o que decidi ao compor um “artefato de pensamento”¹⁰. **Soltas**, essas imagens e palavras estão ligadas a um constante vir-a-ser. Elas estão **livres**, em processo, sendo seu “produto” algo

⁸ HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23 n. 3, 2020: Crise, Feminismos e Comunicação. Hartman, 2020.

⁹ SENSOLAB. Artefactos de pensamiento (Documento de trabajo). Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2020; p. 1.

¹⁰ Idem



temporário, montado e desmontado em instantes — **efêmero**. Não coladas, essas imagens ainda **improvisam**, contam vidas imprevisíveis que colidem tempos. Assim, o que seria uma colagem manual converteu-se em uma montagem fabulativa.

Por fim, como “pó de flor”, espalho a seguinte questão mobilizada por Glissant: “Como comunicar o que não entenderíamos?”. Indo além do que o direito à diferença oferece ao buscar uma compreensão e, conseqüentemente, a redução daquilo que se pretende conhecer, assumo o direito à **opacidade** enquanto a recusa de compreender a fundo algo ou alguém — como as vidas de meus pais. Em outras palavras, a postura reivindicada é ir contra o princípio da transparência para **conhecer**. Desse modo, acredito que essas imagens e palavras efêmeras, cambiantes, potenciais, a serem ouvidas com atenção, podem **(des)arquivar** infâncias.

Dedico essas imagens aos meus pais, Vanda e Fernando.

Referências

AZOULAY, Ariella. Tecnologia do Arquivo. In: *História potencial. Desaprender o imperialismo*. São Paulo: N- 1, 2024. p. 68-89.

CAMPT, Tina. Listening to Images: An Exercise in Counterintuition. In: *Listening to Images*. Durham: Duke University Press, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

HARTMAN, Saidiya. "Livro 1 - Ela caminha a esmo pela cidade". In: *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. São Paulo, Fósforo, 2022, pp. 21-172.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23 n. 3, 2020: Crise, Feminismos e Comunicação.

GLISSANT, Édouard. Para a Opacidade. In: *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 29-33; 219-225.

SENSOLAB. *Artefactos de pensamiento (Documento de trabajo)*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2020.

Entre quitandeiras, irmandades e projetos de urbanização: resistências negras no centro da cidade de São Paulo – séculos XIX e XX.

Fábia Barbosa Ribeiro¹

Em 29 de maio de 1748, a Câmara Municipal de São Paulo publicou um edital no qual se manifestava sobre negros que jogavam e tocavam batuque. O referido edital mencionava que a Câmara havia recebido “varias representações” denunciando que “os negros e mulatos desta cidade” costumavam se juntar em diversas partes para “jogar chapas, cartas, e outras castas de jogos, e tocar batuques, sendo isso causa de muitas ofensas de Deus e disturbios do povo, em que costumam haver muitas desgraças e escândalos”

Para coibir os abusos, proibia-se aos negros e mulatos, daquele dia em diante, de jogar e batucar, sob o risco de prisão e castigo. O edital ainda se estendeu às negras “de taboleiro”, estas, não poderiam mais sair a vender “fora dos muros da cidade, a saber dos rios Anhangavay, Tamanduaty, e districto da forca”. Segundo os membros da Câmara, tal proibição evitaria “as mesmas ofensas de Deus escândalo ao próximo, e outros danos que dahi se seguem”. Todos que infringissem as determinações deveriam ser presos e julgados. Os dispositivos do edital foram anunciados pelas ruas da cidade e fixados em Praça Pública para conhecimento de todos².

Além da suposta preocupação com a preservação da ordem e da moralidade cristã, revelam-se no documento as tentativas de controle dos corpos racializados e do (pouquíssimo) tempo de não trabalho. E mais ainda, o “medo branco” da “onda negra”³ de escravizadas e libertas comerciantes à solta pelas ruas. No decorrer dos séculos XVIII e XIX, conhecemos uma série de determinações do poder público para controlar a circulação de escravizados, libertos e livres pobres nas imediações do centro da cidade de São Paulo.

Maria Odila Dias registra algumas dessas sucessivas tentativas: em 1814, uma postura municipal limitava os produtos vendidos nos tabuleiros a pequenos produtos caseiros; em 1822, a Câmara delimitava a circulação das vendeiras a algumas ruas do centro; em 1845, tentativa de fixá-las em locais pré-determinados para abolir de vez o comércio ambulante; em 1870, criam-se mecanismos para favorecer portuguesas e italianas na prática do comércio de rua, e, assim, substituir as comerciantes negras e mulatas⁴.

Segundo Dias, essas mulheres “sempre que possível, evadiam as posturas que proibiam ou limitavam o espaço onde poderiam fazer o seu comércio”. Elas enfrentavam, cotidianamente, um ferrenho cerco da administração pública municipal motivado pela incômoda concorrência que ofereciam aos comerciantes locais. Sabiamente, essas mulheres se concentravam nas pontes de acesso à cidade para interceptar os sitiantes que abasteciam a

² São Paulo, Atas da Câmara Municipal de São Paulo, 29/05/1748.

³ Aqui me permito utilizar como referência, para um trocadilho, o título da obra “Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites - século XIX” de Célia Maria Marinho (2004).

⁴ DIAS, Maria Odila Leite Silva. *Cotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995; p. 89.

¹ Doutora em História Social pela FFLCH-USP. Professora do Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo – Unifesp.

região central, oriundos de Guarulhos, Nazaré, Mogi das Cruzes, Cotia entre outros lugares, dando “um tom colorido e festivo” aos vários caminhos por onde chegavam produtos como o sal, fumo e peixe, comercializados, sem a devida licença, por essas negras de tabuleiro⁵.

A longevidade das diversas tentativas de coibir o comércio ambulante efetuado por negros e mestiços na zona central da cidade de São Paulo, comprova a perenidade dessa prática e a resistência dessas populações, as quais sempre forjaram, individual ou coletivamente, nas fímbrias da sociedade escravista, estratégias de (sobre)vivências. Alguns deles eram escravizados trabalhando a ganho pelas ruas da cidade, e não eram poucos, uma vez que, entre os anos de 1765 e 1836, compuseram um pouco mais de um quarto do total de habitantes da cidade de São Paulo⁶, mobilizando o olhar atento da edilidade à sua movimentação.

As sistemáticas determinações do poder público municipal nos revelam uma cidade tomada por negros, indígenas e mestiços. Escravizados, libertos ou livres pobres, disputavam espaço com proprietários de lojas, negociantes, estudantes, ou alguma senhora da “elite” paulistana. Como pontua Raquel Rolnik:

A São Paulo escravagista era pouco segregada: nas colinas entre os rios Tamanduateí e Anhangabaú, localizavam-se residências senhoriais ou casas populares, comércio, armazéns, mercados, oficinas, em um espaço profundamente marcado pela presença dos escravos. (...) Ao amanhecer, os escravos se juntavam nos chafarizes, buscando água a ser utilizada nas casas. Em plena luz do dia, a rua era invadida pelos vendedores de frutas, legumes, cestas, objetos de folha-de-flandres – negros forros ou escravos, muitos deles de ganho. As negras, com seus tabuleiros, ocupavam as ruas de maior movimento e os largos e praças da cidade, à espera dos homens brancos e seus encontros de negócios. Nas ruas, juntavam-se aos ferreiros, ourives, barbeiros e amoladores de facas, que ofereciam seus serviços em plena calçada ou à porta dos armazéns e lojas de sobrados⁷.

⁵ Idem, p. 100-101.

⁶ MARCÍLIO, Maria Luiza. *A cidade de São Paulo: povoamento e população – 1750-1850*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2014; p. 175.

⁷ ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 1999, p. 28-29.



Figura 1
NEGRAS VENDEDORAS DE
SONHOS,
MANOE, ALUÁ⁸.
JEAN BAPTISTE DEBRET.
VIAGEM PITORESCA E
HISTÓRICA AO BRASIL.

Jean Baptiste Debret registrou em suas andanças pelo Brasil oitocentista o intenso circular dessa população (Figura 1):

Na gravura acima observamos um cenário muito familiar ao artista francês: negras libertas e escravizadas vivendo do comércio a retalho praticado todos os dias pelas ruas de diversas vilas brasileiras. Nesta imagem, Debret registra o hábito vespertino das bebidas refrescantes na calorenta cidade do Rio de Janeiro, comercializadas “por uma multidão de vendedoras em sua maioria escravas de pequenos capitalistas, ou por negras livres”. Vendedoras de limões doces e aluá⁸, que se destacavam na paisagem “pela elegância, ou ao menos, pela limpeza de seus trajes, naturalmente proporcionais à fortuna dos senhores”. Mulheres que, segundo ele, não precisavam de muito para estabelecer o seu comércio⁹.

⁸ Bebida feita à base de arroz fermentado e açúcar.

⁹ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tomo I, vols. I e II. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940; p. 217.

E se eram escravizadas as tais vendedoras de refrescos, havia também as negras libertas, em sua maioria africanas, instaladas em pontos estratégicos da cidade (Figura 2):

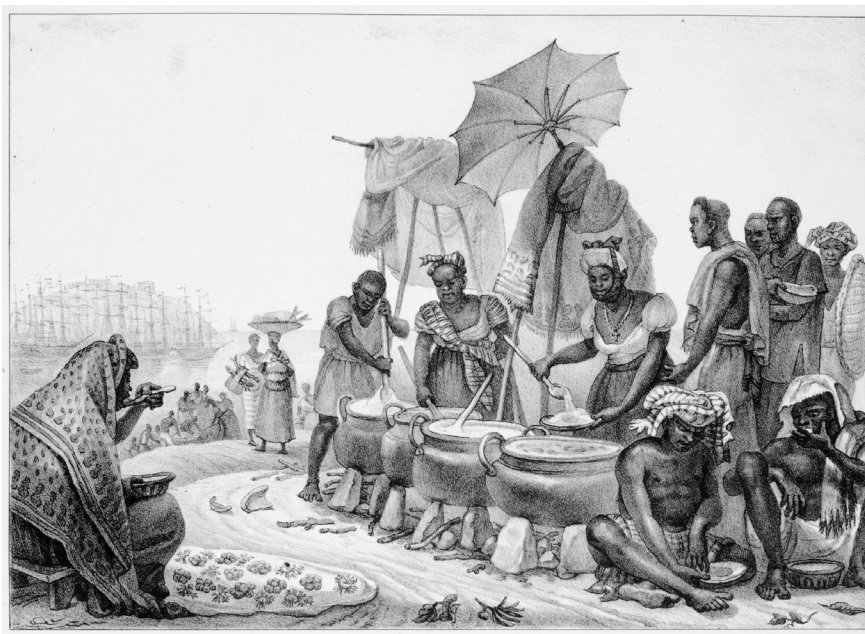


Figura 2

As vendedoras de angú são encontradas nas praças ou em suas quitandas que também vendem legumes e frutas. A venda começa de manhã, lá pelas 6 horas e vai até as dez, continuando de meio dia às duas, hora em que se reúnem em torno delas os operários escravos que não são alimentados por seus senhores. Vê-se também o escravo mais ou menos mal vestido de uma família numerosa e pobre levar consigo, numa sopeira, uma porção de 4 vinténs, recoberta por folha de couve ou de mamona. Acrescentando a êsse prato succulento algumas bananas tem-se, no Rio de Janeiro, alimento para cinco ou seis pessoas¹⁰.

¹⁰ Idem, Tomo II, v. I, p. 229.

Debret descreve uma cena comezinha captada na Praia do Peixe, nas proximidades da Alfândega carioca. Local movimentado, povoado por trabalhadores livres e escravizados, que se reuniam em torno das negras do angú especialmente na hora do almoço. Em São Paulo, segundo Maria Odila Dias, a fama das pretas minas perpetuou-se no beco cujo nome inspiraram. O "Beco das Minas"¹¹, foi assim nomeado em razão das africanas que ali praticavam o comércio. Segundo a autora, na costa ocidental da África "o pequeno comércio era prática essencialmente feminina; atravessar e revender gêneros alimentícios de primeira necessidade garantia às mulheres papéis sociais importantes"¹².

Nesse sentido, as ruas dos centros urbanos brasileiros se constituíram em espaços propícios para essas mulheres africanas exercerem os fundamentos ancestrais dos cuidados com a alimentação e a circulação de mercadorias, práticas que dominavam em suas sociedades de origem. Conhecimentos que atravessaram o Atlântico e foram transmitidos a suas descendentes. Mais importante ainda,

(...) era com o desdobramento de relações sociais inerentes ao pequeno comércio ambulante que as escravas reconstruíam seus laços primários, para além do espaço doméstico, chegando a improvisar uma vida comunitária intensa, prática dissimulada de uma resistência que permitia a sua sobrevivência e devolvia a sua vida a dimensão social, arrebatada pelo tráfico¹³.

¹¹ Atual rua 11 de agosto.

¹² DIAS, 1995, p. 156-158.

¹³ Idem, p. 157.

E, na tênue dimensão social dessa improvisada vida comunitária, as ruas da cidade de São Paulo se transformaram em espaços de trocas bem mais que materiais. No ir e vir de becós e vielas, homens e mulheres negros teceram sociabilidades para enfrentar os desmandos das autoridades locais que tentavam lhes segregarem a todo custo. Utilizando-se, inclusive, através de intermediários aliados, dos órgãos públicos competentes. Como no caso do requerimento

(...) das pretas livres Antonia Maria das Dores, Anna Maria da Silva, Paula Jordão, e Maria da Conceição, allegando que tendo sido advertidas por parte desta Camara para não continuarem a vender quitandas e verduras nas testadas dos prédios da rua das Casinhas, onde costumão, requerião que se lhes designasse um logar gratuito para todos e único em que seja permitido reunirem-se as quitandeiras, salvo o direito de andarem pelas ruas digo o direito de venderem pelas ruas, ou em suas casas, as que tiverem¹⁴.

A união dessas quatro mulheres, diante de mais uma proibição, evidencia sua organização e acuidade no lidar com as tramas sociais. Antonia, Anna, Paula e Maria lutavam pelo direito à circulação e ao comércio exercido há muitos anos na conhecida Rua das Casinhas¹⁵. Durante a sessão, os vereadores acataram o requerimento e designaram a Praça do Mercado como local fixo para o comércio, assim como permitiram que continuassem a vender “pelas ruas de passeio”.

Um ano depois do requerimento das pretas livres, em 05 de fevereiro de 1874, João Teodoro Xavier, então presidente de província de São Paulo, responsável pelo “primeiro surto urbanístico da capital”¹⁶, determinou a desapropriação de cinco imóveis na esquina da rua das Casinhas com a rua do Rosário¹⁷. As casas pertenciam a diferentes proprietários, um certo Cristiano Clausen, comerciante de sapatos; o capitão Joaquim Alves da Silva Lopes; um menor de idade, Luís Garcia, os conhecidos comerciantes Celestino Bourrol e José Alves de Sá Rocha e, finalmente, um sobrado pertencente a João Augusto Garcia.

¹⁴ São Paulo, Atas da Câmara Municipal de São Paulo, 30/01/1873.

¹⁵ Atualmente, rua do Tesouro.

¹⁶ COSTA, Luiz Augusto Maia; BARDEN, Daniela Nazário. A Cidade de São Paulo do final do século XIX: João Teodoro Xavier de Matos e os primórdios do percurso de delineamento de um pensamento urbanístico moderno em São Paulo (1872–1875). *Revista Nacional de Gerenciamento de Cidades*, v. 7, p. 77-91, 2019.

¹⁷ Atual rua XV de novembro.

Neste último, Antonio Egydio Martins registra a presença de “D. Maria de Tal, popularmente conhecida por Nhá Maria Café”, comerciante estabelecida com quitanda no espaço térreo do sobrado, situado à Rua das Casinhas, nº 13¹⁸ (Figura 3). Em sua venda, Nhá Café servia, todas as manhãs, a uma numerosa freguesia, “saborosas empadas de farinha de milho com piquira ou lambari”, vendidas “cada uma a 20 réis e com uma tigelinha de café a 40 réis”. À noite, a incansável comerciante, que, segundo Martins, era sogra do “estimado e popular paulista” Mariano da Purificação Fonseca, oficial de gabinete do presidente João Teodoro, servia “o apreciado cuscuz de bagre e camarão de água doce, o qual, ainda bem quente se acabava em poucos minutos”.

Raquel Rolnik destaca o empenho do presidente da Província de São Paulo, João Teodoro Xavier, na demarcação do espaço público em relação ao privado, retirando das ruas o livre comércio, restringindo o circular da indesejável população negra e mestiça. Os anos 70 e 80 do século XIX consolidam, segundo a autora, uma “nova ordem urbanística” na cidade, pautada na expropriação de imóveis para alargamento de ruas e privilégio dos meios de circulação em detrimento dos transeuntes. Essa política acabaria por encarecer o viver na região, aumentando paulatinamente o preço dos aluguéis. De acordo com a autora:

A emergência da segregação como elemento estruturador da cidade foi uma das principais mudanças que ocorreram no período. A partir daí, a segregação urbana seria determinante para a fixação de valores no mercado imobiliário e para a expressão política da disputa do espaço pelos grupos sociais¹⁹.

Não é difícil imaginar as pretas livres, Antonia Maria das Dores, Anna Maria da Silva, Paula Jordão e Maria da Conceição, vendendo suas mercadorias em frente ao comércio de Nhá Maria Café. Seriam concorrentes ou aliadas? Não sabemos. Mas certamente se conheciam, visto que o requerimento das pretas e o pedido de desapropriação de imóveis na Rua das Casinhas



Figura 3

RUA DAS CASINHAS.
MILTÃO AUGUSTO DE AZEVEDO, 1860.

¹⁸ MARTINS, Antonio Egydio. *São Paulo Antigo 1554-1910*. São Paulo: Paz e Terra, 2003; p. 198.

¹⁹ ROLNIK, Raquel. *Op. Cit.*, p. 28.

²⁰ DIAS, 1995, p. 145.

²¹ Já em 1853, Cristina Wissenbach (1989, p. 180) registra as prisões do preto José, escravo de José Tibúrcio Leite e de Policena, escrava de Dona Ana de Alvarenga, por negociarem fora das pontes; cfe. WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo (1850-1888)*. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1998; p. 180.

²² Rua da Imperatriz em 1836 e, desde 1889, rua XV de novembro.

²³ MARTINS, 2003, p. 271.

ocorreu em período muito próximo. O fato é que, mesmo de formas diferentes, essas mulheres seriam afetadas pelo projeto de segregação urbana em curso. Importante destacar a existência de multas e até prisão para os ambulantes, sobretudo escravizados e libertos, que praticassem o comércio sem as devidas licenças²⁰. Não era fácil a vida dessas mulheres comerciantes²¹.

Muito próximo dali, na rua Rosário²², residira pelo menos uma década antes, Maria Emília Vieira, mais conhecida como Maria Punga, mulher negra que “fazia diariamente bom e gostoso café e vendia na sua própria casa, em grandes xícaras de louça branca, a 40 réis cada uma, o mesmo café que era, com capricho, por ela torrado” (*Figuras 4 e 5*). Sua numerosa freguesia a tornou popular e era composta por negociantes, estudantes, empregados do comércio e artistas²³. O pequeno comércio de Maria Punga sobrevivia entre lojas de secos e molhados e calçados, dependendo da aquisição dos grãos de café que ela mesmo torrava. Certamente, Maria iria buscá-los, entre outros mantimentos necessários, junto aos comerciantes da rua das Casinhas.





Figuras 4 e 5

Rua do Rosário: sentido Igreja do Rosário dos Pretos (à esquerda); sentido Largo da Sé (à direita). Militão Augusto de Azevedo, 1862.

A antiga rua do Rosário, era o elo de ligação entre os Largos da Sé e do Rosário. Artéria principal do histórico triângulo da cidade de São Paulo, cercado por igrejas nas quais funcionavam variadas irmandades, entre as quais a de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, fundada por escravizados no início do século XVIII. Pelas ruas do centro circulavam gentes e mercadorias de todos os tipos, mas também devoções...

O Largo do Rosário: uma santa, um chafariz e três amigos.

Em 04 de janeiro de 1874 por volta das quatro horas da tarde, quem passasse pelas ruas do centro da cidade de São Paulo veria um cortejo atravessar a antiga rua do Rosário (naqueles tempos, rua da Imperatriz), carregando uma imagem de Santa Cecília. Haveria de notar o órgão e a belíssima cadeira onde estava sentada a santa, trabalho de Manuel Jacinto da Silva e Joaquim Proença, dois conhecidos artistas

paulistas. A santa saía da Igreja dos Remédios levada “procissionalmente” até a Igreja do Rosário, situada no largo de mesmo nome, onde ficaria por algum tempo, até ser novamente trasladada para a antiga Capela de Santa Cecília. Os acompanhantes cantavam um *Te Deum*, observados de perto pelos transeuntes²⁴.

Aquele 1874 foi bastante movimentado na cidade de São Paulo, começando com a procissão de traslado da Santa Cecília. Durante aquele ano, os jornais noticiaram dezenas de tentativas de fugas e crimes envolvendo escravizados. Anunciados no *Correio Paulistano* de 15 de abril, os pretos Pantaleão e Fernando, fugitivos de uma fazenda em Piracicaba, foram identificados como baianos e jovens, 30 e 25 anos, respectivamente. Um triste episódio noticiado em maio, no mesmo jornal, foi o “suicídio” da escrava Benedita, que havia “desaparecido” 12 dias antes de ter o seu cadáver encontrado pela polícia²⁵. O *Correio Paulistano* recebia anúncios de escravizados fugidos de diversas vilas da Província, mas especialmente da capital, como a fuga, em 02 de maio, de Dionyzio: crioulo, cerca de 40 anos: “prático de todo serviço de olaria e roça” de “modos humildes e insinuantes”. Encontrado, deveria ser entregue na cadeia ou em uma chácara na região do Pacaembu²⁶.

Alguns meses depois da morte de Benedita e da fuga de Dionyzio, seria inaugurado, com pompa e circunstância, um chafariz no Largo do Rosário, o evento contou com a presença de autoridades locais e do presidente da Província João Teodoro Xavier, o entusiasta do progresso (*Figura 6*).



Figura 6
Correio Paulistano,
10/09/1874.

²⁴ MARTINS, 2003, p. 267.

²⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 152 e 167.

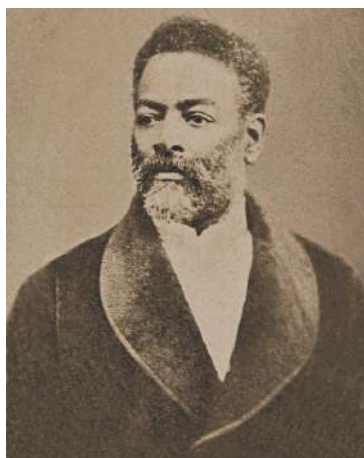
²⁶ *Correio Paulistano*, 10/05/1874.

Andava por aquelas bandas, quem sabe até acompanhando in loco a abertura oficial das torneiras do chafariz, um certo Luiz Gonzaga Pinto da Gama, mais conhecido como Luiz Gama, advogado abolicionista negro, conterrâneo dos fujões Pantaleão e Fernando, poeta, escritor e articulista de diversos jornais, entre eles, o Correio Paulistano. A incrível história desse homem não cabe neste artigo, mas nunca é demais lembrar que chegou como criança escravizada à cidade de São Paulo em 1840. Residiu alguns anos na Rua do Comércio, nº2, bem perto do Largo da Misericórdia, local em que Antônio Egydio Martins registrou, nas escadarias da Igreja da Misericórdia, o comércio noturno das “vendedeiras de doces” que “em altas vozes apregoavam a sua quitanda”, e eram “na sua maioria, escravas de várias famílias, que então viviam desse gênero de negócio”²⁷ ().

²⁷ MARTINS, 2003, p. 285.

²⁸ Trecho de carta autobiográfica endereçada ao amigo Lucio Mendonça em 1870, em: FERREIRA, Lígia Fonseca. *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. 2ª reimpressão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019. Para a incrível história de Luiz Gama ver: AZEVEDO, Elciene. *Orfeu de carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999; FERREIRA, Lígia Fonseca, ed. *Lições de resistência: artigos de Luiz Gama na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro*. Edições Sesc SP, 2020; LIMA, Bruno Rodrigues de. *Luiz Gama contra o Império: a luta pelo direito no Brasil da escravidão*. Avaré: Editora Contracorrente, 2ª reimpressão, 2024..

²⁹ FERREIRA, 2019, p. 17.



Gama viveu ali até os seus 18 anos, quando em 1848 descobriu “provas inconcussas” de sua liberdade depois de aprender a ler e escrever, “fugindo da casa do alferes Antônio Pereira Cardoso”²⁸. Segundo Lígia Fonseca Ferreira, Luiz Gama foi “um dos raros intelectuais negros brasileiros do século XIX, o único autodidata e o único, também, a ter vivido a experiência da escravidão”²⁹. Nas páginas do Correio Paulistano, nas quais podiam-se ver os anúncios de fugas e de compra e venda de escravizados, Gama divulgava suas ideias abolicionistas (Figura 9):

Figuras 7 e 8

LUIZ GAMA E A RUA DO COMÉRCIO, ONDE VIVEU ATÉ SUA FUGA.

Militão Augusto de Azevedo, 1880-1887.

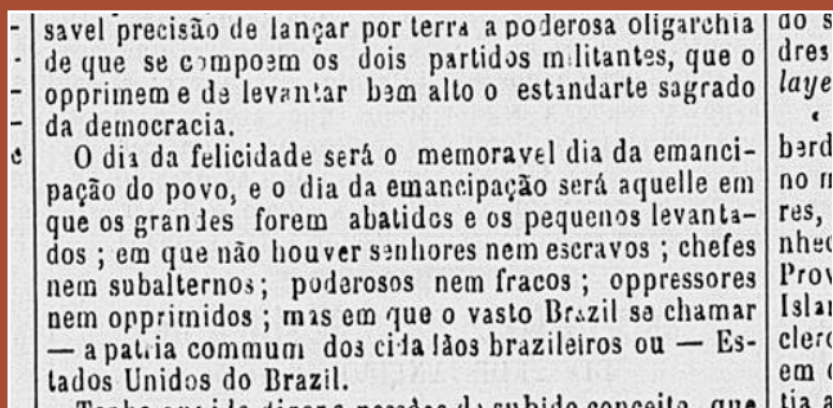


Figura 9

LUIZ GAMA, CORREIO
PAULISTANO, 29/01/1867.

Luiz Gama esteve sempre na linha de frente das lutas abolicionistas e advogava, em suas palavras: “de graça, por dedicação sincera à causa dos desgraçados”³⁰. Ele, que morou muito tempo, como escravizado, em frente ao comércio praticado nas escadarias da Misericórdia, também abraçou a causa das quitadeiras forras quando foram proibidas de circular com suas mercadorias e redigiu a petição levada às autoridades públicas em 1873, denunciando ainda “a concorrência de imigrantes portuguesas e reivindicando o seu direito histórico, adquirido na prática do comércio ambulante nas ruas da cidade”³¹.

Em suas andanças pela cidade, na incansável defesa de mulheres e homens escravizados ou em atividades do seu cotidiano, como ir à sede dos jornais para os quais escrevia e até mesmo para abastecer a sua residência de mantimentos comprados no comércio de rua, certamente, Gama entrou na Igreja do Rosário dos Pretos para rezar ou para cumprimentar o sacristão, seu amigo e “digno mestre” Marcelino Pinto do Rêgo. Bruno Lima destaca a proximidade entre Gama e Marcelino: “um preto velho na cidade que não só conhecia, mas que fazia quase quarenta anos ensinara a arte da sapataria para o pequeno menino que se tornou um dos mais renomados advogados da cidade”. Além do ofício de sapateiro, exercido por décadas, o grande amigo de Gama fora faxineiro da secretaria do tesouro da província³². Sacristão do Rosário durante “muito tempo”, o “estimado cidadão” também exerceu os cargos de irmão de mesa e de procurador da irmandade³³.

³⁰ Correio Paulistano, 20/11/1869.

³¹ DIAS, 1995, p. 169.

³² LIMA, 2024, p. 85-88.

³³ MARTINS, 2003, p. 324.

No interior da igreja ou em seus arredores, Luiz Gama deve ter cruzado com Rufina Maria do Ó, preta liberta, irmã do Rosário e de outras irmandades como as de São Benedito e de Santa Ifigênia e Santo Elesbão³⁴. Quiçá um dedo de prosa entre Gama, Rufina e o velho sapateiro tivesse acontecido no estabelecimento de Maria Punga, onde, entre um café moído na hora, conversas e risos, teriam comemorado a sua licença para advogar³⁵; ou quem sabe, teriam visto juntos passar o traslado da Santa Cecília; ou ainda, acompanhado de perto a vistosa inauguração do chafariz no Largo do Rosário... O fato é que, nem Luiz Gama, nem Marcelino, falecidos em 1882 e 1888, respectivamente, veriam o chafariz do Largo do Rosário ser demolido, sob muitos protestos, 19 anos depois da abertura de suas torneiras³⁶. Mas nossa amiga Rufina Maria do Ó estaria lá, com certeza.

Assim como estava no consistório da Igreja do Rosário no dia 14 de outubro de 1894, pouco depois do tumulto popular em torno da demolição do chafariz, convocada para uma reunião extraordinária da irmandade do Rosário. Durante a sessão, junto com outras irmãs, seria censurada e suspensa pelo irmão Hilário Moraes Torres, por não cumprir com o disposto no compromisso da Irmandade ao “parágrafo 13 do artigo 7º, Cap. 2º”³⁷. Naquele dia aborrecido, Rufina talvez não soubesse, mas desconfiasse, que as picaretas que derrubaram o chafariz, em breve chegariam aos muros da Igreja do Rosário...

³⁴ QUINTÃO, Antônia Aparecida. *Irmandades negras: outro espaço de luta e resistência, 1870-1890*. São Paulo: FFLCH-USP, 1991, p. 41. Dissertação.

³⁵ A licença de Gama para advogar foi expedida no final de 1869 após análise de seu pedido de provisionamento. Segundo Lima (2024, pp. 366-367): “a petição de provisionamento, espécie de pedido de licença para advogar, estava tecnicamente perfeita, assim como apelava para um argumento lógico. (...) Gama convenceu o juiz, obteve a licença e entraria na década de 1870 habilitado para advogar na comarca de São Paulo”. Pouco mais tarde, Gama conseguiria habilitação para advogar em Jundiá e Campinas.

³⁶ O chafariz do Largo do Rosário foi demolido em 1893. A sua retirada aconteceu no contexto da implantação do sistema de água encanada pela Companhia Cantareira de Águas e Esgotos e foi realizada no intuito de forçar a população a aderir à nova rede. Na ocasião, houve protestos populares e foi utilizada a força policial.

³⁷ QUINTÃO, 1991, p. 42. Segundo Antônia Quintão, o referido parágrafo menciona a função da mesa administrativa de exercer rigorosa vigilância sobre os empregados da irmandade e suspendê-los em caso de omissão em suas obrigações, todavia, a autora destaca que não foi possível identificar o motivo das sanções impostas às irmãs através da documentação.

O Rosário dos Pretos: espaço de luta e resistência negra na cidade de São Paulo.



Figura 10

LARGO E IGREJA DO ROSÁRIO, FOTO
TIRADA DA RUA XV DE NOVEMBRO.

Acervo do DIM-DPHMSP, 1904
(SANTOS, 2017, p. 120).

Nos tempos em que ainda havia um chafariz às portas de sua Igreja, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São Paulo detinha alguns imóveis em seu entorno, além de sua capela (Figura 10):

- na travessa do Rosário a casa nº 9 e a casa nº 7, alugadas por 12\$000 réis.
- na rua de São Bento a casa nº 2, alugada por 18\$000 réis, a casa nº 8, alugada por 16\$000 réis e a casa nº 26, alugada por 37\$000 réis e pertencentes ao capitão Benedito Inocência da Silva, que lá possuía uma fábrica de refinação.
- no Beco Sem Saída, uma casa sem numeração, alugada por 8\$000 réis.³⁸

Os imóveis mencionados por Quintão, foram paulatinamente construídos pelos irmãos pretos desde as primeiras décadas século XVIII. Segundo Raul Joviano do Amaral, a existência da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos remonta o dia 02 de janeiro de 1711³⁹. Todavia, a devoção à Santa do Rosário é longínqua e aparece na cidade de São Paulo em pedidos de missas pelas almas de pessoas falecidas, desde os seiscentos, pelo menos. A capela primeva foi inaugurada no ano de 1745 em terras devolutas e nada cobijadas, onde “singrava um subúrbio tão distante, que, para ele, se exilavam os contagiados de bexigas, nos anos das grandes e trágicas epidemias”⁴⁰. Nesse local ermo foi se formando um núcleo composto por imóveis construídos em torno da igreja e de seu cemitério: “aqueles prédios térreos, que confinavam com o referido cemitério, eram habitados por casais de pretos africanos, que, depois que conseguiam libertar-se do cativo, estabeleciam-se com quitanda, nos mesmos prédios que residiam”⁴¹.

³⁸ QUINTÃO, 1991, p. 69. Segundo a autora, em 1870, a irmandade declarou um saldo positivo de 688\$599,00 réis.

³⁹ AMARAL, Raul Joviano. *Os pretos de Rosário de São Paulo: subsídios históricos*. 2ª edição. São Paulo: João Scortecci Editora, 1991, p. 29.

⁴⁰ SANT'ANNA, apud Amaral, 1991, p. 41.

⁴¹ MARTINS, 2003, p. 325.

As irmandades constituídas por homens e mulheres negros foram espaços fundamentais para a sua sobrevivência no contexto de uma violenta sociedade escravista. O culto aos mortos, tal como o comércio, era parte vital na dinâmica das sociedades africanas e a adesão às devoções cristãs guarda estreita relação com essa importância⁴². Antes do advento dos cemitérios o enterro dos mortos era realizado no interior e adro das igrejas, atividade executada geralmente por escravizados. Durante toda a sua existência, o cemitério dos pretos atemorizou a população da cidade de São Paulo, em especial, por suas cantorias e batuques, constantemente reportados pelos vizinhos às autoridades locais⁴³. Segundo Martins, durante os enterramentos:

(..) à proporção que iam pondo terra sobre o cadáver, socavam este com uma grossa mão-de-pilão, cantando o seguinte: Zóio que tanto vê. Zi boca que tanto fala. Zi boca que tanto zi comeu e zi bebeu. Zi cropo que tanto trabaiô. Zi perna que tanto andô. Zi pé que tanto zi pisô. (...) Os moradores das proximidades das mesmas igrejas e cemitérios, por causa das tais cantigas e socamento de cadáveres, ficavam bastante amedrontados com isso, ouvindo, a alta hora da noite, naqueles lugares certo rumor que lhes parecia estarem cantando e socando, tratando, logo que podiam, de mudar dos mesmos lugares para outros pontos da Cidade mais distantes das igrejas e cemitérios⁴⁴.

Dentro ou fora das igrejas o batuque dos pretos incomodava a população e a edibilidade... As festas de orago também eram momentos de grande visibilidade para os pretos que mantinham o Rosário, e proporcionavam momentos de circulação e trocas entre membros de diferentes irmandades, não apenas as constituídas pelos pretos, mas também por pardos e brancos; e os habitantes de todas as classes e categorias sociais. A coroação anual de reis e rainhas, que nos primórdios do Rosário de São Paulo deveriam ser escolhidos entre irmãos africanos de origem angola ou congo⁴⁵, mobilizava os pretos pelas ruas:

⁴² RIBEIRO, Fábica Barbosa. *Caminho da Piedade, caminhos de devoção: as irmandades de pretos no Vale do Paraíba paulista – século XIX*. São Paulo: Alameda Editorial, 2017.

⁴³ Até a primeira metade do século XIX, os enterramentos eram realizados no interior das igrejas. Com o avanço das ideias higienistas, essa prática passou a ser crescentemente contestada por autoridades civis e médicas, que a associavam à insalubridade, à propagação de doenças e riscos à saúde pública. Debates na Câmara Municipal e na imprensa pressionavam a sociedade para a sua extinção. Esse processo culminou, em 1858, com a inauguração do Cemitério da Consolação, que marcou a transição para os enterramentos extramuros e o progressivo fim dos sepultamentos no interior dos templos religiosos na cidade.



Figura 11

JOHANN MORITZ RUGENDAS.
**FESTA DE N. S. DO ROSÁRIO,
 PADROEIRA DOS NEGROS,**
 1835.

Por ocasião das solenidades que antigamente se efetuavam na Igreja de N.S. do Rosário, em honra desta santa, realizavam-se também, em frente à mesma igreja, festejos populares, postando-se ali um numeroso bando de pretos africanos, que executavam com capricho a célebre música denominada Tambaque (...) acompanhavam, tocando quantos instrumentos esquisitos havia e cantando, o Rei e a Rainha, com a sua corte, composta por um grande número de titulares e damas, que se apresentavam muito bem vestidos. O Rei e a Rainha, logo que chegavam em casa, ofereciam aos mesmos titulares, que adotavam os títulos que então possuíam os antigos estadistas do tempo do Império, e às damas, um opíparo jantar, durante o qual trocavam-se amistosos brindes entre os convivas, mandando as majestades distribuir bebidas aos tocadores do mesmo Tambaque, que ficavam na rua esperando a saída dos mesmos personagens, os quais, no meio de ensurdecedor barulho, voltavam para a igreja, a fim de tomar parte na solene Procissão de N. S. do Rosário⁴⁶.

⁴⁴ MARTINS, 2003, p. 327-328.

⁴⁵ QUINTÃO, 1991, p. 35-36.

⁴⁶ MARTINS, 2003, p. 324-235.

A detalhada descrição do memorialista nos ajuda a compor um quadro bastante comum em todo Brasil. Homens e mulheres pretos circulando pelas ruas das cidades, em festa por seus santos padroeiros, como podemos observar no registro de Rugendas, em sua passagem pela cidade do Rio de Janeiro (*Figura 11*).

No caso de São Paulo, descreve-se uma celebração repleta de sons e de gentes. Chama a atenção o cortejo que saía da porta da Igreja do Rosário rumo à residência da realeza recém-coroadas, que certamente morava nas imediações, para ali comer, beber e depois retornar para o início da procissão. Novamente, o destaque é para a ocupação dos espaços citadinos por escravizados e libertos, vistos pelas ruas não apenas no labor cotidiano. Mas nem só de festas e rituais fúnebres viviam as irmandades de pretos. Essas associações eram responsáveis por auxiliar os seus membros em momentos de dificuldade, como no caso de doenças, falecimento, prisões e até mesmo na compra de alforrias.

Para isso, arrecadavam esmolas, recebiam doações, cobravam anuidades de seus irmãos, as chamadas “joias”, e taxas pela assunção de cargos administrativos ou da realeza. Como no caso de Lucrecia, serva de Ana Thereza de Jesus, que entrou para o Rosário dos Pretos de São Paulo em 1849, e, em 1853 pagou a quantia de 6.400 réis para se tornar irmã remida; ou do irmão Vicente Fontoura, que pagou a quantia de 40.000 réis para ser rei em 1849⁴⁷. Dessa forma, podemos justificar o razoável caixa da irmandade em 1870, quantia certamente reservada para o socorro aos irmãos, além das festas, cerimônias religiosas e preservação do cemitério e da igreja. Valores que ficavam, em geral, sob a guarda do tesoureiro ou provedor da irmandade⁴⁸.

A movimentação da Irmandade do Rosário em dias de festa, mas também no cotidiano da cidade, era notória. Amaral menciona a organização da Câmara Municipal, nos primeiros anos do século XIX, para “irem à procissão da Bulla e assistirem o sermão na Sé Cathedral”⁴⁹. Neste evento, repetido anualmente, autoridades locais saíam cobertas “com o real estandarte”, para irem à “procissão da Bulla”, que partia do “Rosário dos Pretos.” Durante alguns anos, a igreja

⁴⁷ Livro de entradas de irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São Paulo – 1840-1902.

⁴⁸ Para conhecer mais sobre a estrutura administrativa das irmandades de homens pretos, ver: QUINTÃO (1991); CARVALHO, Mariza de Soares. *Devotos da cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; REGINALDO, Lucilene. *Os rosários dos angolas: irmandades de africanos e crioulos na Bahia Setecentista*. São Paulo: Alameda Editorial, 2011; RIBEIRO, 2017.

⁴⁹ AMARAL, 1991, p. 49-50.

aparece nomeada como ponto de referência para esse evento. Ainda segundo Amaral, além de se movimentar durante as festividades externas, a irmandade abrigava, em seu consistório, atividades sob os cuidados de lideranças religiosas, como explicações do catecismo do bispo D. Antonio de Melo a alunos e alunas de escolas públicas e particulares⁵⁰.

Não é difícil de entender o incômodo gerado pelo ambular diário de homens e mulheres negros entrando e saindo da Igreja do Rosário, descrita, injustamente, em idos tempos, como uma “igrejinha antiquíssima, feia e desgraciosa”⁵¹. A paulatina valorização da região do Largo de São Bento, assim como os crescentes debates sobre a emancipação dos escravizados, potencializados pela ação de abolicionistas como Luiz Gama, ampliaram as ações do poder público e agravaram o assédio sobre o território da irmandade. Sobretudo a partir do último quartel do século XIX, os irmãos do Rosário teriam de lidar com as constantes deliberações da Presidência da Província e da Câmara Municipal, que tentavam comprar por baixo valor ou desapropriar, sem indenização, os imóveis contíguos à “desgraciosa” igreja, até chegarem, finalmente, ao seu templo.

Segundo Amaral: “em todo o decurso do século XIX, parece que a preocupação máxima das edilidades era afastar do centro que se ia esboçando os negros e suas propriedades, quase todas elas localizadas em torno da igreja”⁵², como no caso denunciado à Câmara Municipal em 1870, pelo fiscal Flaminio Alves Ramos. Na ocasião, o vigilante fiscal alertava aos vereadores da cidade que “no lugar denominado becco sem saída em direção a Rua Porto Geral” encontrava-se “um pequeno prédio em construção pertencente à preta Quitéria” que poderia “resultar qualquer sinistro”, razão pela qual julgara pertinente trazer o caso à Câmara para deliberação.

Enquanto a preta Quitéria levantava seu prédio, sucessivas desapropriações atingiam os imóveis ao redor da igreja. Em 1871, o vereador Coronel Rodovalho propôs desapropriações para a construção do Largo do Rosário. Um ano depois, a Comissão de Obras Públicas estabeleceu o pagamento de indenização para a imediata desocupação das casas e terrenos,

⁵⁰ Idem, p. 51.

⁵¹ MOURA, Paulo Cursino. *São Paulo de Outr'ora: evocações da metrópole, psicologia das ruas*. São Paulo: Melhoramentos, 1932; p. 77.

⁵² AMARAL, 1991, p. 70.

entre os quais, o espaço onde a irmandade mantinha o seu cemitério⁵³. Criado o Largo, instalado o chafariz, o entorno da igreja tornou-se ponto de referência ainda maior para a população negra da cidade, sobretudo ao redor do chafariz, que, segundo Raimundo Menezes vivia "sempre rodeado de pretos, carregados de baldes e potes"⁵⁴.

As águas que abasteciam as bacias das lavadeiras negras e as casas (com baldes quase sempre carregados por escravizados), eram disputadas entre os usuários e os comerciantes de água, conhecidos como "aguadeiros". Esses homens, na maioria descendentes de portugueses, comercializam água pelas ruas da cidade em pipas presas em animais. A fim de evitar a concorrência e manter o domínio sobre o comércio, alguns aguadeiros sabotavam os chafarizes para impedir o seu uso, gerando conflitos amplamente noticiados nos jornais da época⁵⁵. Segundo Bruno (1944, p. 623): "os aguadeiros não apenas praticavam estragos, mas impediam também que os escravos e outras pessoas se servissem de água enquanto não estivessem cheias as pipas deles", o que gerava frequente "reação de cativos aos abusos dos aguadeiros"⁵⁶.

Certamente, algumas dessas brigas foram presenciadas pela nossa irmã do Rosário, Rufina Maria do Ó, numa de suas idas às reuniões da irmandade. Sem dúvida, o foram por Luiz Gama, que, ironicamente, chamou o Chafariz do Rosário de "simulacro de aquário, feito só para entremezes"⁵⁷. Por ali passaria ainda a preta Quitéria, que, cedo ou tarde, teria o seu pequeno prédio expropriado, em nome do progresso.

Mas não era apenas o poder público quem cobiçava as propriedades dos pretos do Rosário. Comerciantes particulares também almejavam os imóveis. Alguns casos notórios foram mencionados por Amaral, como o de João Alves Meltzer, que, em 1898, propôs alugar a sacristia da igreja por um período de 9 anos⁵⁸. Naquele ano, durante o carnaval, a irmandade havia alugado as janelas do consistório da igreja para que "pessoas e famílias interessadas apreciassem os ditos festejos comodamente instaladas"⁵⁹ (Figura 12). O aluguel de varandas e sacadas das casas e comércios, para a passagem dos festejos carnavalescos era

⁵³ Idem, p. 71-73.

⁵⁴ MENEZES apud SANT'ANNA, Denise. Bernuzzi. "Vida e morte dos chafarizes na cidade de São Paulo." Revista do Arquivo Histórico Municipal 203.1, 2004; pp. 81-90; p. 85.

⁵⁵ SANT'ANNA, 2004, pp. 87-88.

⁵⁶ BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. 3ª ed., São Paulo: Hucitec, 1984, p. 623.

⁵⁷ SANT'ANNA, 2004, p. 86.

⁵⁸ De acordo com Amaral (1991, p. 88), Meltzer pagaria a quantia de quatro contos de réis no ato da assinatura, mais um conto e meio de réis para obras da nova sacristia e uma mensalidade de trezentos e cinquenta mil réis, durante os nove anos de vigência do contrato.

⁵⁹ Idem, p. 88.

⁶⁰ Correio Paulistano,
22/02/1898.

prática comum na cidade, e a irmandade, por sua posição privilegiada, não ficaria de fora, tanto mais quando podia aumentar o seu caixa com os valores arrecadados.

Sempre alerta aos acontecimentos da cidade, o Correio Paulistano acompanhou de perto a folia:

O dia de Hontem. Não parecia ser de carnaval o dia de hontem. A Paulicéa, pela manhã, tinha o seu aspecto vulgar; o commercio conservára-se aberto e a vida normal da capital em nada se alterára. Ao meio dia, porém, começaram de novo os folguedos; o commercio fechou, as repartições publicas encerraram o expediente, e o povo affluio para o centro da cidade. As serpentinas cruzaram os ares e as camadas de "confetti" cahiam sobre gentis "mademoiselles". Estava travada a lucta. Às 7 horas da noite, na rua Quinze ouviu-se um borborinho e o povo formou em alas. Ouvia-se troar os clarins e dava entrada naquela rua o préstito dos Tenentes do Diabo⁶⁰.



Figura 12

CARNAVAL NA RUA DIREITA, 1905. Foto: Acervo/ Estadão

De outra parte, o poder público municipal, atento ao comportamento dos foliões, publicara no mesmo Correio, poucos dias antes, um edital assinado pelo chefe de polícia, determinando que:

nos próximos festejos, é proibido aos mascarados usarem trajes indecentes ou fazerem alegorias á quaisquer pessoas ou empregados civis, militares ou eclesiásticos, sendo conduzidos á pollicia os que nesses trajes forem encontrados além das penas em que possam incorrer pela legislação em vigor"⁶¹.

O que se via nas concorridas janelas do consistório da Igreja do Rosário, no alvorecer do novo século, era a tentativa de consolidação de um modelo de carnaval dito "civilizado", dos préstitos à moda veneziana, nos quais as mademoiselles teriam suas belezas serpenteadas por alegres, porém distintos, cavalheiros. Um carnaval elitizado que deveria ocupar as ruas no lugar das danças dos negros e do popular e incômodo entrudo, manifestação popular de origem portuguesa, que consistia em brincadeiras de atirar a esmo água, limões-de-cheiro, lama, tinta e ovos nos passantes, durante as folias de Momo. Sobre as festas carnavalescas que todos os anos se espalhavam pelas ruas do Rio de Janeiro, Cunha destaca que:

O combate aos mascarados das ruas, aos zé-pereiras e cucumbis e a todos esses personagens carnavalescos do período, empreendido pelos inimigos do entrudo, não se dirigia abertamente contra práticas exclusivas de pobres, negros ou corticeiros. Afinal, o jogo de água era praticado nas diferentes camadas sociais — e defendido com galhardia pelas mulheres nas sacadas e confeitarias; o hábito de mascarar-se e sair pelas ruas a exhibir "espírito" e pilhéria também era generalizado, apesar de manter sentidos diferentes para sujeitos sociais distintos⁶².

⁶¹ Correio Paulistano, 16/02/1898.

⁶² CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 84.

Ainda segundo a autora, os intelectuais oitocentistas condenavam a prática do entrudo e sonhavam não apenas em exterminar os limões-de-cheiro e as bisnagas de tinta vendidas no comércio e anunciadas largamente nos jornais, eles queriam:

levar junto para o passado as troças, os mascarados que se compraziam em atormentar os passantes e a vizinhança, os desfiles de negros que cantavam em estranhas línguas africanas – todo um rol de práticas que julgavam indignas de frequentar as ruas, mesmo em dias em que alegria e permissividade pareciam andar juntas⁶³.

Em São Paulo não era diferente. As tentativas de barrar as manifestações populares são remotas, a lembrarmos o longínquo edital de 1748, que tratava de proibir batuques e jogos dos negros pela cidade. Ainda que não fossem exclusividade da população negra, havia regras diferentes para a punição aos infratores, como podemos observar no edital publicado no Correio Paulistano em 06 de fevereiro de 1880, que trazia artigos do Código de Posturas Municipal que imputavam prisão aos escravizados e pagamento de multa aos demais entrudeiros (*Figura 13*). A recorrência dos editais proibitivos e da ação policial, amplamente divulgados pela imprensa, mostram a perenidade dessas práticas. As resistências cotidianas levavam alguns membros da imprensa a ironizar tais proibições, como Angelo Agostini, grande parceiro de Luiz Gama⁶⁴, que representou o malfadado e desobedecido edital como uma cartola amassada que o Chefe de Polícia, alvejado por limões-de-cheiro, prometera usar⁶⁵ (*Figura 14*).

O carnaval movimentava, há tempos, a insípida vida social na urbe paulistana e sua presença nos ajuda a perceber a ocupação dos espaços e a intensa circulação da população negra pela extensão da antiga Rua do Rosário. O interesse de Meltzer em alugar a sacristia da igreja dos pretos, certamente era motivado pelos lucros que podia auferir sublocando o espaço, entre outras coisas, para as festividades de Momo. O caso resultou em enormes conflitos no interior da

⁶³ Idem, p. 25.

⁶⁴ Para uma história das folias carnavalescas ver: CUNHA, 2001; VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Carnaval em branco e negro. Carnaval popular paulistano (1914-1988)*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado/Editora da Unicamp, 2007; SILVA, Zélia Lopes da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. Editora Unesp, 2008.

⁶⁵ CUNHA, 2001, p. 72.

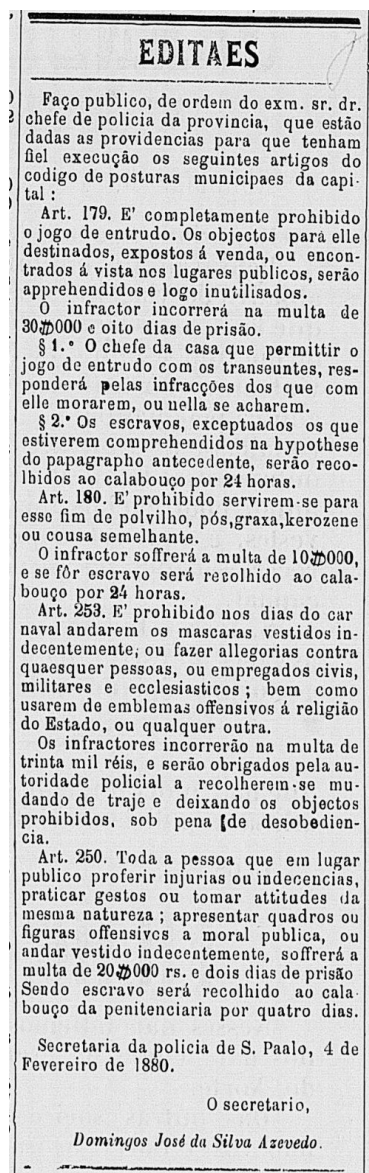


Figura 13

EDITAL PUBLICADO EM 6/2/1880, CORREIO PAULISTANO.

irmandade, que foi interdita pelo poder eclesiástico e suspensão do seu direito de celebrar qualquer ato religioso, por tempo indeterminado⁶⁶. Na sequência dos acontecimentos que levaram à interdição da irmandade do Rosário, temos o arrendamento de uma casa de sua propriedade, situada no número 5 do Largo, pelo conhecido engenheiro Joaquim Eugênio de Lima, um dos idealizadores da Avenida Paulista, após uma longa disputa com o locatário anterior, João Barcellos Clark. Lima, por sua vez, sublocou o valioso imóvel, ilegalmente, em 1900, para a firma Fazano e Fazini, que abriria ali a famosa Brasserie Paulista (Figura 15).



Figura 14

ANGELO AGOSTINI, REVISTA ILLUSTRADA, 1883.



Figura 15

LARGO DO ROSÁRIO, GUILHERME GAENSLY, 1902, COM A BRASSERIE PAULISTA À DIREITA E NO DETALHE.

⁶⁶ AMARAL, 1991, pp. 88-89.

Os cobiçados imóveis pertencentes à irmandade foram arduamente disputados pelos homens de comércio, ávidos por se estabelecer em local privilegiado. Raul Joviano do Amaral elenca, em sua obra, uma série de casos escabrosos contra o patrimônio da Irmandade do Rosário. O fato de ser uma associação formada e gerenciada por homens e mulheres negros, certamente contribuiu, em muito, para o afã daqueles que almejavam lucros com a exploração de seus, cada dia mais, valiosos imóveis.

O final do século XIX marcaria um período de “turbilhão” no interior da irmandade⁶⁷. As dissensões entre os irmãos, causadas em boa medida, pelo voraz assédio da especulação imobiliária, foram amplamente noticiadas pela imprensa, e geraram uma desorganização interna que enfraqueceu institucionalmente a irmandade. No momento de virada do século, os pretos do Rosário se veriam às voltas com o derradeiro golpe em sua longa existência no Largo que levava o seu nome: a desapropriação e demolição de sua igreja.

O limiar do século XX para os irmãos pretos do Rosário, algumas (in)conclusões e um pequeníssimo epílogo.

Em 02 de agosto de 1903, em sessão extraordinária, realizada no consistório da Igreja do Rosário, o secretário da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos leu uma carta enviada pelo então prefeito, Conselheiro Antônio Prado, recebida três dias antes:

São Paulo, 30 de julho de 1903. Em seguimento à conversa que temos tido sobre um acordo entre a Camara e a Irmandade para demolição da Igreja do Rosário e cessão à Câmara da área ocupada pela mesma, com exclusão do prédio que está a Brasserie, apresento-lhe a seguinte proposta (...) A Camara dará, além disso, a planta da Igreja a

⁶⁷ AMARAL, 1991, p. 98. |

construir. Peço-lhe levar ao conhecimento da Irmandade esta proposta, ficando entendido que qualquer acordo a respeito ficará dependente de aprovação da Câmara⁶⁸.

O valor proposto na missiva, suprimido na transcrição feita por Amaral, era de cento e oitenta contos de réis. A irmandade receberia ainda um novo terreno no Largo do Paissandu e a planta da Igreja que deveria ser construída. A irmandade responde imediatamente ao prefeito com alguns questionamentos:

Si a Irmandade é obrigada a construir a sua Igreja de accordo com a planta que lhe é offerecida, ou si lhe é facultado o direito de alterá-la, caso não se agrade da mesma;

Si, na demolição da Igreja, está compreendido dois commodos terreos occupados pela Brasserie Paulista é fato, mas que estão na dependência do pavimento superior, ao fundo do altar mór;

Qual prazo dado à Irmandade para desocupar o templo e em que condições.

Releve-nos V. Excia. fazer este pedido, pois a Mesa Administrativa tem necessidade destes dados afim de facilitar a solução da proposta que tem de ser submetida à consideração da Assembleia.

Na mesma data, a irmandade comunicava ao prefeito que designaria o então secretário, Theophilo Dias de Castro⁶⁹, para entendimentos com a Câmara Municipal sobre o tema, “na ocasião oportuna”, ressaltando que se encontrava em “sessão permanente” para rápida resolução do caso⁷⁰. Reunidos em assembleia, os irmãos resolveram apresentar uma contraproposta de indenização, em valor bastante superior ao ofertado pelo prefeito, 500 contos de réis. No ofício encaminhado, a irmandade impunha outras condições para aceitar a desapropriação da sua igreja, entre as quais:

⁶⁸ Idem, p. 109.

⁶⁹ O secretário da irmandade foi uma figura expressiva no movimento negro durante o pós-abolição. Funcionário público estadual e fundador do jornal *O Progresso* (1899). Ver PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

⁷⁰ AMARAL, 1991, p. 110.

(...) remoção dos objetos sagrados; dos cadáveres que ali se acham inhumados; o aluguel da casa para guardar os objetos até que possa removê-los para a nova Igreja; (...) cessão dos lucros certos dos commodos alugados na importância de doze contos de reis anuais e a construção da nova Igreja; (...) que a indenização de 500:000\$000 lhe seja paga no acto de ser lavrada a respectiva escritura, de accordo com as clausulas prometidas; que lhe sejam entregues quaisquer objetos que porventura encontrarem, por ocasião da demolição da igreja⁷¹.

Obviamente, o prefeito rechaçou o pedido da Irmandade, menos pelas justas condições de salvaguarda de seus bens e mais pelo valor estimado pelos irmãos pretos, que, no mesmo ofício, justificam o pedido com base na indenização de 350 contos de réis, paga ao Bispado pela demolição da antiga Igreja do Colégio, a qual, segundo eles, “ocupava uma área muito menor que a nossa e se acha em lugar menos central da cidade”.

A reação do prefeito foi proporcional a sua indignação, imediatamente ele baixou a Lei nº 670, de 16 de setembro de 1903, declarando: “de utilidade pública, para o fim de serem desapropriados, os terrenos e prédios necessários ao aumento do Largo do Rosário, pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos”⁷². A irmandade levaria alguns meses em negociações com o prefeito e acabaria aceitando uma indenização no valor de 250 contos de réis. De acordo com Secco (2023), “estranha indenização”, uma vez que poucos meses depois do acordo com o Rosário, Prado pagaria 290 contos de réis por um sobrado contíguo à desapropriada igreja, propriedade de um certo José Raposo e sua mulher, Maria do Carmo Sertório Raposo.

Mais estranha, ou melhor, suspeita, foi a destinação dos “remanescentes do campo santo que era de propriedade da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos”, adquiridos pelo irmão do prefeito, Martinho Prado Jr., que, após a demolição

⁷¹ Idem, p. 113-114.

⁷² Idem, p. 116.

da igreja, levantaria ali um prédio de cinco andares batizado com seu nome⁷³. Diga-se de passagem, que a família Prado gostava de se auto homenagear. Em 04 de janeiro de 1905, a lei nº 799 estabeleceria que o antigo Largo do Rosário seria rebatizado como Praça Antonio Prado e que, de lambuja, a então Alameda Antonio Prado seria denominada Eduardo Prado. Saía uma praça entrava uma alameda e vice-versa...

As agruras dos irmãos do Rosário estavam apenas começando. A expropriação e demolição da Igreja inaugurada em 1725, coroava, no entender das autoridades públicas, o processo de urbanização do Triângulo Central, que se tornaria durante muitos anos o centro social, político e econômico da capital. Nas palavras de Amaral:

Desaparecera a igreja. Era uma vez o Largo do Rosário... Os pretos não mais enfeiriam o pátio com suas festanças, reis, rainhas, rústicos... A cidade ficava livre de costumes bárbaros. Os pretos foram desterrados para o longínquo Paissandu, no Tanque dos Lunega⁷⁴.

É importante destacar que o deslocamento do Igreja do Rosário com sua irmandade para o Largo Paissandu, área alagada e distante do eixo central, embora desafiante, não significou uma derrota para os irmãos pretos, ao contrário. Devemos considerar o contexto histórico de uma sociedade marcada durante mais de 300 anos por um violento sistema escravista. Aqueles irmãos que, no limiar do século XX, redigiam ofícios com exigências direcionadas ao prefeito da cidade, membro de uma das famílias mais abastadas do país, eram descendentes diretos das pretas livres Antonia Maria das Dores, Anna Maria da Silva, Paula Jordão e Maria da Conceição, as mesmas que oficiaram a Câmara Municipal e asseguraram o direito de mercadejar nas ruas da cidade.

Eram homens e mulheres negros, recém-saídos da escravidão, membros de uma irmandade proprietária de diversos imóveis, com os quais se manteve durante muitos anos, administrando suas rendas para ajudar seus irmãos, cativos ou libertos, fazer suas festas de

⁷³ SECCO, Lincoln. A destruição da Igreja do Rosário dos Pretos. *A terra é redonda*. 22/09/2023. A praça Antonio Prado se tornaria, segundo Campos, o centro social e empresarial de São Paulo. O prédio do “Palacete Martinico Prado” seria, na ocasião, o mais alto da cidade; cfe. CAMPOS, Cândido Malta. *Os Rumos da Cidade: urbanismo e modernização*. São Paulo: Senac, 2002, p. 83.

⁷⁴ AMARAL, 1991, p. 119.

orago e procissões, enterrar com dignidade os seus mortos, viver e participar ativamente do cotidiano da cidade que muito em breve seria grande... Tudo isso em uma sociedade que adentrava a modernidade alicerçada em teorias raciais oriundas da Europa, absorvidas e devidamente apropriadas à realidade brasileira.

Antonio Prado foi prefeito da cidade durante quatro mandatos consecutivos, três escolhidos por vereadores e um através do voto popular. Foram 12 anos de serviços prestados a uma política de desapropriações e demolições. Não se trata de rechaçar as obras que visavam a necessária expansão da cidade, mas de reforçar que foram projetos imbuídos de uma lógica eugenista que propunha de forma aberta a higienização e limpeza da cidade, atrelada à expulsão das camadas populares. Travestida de interesse público, a expropriação atendia, sobretudo, aos anseios da especulação imobiliária.

Seus sucessores manteriam seu legado e continuariam os projetos de remoção da população indesejável da região central. Um deles foi Washington Luís, prefeito de São Paulo entre os anos de 1914 e 1919 e futuro presidente do Brasil (1926-1930). Luís, mantinha olhar atento aos projetos de urbanização da cidade de São Paulo idealizados por seus antecessores. Projetos estes imbuídos de um ideal eugenista flagrantemente pensados para expurgar - num jargão médico-higienista correntemente adotado por ele - a infecta população que orbitava o centro da cidade. As atenções de Luís, se voltaram especialmente para a região conhecida como Várzea do Carmo, atual Parque Dom Pedro II, área localizada às margens do rio Tamandateí, para a qual já havia projetos de urbanização desde fins do século XIX.

Durante o seu governo, iniciou-se o plano elaborado anos antes pelo arquiteto paisagista francês Francisque Cochet⁷⁵. A Várzea do Carmo era um conhecido reduto das trabalhadoras domésticas que, desde idos tempos, se utilizavam das águas do Tamandateí para lavar roupas (*Figura 16*). A necessidade de saneamento da região era fortemente defendida pelo prefeito, pois, segundo ele:

⁷⁵ SILVA, Tomás André Rebollo Figueiredo da. *Urbanismo e mobilidade na metrópole paulistana. Estudo de caso: o Parque Dom Pedro II*. São Paulo: FAU-USP, 2012. SILVA, 2012; p. 48-50.



Figura 16

LAVADEIRAS ÀS MARGENS DO TAMANDUATEÍ. Postal de **Guilherme Gaensly**.

Acervo do Instituto Moreira Salles, 1900 e 1905.

O que hoje ainda se vê, na adiantada capital do estado, a separar brutalmente do centro comercial da cidade os seus populosos bairros industriais, é uma vasta superfície chagosa, mal cicatrizada em alguns pontos, e, ainda escalavrada, feia e suja, repugnante e perigosa, em quase toda a sua extensão.

(...)

É aí que, protegida pelas depressões do terreno, pelas voltas e banquetes do Tamanduateí, pelas arcadas das pontes, pela vegetação das moitas, pela ausência de iluminação se reúne e dorme e se encachoa, à noite, a vasa da cidade, em uma promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos. É aí que se cometem atentados que a decência manda calar; é para aí que se atraem jovens estouvados e velhos concupiscentes para matar e roubar, como nos dão notícia os canais judiciários, com grave dano à moral e para a segurança individual, não obstante a solicitude e a vigilância de nossa polícia.

⁷⁶ Torres, 1969, p. 182-183 apud SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza, 1890-1915*. 4ª ed. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2017, pp. 88-90.

Era aí que, quando a polícia fazia o expurgo da cidade, encontrava a mais farta colheita. [...] Denunciado o mal e indicado o remédio, não há lugar para hesitações porque a isso se opõem a beleza, o asseio, a higiene, a moral, a segurança, enfim, a civilização e o espírito de iniciativa de São Paulo⁷⁶.

A Várzea do Carmo sempre fora local estratégico na cidade de São Paulo, ponto de entrada e saída, caminho para cidades do entorno e para o Vale do Paraíba. Lembremos que era por ali que se postavam as vendeiras negras, para interceptar as frutas e víveres que abasteciam as cidades. Aterrada, a Várzea se transformaria no Parque Dom Pedro II, com um ambicioso projeto paisagístico. Santos analisa em profundidade as relações entre os projetos de urbanização de Washington Luís e os seus ideais higienistas, evidentes no uso costumeiro de jargões médico-sanitaristas para descrever, nos papéis da administração municipal, aquilo que considerava “feio, sujo e perigoso” na cidade, como uma “chaga mal cicatrizada” que deveria ser extirpada pela ação “científica dos projetos modernizadores, da administração e da higiene pública”⁷⁷.

Tais eram os projetos para a cidade de São Paulo, naquele limiar do século XX, realidade enfrentada com muito brio por aqueles irmãos e irmãs pretos desapropriados e por seus sucessores, na longa duração do processo de expansão da urbe. Desde a sua fundação, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São Paulo, foi espaço de luta e resistência negra na cidade. Deslocada para o Largo do Paissandu, a irmandade inauguraria o seu novo prédio em 1906, transformaria a paisagem local e tornaria o seu novo largo em ponto de encontro e referência para a população negra. Acompanhando os novos tempos, o consistório da nova igreja seria abrigo para o surgimento de jornais e associações culturais e políticas negras. Ali, os irmãos pretos do Rosário veriam a cidade crescer diante de seus olhos, continuariam lutando pelo reconhecimento de sua cidadania e até tentariam fundar uma escola, sempre preocupados com a ascensão social pela via da educação⁷⁸.

⁷⁷ SANTOS, 2017, p. 88.

⁷⁸ RIBEIRO, Fábila Barbosa. "Vivências negras na cidade de São Paulo: entre territórios de exclusão e sociabilidade." *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 57, 2016.

As ruas do centro deixaram poucos vestígios daqueles tempos, no entanto, olhando hoje, com vagar, esses mesmos lugares, vemos uma profusão de africanos vindos de todas as partes, ocupando as calçadas com seus produtos, habitando as ocupações populares que ainda resistem, amparadas por movimentos sociais de luta por moradia (Figuras 17 a 21). Eles dividem espaços e esperanças com brasileiros e estrangeiros de variadas naturalidades e nacionalidades e obrigam as autoridades a, novamente, olhar com atenção para eles.



Figura 17

ASPECTO ATUAL DA RUA XV DE NOVEMBRO.

Foto: Marcelo Simonka.



Figura 18

PRÉDIO XV, ONDE FUNCIONA A BOLSA DE MERCADORIAS E FUTUROS NA PRAÇA XV DE NOVEMBRO, ANTIGO LOCAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS.

Foto: Marcelo Simonka.



Figura 19

LARGO DO PAISSANDU, 2026.

Foto: Marcelo Simonka.



Figura 20

IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, 2026.

Foto: Marcelo Simonka.

Nesse sentido, à guisa de (in)conclusões, podemos pensar que os planos de expropriação eugenistas, de certa forma, fracassaram? Que essas populações, talvez, jamais tenham saído do centro da cidade? Ou ainda que, justiça histórica, os herdeiros daqueles irmãos pretos expropriados apenas retomam, paulatinamente, um lugar que sempre foi deles... A irmandade ainda está lá. E resiste.

Um quase epílogo

Entre os anos 40 e 50, uma nova tentativa de desapropriação viria se abater sobre a irmandade, mas isso é assunto para outro artigo...



Figura 21

MARCO NO LOCAL DA ANTIGA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS, 2026.

Foto: Marcelo Simonka.

FONTES

Atas da Câmara Municipal.

Jornal Correio Paulistano – 1880 a 1900.

Livro de Entrada de Irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São Paulo – 1840-1902.

195

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Raul Joviano. Os pretos de Rosário de São Paulo: subsídios históricos. 2ª edição. São Paulo: João Scortecci Editora, 1991.

AZEVEDO, Elciene. Orfeu de carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

BRUNO, Ernani Silva. História e tradições da cidade de São Paulo. 3ªed., São Paulo: Hucitec, 1984.

CAMPOS, Cândido Malta. Os Rumos da Cidade: urbanismo e modernização. São Paulo: Senac, 2002.

CARVALHO, Mariza de Soares. Devotos da cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA, Luiz Augusto Maia; BARDEN, Daniela Nazário. A Cidade de São Paulo do final do século XIX: João Teodoro Xavier de Matos e os primórdios do percurso de delineamento de um pensamento urbanístico moderno em São Paulo (1872–1875). Revista Nacional de Gerenciamento de Cidades, v. 7, p. 77-91, 2019.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Tomo I, vols. I e II. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

DIAS, Maria Odila Leite Silva. Cotidiano e poder em São Paulo no século XIX. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FERREIRA, Ligia Fonseca. Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas. 2ª reimpressão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019.

_____. Lições de resistência: artigos de Luiz Gama na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro. Edições Sesc SP, 2020.

LIMA, Bruno Rodrigues de. Luiz Gama contra o Império: a luta pelo direito no Brasil da escravidão. Avaré: Editora Contracorrente, 2ª reimpressão, 2024.

MARCÍLIO, Maria Luiza. A cidade de São Paulo: povoamento e população – 1750-1850. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2014.

MARTINS, Antonio Egydio. São Paulo Antigo 1554-1910. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MOURA, Paulo Cursino. São Paulo de Outr'ora: evocações da metrópole, psychologia das ruas. São Paulo: Melhoramentos, 1932.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

QUINTÃO, Antônia Aparecida. *Irmandades negras: outro espaço de luta e resistência, 1870-1890*. São Paulo: FFLCH-USP, 1991.

REGINALDO, Lucilene. *Os rosários dos angolas: irmandades de africanos e crioulos na Bahia Setecentista*. São Paulo: Alameda Editorial, 2011.

RIBEIRO, Fábila Barbosa. "Vivências negras na cidade de São Paulo: entre territórios de exclusão e sociabilidade." *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História* 57 (2016).

_____. *Caminho da Piedade, caminhos de devoção: as irmandades de pretos no Vale do Paraíba paulista – século XIX*. São Paulo: Alameda Editorial, 2017.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. "Vida e morte dos chafarizes na cidade de São Paulo." *Revista do Arquivo Histórico Municipal* 203.1, 2004; pp. 81-90.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza, 1890-1915*. 4ª ed. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2017.

SECCO, Lincoln. *A destruição da Igreja do Rosário dos Pretos. A terra é redonda*. 22/09/2023. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-destruicao-da-igreja-do-rosario-dos-pretos/>.

SILVA, Tomás André Rebollo Figueiredo da. *Urbanismo e mobilidade na metrópole paulistana. Estudo de caso: o Parque Dom Pedro II*. São Paulo: FAU-USP, 2012.

SILVA, Zélia Lopes da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: Eduel, 2008.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Carnaval em branco e negro. Carnaval popular paulistano (1914-1988). São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado/Editora da Unicamp, 2007.

WALDMAN, Thais Chang. "A São Paulo dos Prados." Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP 13 (2013).

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo (1850-1888). São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1998.

Quando o moderno bate à porta.

Habitação e urbanismo em São Paulo, 1920–1950¹

Carolina Gomes Domingues²

1. Introdução

A Vila Barros é o maior cortiço conhecido pela historiografia da cidade de São Paulo. Construída por iniciativa particular do senhor Francisco de Barros, ao longo da primeira metade da década de 1920, a Vila Barros ocupou os terrenos situados no fundo do vale do córrego Bexiga, poucos metros à montante do local onde o rio desagua no Anhangabaú. Durante três décadas, deu abrigo a centenas de homens e mulheres que compunham a parcela mais empobrecida da população da cidade. Em meados dos anos 1950, foi demolida e substituída por um conjunto residencial de inspiração modernista, com dezesseis pavimentos sobre pilotis, o Edifício Japurá.

Desde o final do século XIX, quando a cidade entra em um ciclo duradouro de crescimento populacional, os cortiços passaram a ser identificados pela autoridade pública ao espaço da doença, do vício, da indolência e da criminalidade. A densidade habitacional e a precariedade de suas instalações sanitárias ameaçariam a cidade com os perigos da contaminação e disseminação de moléstias não apenas de ordem física, mas também de ordem moral. Apesar das diferenças entre os modelos que deram forma às soluções urbanísticas e habitacionais no transcorrer da primeira metade do século XX, estes casarões e casebres considerados insalubres foram continuamente varridos do centro de São Paulo pelos despejos e demolições.

A história de construção, existência e substituição da Vila Barros revela o conjunto de tensões e disputas relacionados à produção do espaço urbano no centro de uma São Paulo que desejava construir para si a imagem de uma metrópole vigorosa e ordeira, assumindo o papel de cidade industrial e operária, locomotiva do desenvolvimento nacional. As fontes documentais pesquisadas – pedidos de alvarás construtivos, anais da câmara municipal, publicações da época – expressam o embate entre o empreendedor particular, interessado em extrair lucro de sua propriedade sobre terrenos contíguos ao centro, e o urbanismo nascente, que cogitava “planos de conjunto de melhoramentos” para a cidade.

Da mesma forma, a história da Vila Barros expressa também o conflito entre as prescrições legais-higiênico-sanitárias e os usos e práticas da população pobre e trabalhadora, conduzindo o olhar através das inflexões que marcaram, ao longo das décadas de 1920, 1930 e 1940, o debate técnico acerca da moradia popular. Nesse período, que se estende desde a última década da Primeira República até o término da ditadura de Getúlio Vargas, a Vila Barros

¹ Artigo elaborado a partir da dissertação de mestrado homônima, defendida junto ao Departamento de História da Arquitetura e do Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e financiada pela CAPES.

² Advogada graduada em Direito pela Universidade de São Paulo e mestre em História do Urbanismo. Possui afinidade com a pesquisa acadêmica transdisciplinar, tendo participado de grupos de pesquisa e congressos nacionais e internacionais, incluindo estágio de pesquisa em Buenos Aires. Registro Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-0065-4584>.

foi testemunha do rearranjo territorial e político que atravessou a cidade de São Paulo em seu processo de industrialização, e que produziu novas 'soluções ideais' para o alojamento dos trabalhadores urbanos, como é o caso do Edifício Japurá.

2. Produção do espaço urbano na baixada do Bexiga, anos 1920.

“O novo parque não pode ser adiado porque o que ainda hoje se vê, na adiantada capital do Estado, a separar brutalmente do centro comercial da cidade os seus populosos bairros industriais, é uma vasta superfície chagosa, mal cicatrizada em alguns pontos, e, ainda escalavrada, feia e suja, repugnante e perigosa, em quase toda a sua extensão. (...) É aí que, protegida pelas depressões do terreno, pelas voltas e banquetas do Tamanduateí, pelas arcadas das pontes, pela vegetação das moitas, pela ausência de iluminação, se reúne e dorme e se encachoa, à noite, a vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos. (...) Era aí que, quando a polícia fazia o expurgo da cidade, encontrava a mais farta colheita. Tudo isso pode desaparecer, tendo sido já muito melhorado com a canalização e aterrados feitos, sendo substituído por um parque seguro, saudável e belo, como é o do projeto Cochet. Denunciado o mal e indicado o remédio, não há lugar para hesitações porque a isso se opõem a beleza, o asseio, a higiene, a moral, a segurança, enfim, a civilização e o espírito de iniciativa de São Paulo”³.

³ SEVCENKO, 2009, p. 141

São Paulo, 1918. O discurso do prefeito da cidade, Washington Luís, enaltece a adoção de mais um plano de reforma urbana para a capital: o ajardinamento da várzea do Carmo, a baixada alagadiça do rio Tamanduateí, que delimitava a borda leste da colina onde foi fundada e esteve circunscrita, ao longo de quatrocentos anos, a cidade de São Paulo. A intervenção orientava-se pelo propósito de cercar o centro da cidade com um parque de desenho paisagístico refinado, capaz de compor a imagem de uma modernidade burguesa, aos moldes europeus.

O discurso do prefeito condensa a política de gestão do espaço urbano adotada na Primeira República. Durante todo o período as intervenções seguiram invariavelmente essa lógica: redesenhavam o centro, demolindo ou reformando as construções de infraestrutura simples ou precária e, ao mesmo tempo, 'limpavam' os bairros valorizados da presença indesejada de pobres encortiçados, vadios, bêbados e prostitutas, alocando em seu lugar luxuosos edifícios, para um público consumidor rico e europeizado. Tratava-se de remover todos os indícios que pudessem associar São Paulo ao 'atraso' e à 'incivilidade'.

Com o intuito de remodelar o centro, conferindo a ele uma estética peculiar, a política urbanística da Primeira República costurava em uma única cadeia causal os propósitos de limpeza, ordem, civilização e progresso. Apontava, ao mesmo tempo, para aquilo contradizia de uma só vez todos esses objetivos, revelando o avesso do projeto de modernização urbana: a população pobre encortçada, 'não asseada', 'transgressora' e 'incivilizada'. Era explícita, portanto, a intenção de eliminar os núcleos de moradias pobres e insalubres do centro da cidade.

Nas primeiras décadas do século, aos investimentos em obras de remodelação da fisionomia e do traçado da urbe, conjugava-se o *higienismo* ou *sanitarismo* como modelo de gestão, de modo a

organizar a repressão e a violência, os despejos e as demolições, exercidos quando não em nome da ‘ordem’, em nome da ‘saúde pública’. O higienismo fornecia ao poder urbano a justificativa para cumprir seu propósito de criar uma (ao menos em parte) cidade aprazível, admirável, vitrine do progresso local e nacional. Nesse sentido,

“As intervenções urbanísticas mais intensas tiveram início em São Paulo durante a prefeitura Antônio Prado (1899-1911), que transferiu mercados das zonas centrais para os subúrbios, alargou ruas do centro velho, remodelou praças. Estas mudanças implicaram o deslocamento das populações que ali habitavam ou circulavam: a zona de prostituição da cidade, por exemplo. Porém, é durante a prefeitura de Raymundo Duprat (1911-1914) que a maior reforma urbana anterior a 1930 ocorreu: iniciada com a discussão entre grandes proprietários urbanos e técnicos da prefeitura em torno de cinco projetos diferentes, acabou por demolir vários quarteirões habitacionais encortiçados do centro com vistas a edificar eixos monumentais à La barroca ou ocupados com comércio, escritórios, confeitarias, teatro e parques de luxo”⁴.

Amadurecia entre os técnicos e especialistas no assunto, a noção de que o acelerado ritmo de crescimento da capital paulista exigia um ‘plano de conjunto de melhoramentos’, e não apenas intervenções fragmentadas e descontínuas. A ideia de que as ‘questões urbanas’ deveriam ser pensadas em seu conjunto, e não lote a lote, de forma desconexa, tinha já no final da década de 1910 importantes adeptos – entre eles, Victor da Silva Freire, o Diretor de Obras e Viação de São Paulo entre 1889 e 1926, a maior autoridade municipal no que dizia respeito à concessão ou não de alvarás construtivos:

⁴ ROLNIK, 1994, p. 102 e ss.

“Está-se vendo em todo o caso (...) como em todas as manifestações da vida da cidade – trate-se de tráfego ou de salubridade da habitação – representa vantagem a consideração do problema tomando desde logo como ponto de vista o ‘do conjunto’. Não consiste em outra coisa, em sua essência, o ‘urbanismo’”⁵.

Assim, em dezembro de 1919, foi apresentado à Câmara Municipal o projeto nº 106 de 1919, que previa a execução de melhoramentos urbanos para o bairro da Bela Vista. O representante do projeto, vereador José Passalacqua, faz a defesa dos motivos que justificariam sua adoção:

“Eu disse [melhoramentos] de beleza e higiene e disse bem, embora à primeira vista, venha parecer aos meus doutos colegas que o projeto visa uma grande e dispendiosa obra de transformação e embelezamento dispensáveis ou impróprios, nesta época, em que a Prefeitura tem a seu cargo dar cumprimento a obras de maior necessidade e urgência. Uma análise, entretanto, mais demorada vos convencerá do contrário. O projeto visa exatamente melhorar as condições de higiene do bairro, aproveitando o vale insalubre, abandonado e inabitável que o separa do belo distrito vizinho, facilitando as suas vias de comunicação com o centro da cidade, suavizando as rampas íngremes que lhe dão acesso e aproveitando o vale abandonado, para transformá-lo, sem grande ônus para o tesouro municipal, em jardim e avenida admiráveis, com ligação, por obras do mesmo estilo, aos jardins do Parque Anhangabaú”⁶.

⁵ FREIRE, 1918, p. 351

⁶ Anais da Câmara Municipal de São Paulo, 1919, p. 630.

Organizado pelo engenheiro Ulhôa Cintra, o projeto foi aprovado na sessão de 27 de dezembro de 1919, definindo um desenho viário permeado pelo ajardinamento do Largo do Bexiga e de toda a várzea do córrego Bexiga, conforme se verifica no desenho original, reproduzido abaixo:

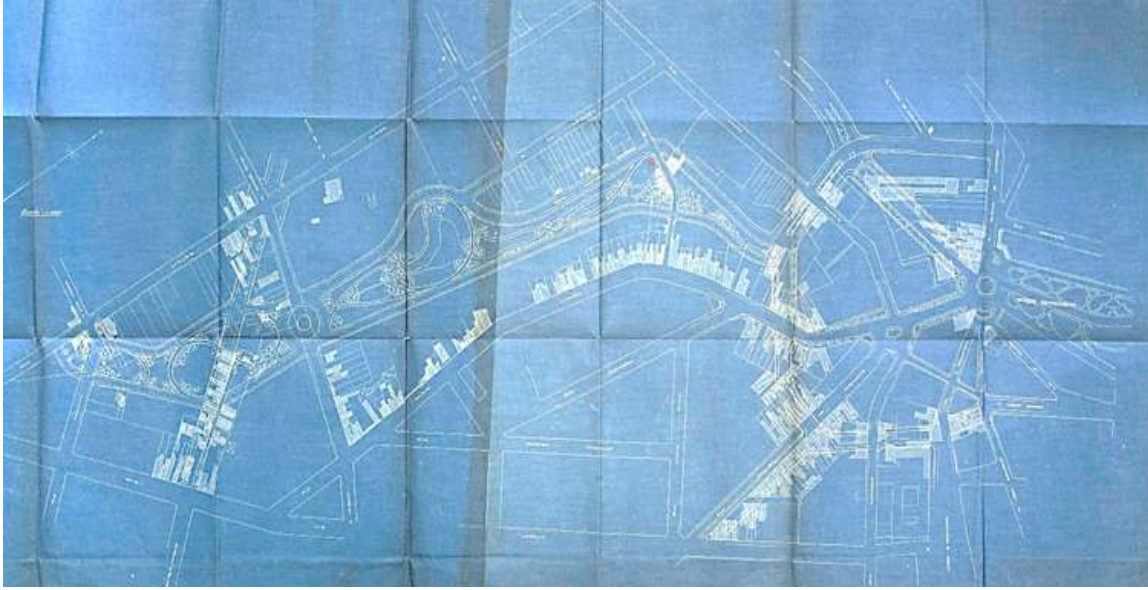


Figura 1

**PLANO DE MELHORAMENTOS
PARA O BAIRRO DA BELA
VISTA, ORGANIZADO PELO
ENGENHEIRO ULHÔA CINTRA,
EM 1919.**

O Plano de Melhoramentos para a Bela Vista revela que, na primeira metade da década de 1920, a Prefeitura já patrocinava a realização de estudos que projetavam a reconfiguração do vale do Bexiga como aspecto fundamental e necessário à remodelação viária de uma São Paulo que sofria de uma verdadeira crise de crescimento. Pode ser lido, ainda, como exercício de projeto fundamental para a composição do Plano de Avenidas, que viria a ser o grande plano de conjunto de melhoramentos para a capital.

De fato, entre 1924 e 1926, Ulhôa Cintra e Prestas Maia publicaram uma série de artigos sob o título “Um problema atual: os grandes melhoramentos de São Paulo”. Os dois engenheiros, comissionados pela Prefeitura para organizar o plano da cidade e estudar a sua remodelação, apresentam uma proposta de um “plano integral previamente assentado, de transformação e embelezamento” para a capital⁷, que antecipa as ideias apresentadas de forma mais extensa, detalhada e definitiva em 1930, no “Plano de Avenidas de São Paulo”.

⁷CINTRA e MAIA, 1924, p. 91

Ulhôa Cintra e Prestes Maia defendem, em consonância com o postulado por Victor da Silva Freire desde meados da década de 1910, a “necessidade de um plano de conjunto” para a cidade:

“É hoje quase desnecessário insistir em que todos os melhoramentos devem obedecer a um plano de conjunto, onde tudo esteja previsto e coordenado, na medida do possível e sob todos os pontos de vista. (...) Nenhuma cidade pode crescer normalmente sem um tal plano, nem administração alguma exercer de maneira satisfatória seus deveres: existiria somente um regime de empreendimentos parciais, mal orientados, frutos de ideias isoladas e de interesses particulares muitas vezes contraditórios, onerosos e sem a eficácia que só da coordenação pode resultar”⁸.

De acordo com os engenheiros, esse plano integral de remodelação deveria estar fundamentado sobre o projeto de um sistema geral de viação, sobretudo por meio de um ‘perímetro de irradiação’ capaz de receber e distribuir o tráfego por meio de avenidas radiais. A comparação entre o desenho do Plano de Avenidas e do Plano de Conjunto de Melhoramentos para o bairro da Bela Vista evidencia uma linha de continuidade: no que diz respeito ao vale do córrego Bexiga, o traçado de ambos propõe a mesma solução urbanística-viária.

No entanto, enquanto a municipalidade comissionava figuras expoentes de seu quadro técnico para formular estudos e debater as razões teóricas que justificariam a adoção de planos ambiciosos para a remodelação da capital, a Diretoria de Obras e Viação Municipal seguia operando em favor dos interesses particulares dos proprietários de terrenos urbanos. A Diretoria de Obras seguia concedendo alvarás e licenças para a construção de sobrados e edificações nos lotes alcançados pelo plano de melhoramentos, em absoluto desacordo com o esforço de equacionar uma solução urbanística de conjunto para a cidade.

⁸ CINTRA e MAIA, 1925, p. 93

A história da Vila Barros pulsa no coração desta contradição: o maior cortiço conhecido pela historiografia da cidade de São Paulo foi construído sobre o vale do córrego Bexiga, área contígua aos jardins do Anhangabaú, território que era alvo dos mais atentos esforços projetuais por parte do poder público - ao menos no plano discursivo. Evidencia, assim, a encruzilhada entre os interesses do proprietário do terreno, os usos prescritos pela legislação e o urbanismo nascente, revelando uma dinâmica de urbanização que se configurava como o resultado mesmo da lógica que se desejava combater,

A história da Vila Barros descortina alguns dos lapsos entre a “ideia da cidade” e a prática de produção do espaço urbano. Neste sentido, apesar da aprovação do Plano de Conjunto de Melhoramentos para a Bela Vista, a Diretoria de Obras e Viação Municipal autorizou, entre abril de 1920 e março de 1923, os dezessete pedidos de construção de edificações encaminhados pelo proprietário dos terrenos originados pelo loteamento do vale do antigo córrego do Bexiga, sr. Francisco de Barros.

Em resposta ao primeiro requerimento do sr. Francisco de Barros, encaminhado em abril de 1920, a Diretoria de Obras chega a fazer referência ao Plano de Melhoramentos para a Bela Vista, argumentando que, para a concessão do alvará construtivo, seria necessário “esperar a aprovação do plano”⁹. Porém, a despeito desta primeira resposta, que sinalizava com os limites estabelecidos pela municipalidade à atividade construtiva particular, o projeto foi ignorado pela decisão final da própria Diretoria, que concedeu todos os alvarás solicitados.

Enquanto projetos e intervenções monumentais eram debatidos, formulados e aprovados, a urbanização no bairro do Bexiga seguia ao passo de intervenções pontuais, fragmentadas e desconexas; seguia conforme um “regime de empreendimentos parciais, mal orientados, frutos de ideias isoladas e de interesses particulares muitas vezes contraditórios” – modelo de urbanização condenado pelo discurso urbanístico oficial mas amplamente autorizado pela prática cotidiana da Diretoria de Obras da cidade de São Paulo e suas Seções Técnicas competentes.

⁹ A primeira resposta oferecida pela Diretoria de Obras foi a seguinte: “A travessa Jacarehy não tem realmente, como diz o próprio requerente, alinhamento definido de um dos lados (...). Foi porém, há pouco tempo, organizado pelo meu colega eng. Cintra, um plano de conjunto de melhoramentos para o bairro da Bela Vista (...). Parece-me, pois, que deverá esperar a aprovação desse plano para que se possa dar o alinhamento prévio. É o que julgo dever submeter à apreciação da Diretoria. (...) Junto o plano de melhoramento a que me referi. Vai nele indicado por sinal vermelho o local de que se trata”.

(Processo nº236481, Caixa J1, 1920, Acervo de Obras Particulares do Arquivo Histórico Municipal Washington Luiz).

A análise dos dezessete processos de aprovação e/ou substituição de plantas referentes à Vila Barros indica que a autoridade exercida pela Diretoria de Obras estava circunscrita à fiscalização no interior do lote particular: a regulamentação da atividade construtiva limitava-se à negativa na concessão do alvará enquanto o proponente não ajustasse as dimensões e os usos dos cômodos planejados às disposições contidas na legislação construtiva em vigor.

A Vila Barros é resultado do controle urbanístico exercido em uma cidade na qual a autoridade da Diretoria de Obras estava contida no interior do lote particular. Assim, na prática, a produção do espaço no entorno do córrego Bexiga obedeceu a uma dinâmica puramente privatista segundo a qual o proprietário particular obteve autorização para construir conforme seus próprios interesses de exploração econômica dos lotes. No vácuo deixado pela inoperância das ideias e planos gestados no meio técnico especializado, navegavam os interesses e estratégias pessoais de valorização imobiliária.

A Diretoria de Obras e Viação Municipal exercia unicamente a função de corrigir a proposta apresentada - os cálculos, as plantas e/ou o projeto das fachadas – para adequá-la à lei respectiva que disciplinasse a matéria. Os projetos de remodelação urbana, apesar de aprovados pela Câmara, não funcionavam como baliza para as decisões da Diretoria. Assim, o lote era encarado pelos engenheiros municipais como unidade autônoma e autossuficiente, recortada do contexto urbano que o conforma.

Diante da inexecução do projeto de ajardinamento ou de qualquer outra solução que determinasse os contornos da quadra, a disposição espacial da Vila Barros traduz as formas encontradas pelo empreendedor particular no sentido de viabilizar a construção no fundo do vale e, assim, garantir o máximo aproveitamento do terreno (especialmente com o pavilhão 'Navio Parado'). As vicissitudes da iniciativa privada determinaram a forma daquela baixada até então desvalorizada.

3. A Vila Barros: entre os espaços público e privado.

A Vila Barros era formada por quatro conjuntos de edificações, conhecidos como Navio Parado, Vaticano, Geladeira e Pombal. Composto por treze construções independentes e dezenas de cômodos, esse conjunto de habitações figura pela primeira vez como 'Vila Barros' em fevereiro de 1923, quando o sr. Francisco de Barros encaminha à Diretoria de Obras e Viação Municipal o pedido para construção do Navio Parado, pavilhão composto por vinte e três casas geminadas, maior edifício da Vila.

Nesse pedido, o proprietário-construtor apresenta uma planta que reúne todos os sobrados, construídos e/ou por construir, no seu enorme terreno:

Este pedido, de fevereiro de 1923, é a última das dezessete solicitações encaminhadas pelo Sr. Francisco de Barros à Diretoria de Obras Municipal relativas à construção da Vila Barros. O Navio Parado foi a última edificação a ser projetada; é, no entanto, peça fundamental à compreensão da identidade da Vila: é devido a esse extenso pavilhão assobradado que surge uma rua interna de circulação, comum a todas as casas ali construídas.

O Navio Parado, ao ocupar o miolo do lote, conferiu um aspecto de conjunto às edificações construídas sobre aquele terreno, que passaram a estar interligadas (entre si e com a rua) por meio de uma via interna calçada. Mais do que caracterizar o nascimento formal da Vila Barros, o Navio Parado sinaliza o caráter que ela assumiria perante a cidade: o de cortiço insalubre, evidência incontornável que expunha com ressonância amplificada a precariedade das condições de alojamento dos trabalhadores e trabalhadoras urbanos:

"Alguns dos pavilhões foram construídos com grandes proporções, evidenciando ou mesmo ostentando a sua finalidade. O caso mais famoso foi provavelmente o do edifício conhecido como navio parado, um pavilhão de grandes proporções,



acomodando milhares (sic) de habitantes. Ficava nas proximidades de um córrego e era habitado por numerosas lavadeiras, que dispunham no seu grande pátio interno as roupas de seus fregueses, que secavam expostas ao sol e à poeira da cidade”¹⁰.

Figura 2

PLANTA DAS EDIFICAÇÕES QUE COMPÕEM O CONJUNTO QUE PASSARIA A SER CONHECIDO COMO ‘VILA BARROS’. **DESTACADO EM VERMELHO (NO ORIGINAL), AS 30 CASAS SUBMETIDAS À APROVAÇÃO DA DIRETORIA DE OBRAS, EM FEVEREIRO DE 1923.**

(Caixa OP138/54, Pedido nº 4763A, 1923. AOP/AHMWL.)

As plantas e o memorial delineavam um conjunto de casas que se fazia merecedor da anuência da Diretoria de Obras e Viação: o pedido para a “construção de 30 casas” foi aprovado em um curto lapso de vinte e quatro dias. Os engenheiros encarregados da aprovação do pedido apresentaram apenas duas objeções pontuais; uma que se referia ao aspecto das fachadas, cujo “projeto não satisfaz, tratando-se de construções quase no centro da cidade”, e outra que lembrava ao interessado que “as áreas da frente (30,00m²) e dos fundos (12,00m²) devem ser calçadas”¹¹.

À primeira vista, os desenhos apresentados conferem organização e salubridade aos espaços internos e externos da moradia proletária. Os dormitórios e varandas são de dimensões razoáveis e possuem, invariavelmente, janelas. Nos fundos, as cozinhas e os banheiros contam com entradas independentes. No desenho à bico de pena, estas casas eram portadoras dos atributos que as autoridades municipais julgavam necessários ao coabitar “adequado”, “salubre”, de uma família trabalhadora.

No caso do ‘Navio Parado’, bem como em todas as demais edificações da Vila Barros, o projeto descrevia a construção de casas ‘completas’ e, ainda mais, localizava as áreas de cozinhar, comer e lavar roupas no fundo de cada moradia - o que, a princípio,

¹⁰ REIS FILHO, Nestor Goulart. Habitação Popular no Brasil: 1880-1920. In: Cadernos de Pesquisa do LAP – Revista de Estudos sobre Urbanismo, Arquitetura e Preservação. São Paulo: LAP/FAUUSP, 2001; p. 40

¹¹ Conforme consta no pedido de alvará construtivo, Caixa OP138/54, Processo nº 4763A, 1923, que integra o Acervo de Obras Particulares do Arquivo Histórico Municipal Washington Luiz.

as definiria como 'regiões íntimas' e exclusivas ao coabitar da família. As plantas apresentadas ajustavam-se ao modelo criado pela legislação sanitária e construtiva em vigor nos anos 1920, cujas disposições, em linhas gerais, estabeleciam pés direitos e áreas mínimas diferenciadas segundo a finalidade do aposento, vetavam a habitação em garagens e formalizavam a proibição de se cozinhar fora das cozinhas.

Durante toda a Primeira República, apesar da escassez de alternativas habitacionais para a população de baixa renda, o poder público limitou-se a regulamentar formas de apropriação do espaço permitidas ou proibidas, trabalhando com um modelo de cidade ideal a ser construída e editando, com esse objetivo, regulamentações de 'não pode'. As disposições tanto do Código de Posturas Municipal, de 1886, quanto do Código Sanitário Estadual, de 1897, no que diz respeito à habitação das classes pobres são exemplos basilares dessa postura.

O Padrão Municipal de 1920 e o Código Sanitário de 1917 (atualizações dos Códigos anteriores), apesar de serem mais sofisticados, saindo da generalidade das proibições para discriminar regras construtivas bastante precisas, aprofundam a lógica segundo a qual a escassez e a insalubridade habitacional seriam resultado da mera inobservância das diretrizes técnicas estabelecidas pela Prefeitura – e não da alta geral dos preços dos alugueis, baseada no binômio baixos salários/prática especulativa com terrenos.

No entanto, a aparente privacidade e salubridade dos espaços delineados no papel não corresponde aos usos efetivamente atribuídos pelos homens e mulheres que habitaram a Vila Barros. O aparato regulatório, apesar de rigoroso, não operou de maneira eficaz no sentido de determinar a forma de ocupação, os usos e/ou a densidade populacional no interior da Vila. Afinal, a divisão e subdivisão de cômodos, com o consequente uso compartilhado das áreas comuns, era uma das únicas estratégias habitacionais disponíveis à maior parte da população urbana.

Figuras 3, 4, 5 6 e 7

VILA BARROS, EM 1942. AS FOTOGRAFIAS REVELAM O PÁTIO INTERNO, DOMINADO PELAS ROUPAS E LENÇÓIS ESTENDIDOS NOS VARAIS.

Fonte: Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.

“Todo o Bexiga era uma descida para o vale. Se as ruas não eram em descida, e muito poucas não eram, as casas tinham as escadarias sempre para baixo em direção ao vale. Dois, três, quatro lances de degraus afundando nos subsolos buscavam o vale. (...). Neste lado baixo do bairro é onde se encontrava o maior número de cortiços, com escadarias sempre afundando para baixo. Em cada patamar, ladeavam portas que se abriam para outras portas. Atrás de cada porta uma família de oito a dez pessoas”¹².

¹² GRÜNSPUN, Haim. O Bexiga: Anatomia de um bairro. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1983; p. 21.

¹³ Benedito Junqueira Duarte era fotógrafo e, a partir de 1935, passou a chefiar a Seção de Iconografia do recém-criado Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. Ao longo de década de 1940, Benedito Junqueira Duarte produziu uma série de filmes e registros fotográficos a respeito das habitações operárias na cidade. As imagens hoje integram o Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.

Neste sentido, as fotografias da Vila Barros, produzidas em 1942 por Benedito Junqueira Duarte¹³, registram a mistura entre famílias, idades e afazeres observada no pátio comum do cortiço. Ou seja, registram traços da sociabilidade efetivamente estabelecida no conjunto de edificações, contrastando com o conteúdo de cunho eminentemente normatizador das plantas aprovadas que, vinte anos antes, havia prescrito usos adequados à uma idealizada família nuclear burguesa.



Figura 3



Figura 3



Figura 4

Em que pese o intervalo de vinte anos entre a elaboração das plantas aprovadas e a execução da série fotográfica – ou talvez até mesmo graças a ele -, o cruzamento entre estas duas fontes documentais é recurso indispensável ao esforço de compreensão das disputas que forjaram o espaço social da Vila Barros. A comparação e contraste entre os desenhos aprovados e as fotografias assinalam o conflito entre as prescrições legais-higiênico-sanitárias e os usos e práticas da população que ocupava e cotidianamente reinventava este espaço.

As fotografias sugerem que dentro de uma mesma casa habitava muito mais que uma família: as imagens mostram grande número de roupas estendidas nas janelas e varais, além de dezenas de crianças brincando no pátio; há, ainda, colchões, travesseiros, cadeiras e vasos amontoados pelos cantos das varandas, compondo com o aspecto das fachadas a figura de uma edificação deteriorada. A mistura entre famílias, idades e etnias, somada ao uso comum das latrinas, tanques para lavagem de roupas e fogões, ligou a Vila Barros às imagens da ‘sujeira’ e da ‘promiscuidade’.

As imagens revelam ainda que, para as mulheres, a moradia não se configurava apenas como espaço doméstico, mas também como espaço de trabalho. Os afazeres ‘do lar’ não incluíam apenas as tarefas relativas aos cuidados com a casa e os filhos, mas também formas de trabalho remunerado que lhes assegurassem a subsistência. Além da faina cotidiana de reprodução da força de trabalho, produziam para o mercado nesse mesmo espaço, exercendo tarefas extensivas da atividade doméstica:

“Não havia cortiço onde não houvesse roupa no varal. Própria e dos outros. Em cada casarão havia pelo menos uma lavadeira de roupa de fora. Podia ocupar mais da metade do quintal porque era respeitada em seu trabalho. Esta era uma das profissões mais comuns do Bexiga: lavar roupa para fora. Quando as freguesas eram do próprio Bexiga ganhava-se uma miséria porque todos

sabiam do preço. Mas quando os fregueses eram de fora do bairro, como Morro dos Ingleses ou Paraíso, dava para ganhar bem. Mas a roupa era fina e se desaparecesse uma peça o problema era grande. Assim os garotões e garotonas cuidavam da roupa. Vigiam como rebanho. Contavam as peças estendidas como pastor apascentando ovelhas. Às vezes, realmente uma peça de roupa desaparecia, ou para uso, porque era bonita, ou para criar encrenca da lavadeira com a patroa e assim tentar ganhar a freguesa que já era conhecida"¹⁴.

A alta densidade habitacional, o alto custo e o baixo padrão das habitações da gente pobre e trabalhadora da Pauliceia eram descritos e denunciados por diversos veículos e atores, que, a partir do retrato das condições de higiene dos cômodos ou cubículos, desfiavam uma teia de considerações a respeito da índole de seus moradores. Declarações de várias ordens e matizes reconheciam nessa forma de habitação, caracterizado pela indistinção entre espaço público e privado, a origem de múltiplos males.

O cômodo único do cortiço, 'insalubre' e 'contaminado por moléstias e vícios', incubaria perigos de ordem tanto física quanto moral. Seus habitantes, ocupados sobretudo em serviços temporários e informais, cujo exercício dependia de pouca ou nenhuma especialização, transitavam pelo estreito limiar da pobreza que ora os classificava como 'pobres trabalhadores', ora como 'perigosos marginais', como 'donas-de casa' ou 'vagabundas'. Forjava-se um consenso entre autoridades públicas, técnicos e especialistas, segundo o qual sanar e sanear a cidade passava necessariamente pela eliminação dos cortiços, ao menos da área central.

A história da Vila Barros registra a duradoura permanência de uma política de gestão do espaço urbano que identifica a precariedade das condições de alojamento da população empobrecida, a escassez de privacidade e a conseqüente impossibilidade do exercício da vida doméstica nos moldes burgueses,

¹⁴ GRÜNSPUN, 1983, pp. 32-33.



Figura 5

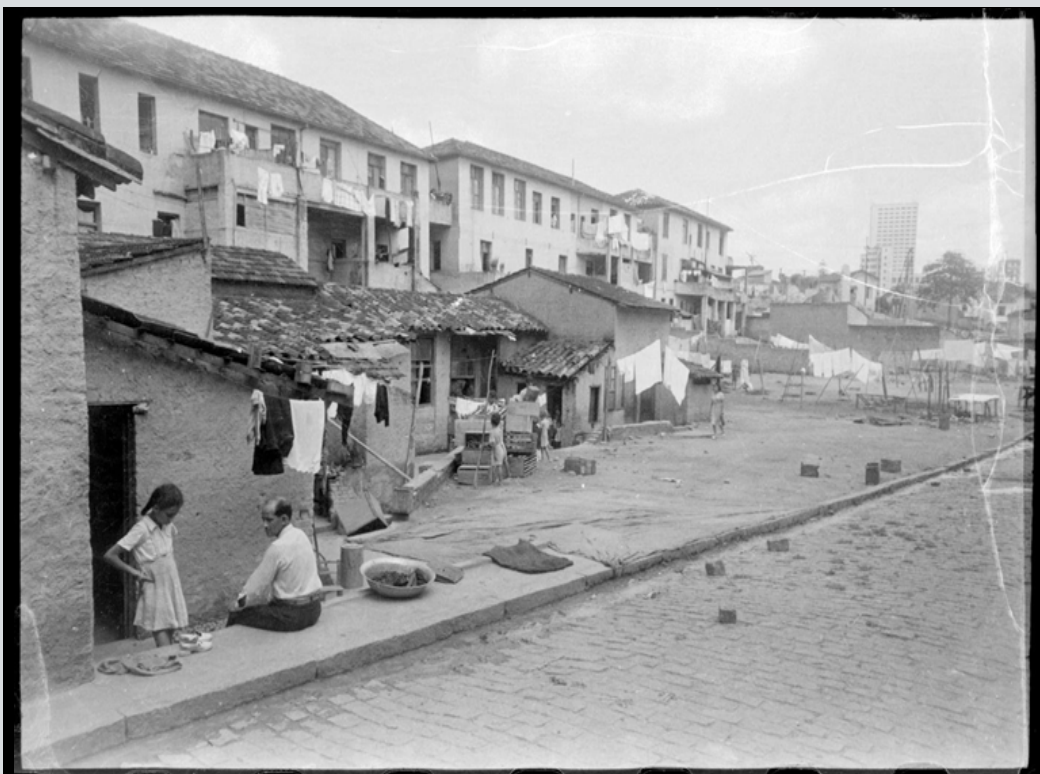


Figura 6

aos estigmas do 'vício', da 'obscenidade' e da 'delinquência'. Ao longo de toda a primeira metade do século XX, as formas de vida e de trabalho destes homens e mulheres - que transbordam e ressignificam os códigos do público e do privado -, foram encaradas pelas autoridades municipais como fonte dos males que assolavam a cidade.

4. Quando o moderno bate à porta. Edifício Japurá: solução urbanística confinada ao lote particular.

Durante todo o período que se estende desde a década final do século XIX até os anos 1920, período do ciclo de modernização burguesa da cidade, a reprovação e o repúdio às habitações coletivas fundavam-se sobretudo no medo da contaminação, da transmissão de doenças e disseminação de epidemias. A partir da década de 1930, como condição e resultado do processo de modernização industrial em que entrava São Paulo, a justificativa de combate aos cortiços assume, paulatinamente, um tom mais 'civilizatório' e 'educativo': era necessário, então, forjar a disciplina e o senso de responsabilidade naqueles homens e mulheres; era necessário fazer deles operosos trabalhadores e trabalhadoras.

Esse componente 'civilizatório' atribuído à casa unifamiliar, salubre e exemplar mobilizava, via de regra, o repertório característico das teorias raciais, de tal modo que assumia contornos diretamente relacionados à tarefa de 'elevação moral da raça'. Dessa forma,

"os poderes públicos e agentes sociais como engenheiros, médicos higienistas e educadores preocupavam-se com questões morais e com o aperfeiçoamento físico da 'raça', julgando ser a habitação coletiva e deficiente do proletariado em São Paulo um obstáculo ao desenvolvimento econômico, à estabilidade política, ao 'saneamento racial!' (...) Embora os tons dos discursos

dos poderes estabelecidos e dos técnicos tenham variado ao sabor das correntes hegemônicas de pensamento, com ênfase decidida na eugenia e no aprimoramento racial/nacional durante as décadas de 1920 e 1930, houve uma constante atenção com o reerguimento físico e moral da classe operária, que cumpria disciplinar e regenerar para o trabalho e para uma aceitação sem conflitos da ordem urbano-industrial que, em São Paulo, tinha peso social crescente"¹⁵.

Os ideais eugênicos ligados aos princípios da produtividade e do trabalho justificaram os inúmeros estudos realizados e as soluções propostas em favor da habitação sã e higiênica. É nesse contexto que, em maio de 1931, durante a sessão inaugural do Primeiro Congresso de Habitação - evento promovido pelo Instituto de Engenharia de São Paulo -, o engenheiro Alexandre de Albuquerque aponta como a habitação deveria ser pensada como forma de 'desenvolver a raça':

"A casa econômica não resolve só o caso particular dos seus habitantes. A questão deve ser encarada sob o ponto de vista social. Dela depende também o desenvolvimento da raça. Da vida promíscua em cortiços sai um curso de pervertidos, de delinquentes, cortejados por moléstias terríveis. A casa individual, rodeada de ar e de luz, simpática e convidativa ao repouso, é a célula mater das raças fortes. (...) Evitar a vida em promiscuidade é problema social de grande importância; com a sua solução melhora-se a raça, e dá-se combate aos grandes flagelos da humanidade: alcoolismo e tuberculose. É fácil descrever o que se vê em muitas destas casas de três peças: a promiscuidade excita os hábitos de pouca limpeza, grandes e pequenos a eles se habitam, e transportam-nos para as oficinas e escolas. De volta destas, as crianças fogem para a rua, seu asilo predileto, e os homens para as 'vendas', adquirindo aí doenças físicas e morais, e odiando a sociedade. As moças, na promiscuidade em que vivem, perdem o senso da dignidade e do pudor. E tudo isto quando as crianças conseguem vencer, enfraquecidas com as doenças que pululam em meio tão propício"¹⁶.

¹⁵ GUZZO, Maria Auxiliadora Dias. A Habitação Popular em São Paulo (1890-1940). In: Revista do Arquivo Histórico Municipal. São Paulo: Arquivo Histórico, 2014; p. 73.

¹⁶ ALBUQUERQUE, Alexandre de. Anais do Primeiro Congresso de Habitação, 1931, p. 22 e ss.

A concepção habitacional a ser exemplarmente construída não tolerava a existência de “uma multiplicidade de agenciamentos familiares, de redes de compadrio, de estratégias produtivas, de arrimos de sobrevivência, de astúcia ao potencializar a utilização do espaço ao máximo”, em arranjos que possibilitassem “extrair da posição subalterna (...) a dignidade do viver”¹⁷.

Replicando o arranjo que caracteriza a família nucleada burguesa – composta por pai, mãe e filhos –, a casa proletária deveria também reafirmar a separação entre os cômodos conforme seus usos, bem como a ruptura entre o público e o privado. Essa seria a medida de habitação moralmente aceita. O amontoamento da família em cubículos, resultado de altos alugueis e pouco dinheiro, seria considerado ‘promiscuidade’. Era manifesto o propósito de desqualificar e marginalizar modos de trabalho e comportamento que fugiam à delimitação rígida dos espaços.

Os cortiços não eram encarados apenas como ‘foco’ de moléstias nocivas ao organismo dos indivíduos: representavam um perigo para a própria ordem e moral burguesas. Os homens se tornariam ‘revoltados’; as mulheres, ‘despudoradas’. A questão da ‘promiscuidade’ – que implica a não separação do núcleo familiar e, dentro dele, dos sexos e idades – esteve no centro de toda a condenação dos modos de viver dos homens e mulheres moradores dos cortiços da cidade:

“O fato de uma parte das tarefas e vivências cotidianas se dar em um espaço que misturava famílias, raças, idades e sexos e, ainda mais, que as regras de contatos sociais, posturas corporais e maneiras de expressar afetividade não fossem iguais àquelas que a elite defendia como dignas e respeitáveis, foi suficiente para que o território popular fosse visto e representado como promíscuo e desregrado. Através desse mecanismo, poderoso, porque plenamente em vigor até os dias de hoje, se adere à precariedade material o estigma moral, condenando o que é, antes de tudo, diverso e desconhecido, à condição de marginal”¹⁸.

¹⁷ ROLNIK, Raquel. A cidade e a lei: legislação, territórios e política urbanística na cidade de São Paulo. São Paulo: Nobel, 2013; p. 80.

Em relação à condição feminina especificamente, semelhante preocupação funda-se sobretudo na necessidade de garantir o trabalho não-remunerado e invisível das mulheres, responsabilizadas pelas tarefas e cuidados relativos à reprodução da força de trabalho. Assim, enquanto os homens são julgados de acordo com a sua maior ou menor “adequação ao modelo do ‘cidadão útil à sociedade’, sua dedicação ao trabalho - já que garantir a subsistência da família constitui seu dever principal -, as mulheres são julgadas pela sua fidelidade, dedicação ao lar e aos filhos”¹⁹.

A demolição da Vila Barros e sua substituição pelo Edifício Japurá insere-se neste cenário de uma São Paulo remodelada por um urbanismo que operava no sentido de retirar do centro da cidade-metrópole populações consideradas ‘indesejadas’. Localizado no limiar do perímetro de irradiação (Viaduto Jacareí), o edifício de dezesseis pavimentos foi construído pelo Instituto dos Industriários (IAPI) e substituiu o maior cortiço da cidade por apartamentos adequados ao programa e ao repertório da arquitetura moderna. Elogiado por suas qualidades projetuais, tornou-se um novo cartão-postal da cidade.

Apesar do ceticismo de arquitetos importantes, diversos expoentes da arquitetura brasileira viram na habitação social o caminho para modificar o padrão de vida da classe trabalhadora, introduzindo novos hábitos e um modo de vida ‘moderno’ que romperiam com o atraso do país, expresso no subdesenvolvimento, na ignorância, na injustiça social e nas práticas de produção atrasadas e de baixa produtividade.

“O Japurá (...) aplica o conceito moderno de habitação mínima, isto é, o aproveitamento econômico do espaço, projetado em função de medidas ergonômicas, sem implicar a diminuição do conforto da moradia, buscando a máxima eficiência no atendimento das necessidades de um “homem-tipo”. O cientificismo e o racionalismo da moradia estabeleceriam novos parâmetros espaciais, estéticos, morais e sociais, que

¹⁸ ROLNIK, 2013; p. 69

¹⁹ SOIHET, Raquel. *Condição Feminina e Formas de Violência: mulheres pobres e ordem urbana (1890-1920)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989; p. 4

²⁰ BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011; p. 144.

transformariam a casa operária em uma “máquina de morar”. Objetivo consoante ao intuito disciplinador do estado nacional centralizado, estabelecendo a partir da revolução de 1930, e de seu empenho na formação do homem novo, urbanizado e educado para transformar-se no trabalhador necessário ao desenvolvimento industrial do país”²⁰.



Figura 8

MAQUETE E DESENHO DO EDIFÍCIO JAPURÁ, QUE ILUSTRAM O ARTIGO *Apartmentos para industriários*, PUBLICADO NA REVISTA ACRÓPOLE, Nº 119, 1948.

O episódio da demolição da Vila Barros e de sua substituição pelo Edifício Japurá - com as consequentes alterações na paisagem do centro expandido da cidade - faz parte, portanto, de um contexto de reformas urbanas que articula, de um lado, os propósitos renovadores e higienistas das grandes obras viárias em execução na cidade de São Paulo e, de outro, a política de atendimento habitacional do governo Getúlio Vargas, que concedia direitos sociais apenas aos operários registrados com carteira assinada, enquanto mantinha a parcela mais empobrecida dos trabalhadores e trabalhadoras no campo da marginalidade laboral e urbana.

As sucessivas associações entre a casa unifamiliar 'higiênica', os bons hábitos familiares e, ainda, a disciplina para o trabalho estiveram na base de todas as soluções apresentadas. O projeto do Edifício Japurá está inserido nesta lógica. Construído sobre o terreno onde antes se localizava a Vila Barros, o Edifício ecoava a intenção de forjar entre os trabalhadores um modo de vida operário, coletivo. O projeto propunha a criação de uma praça pública no patamar térreo, localizado abaixo do nível da rua devido à configuração acidentada do terreno. Neste patamar, liberado pelo emprego dos pilotis, seria instalado o restaurante comunitário, composto por cozinha, salão de refeições e banheiros,

O projeto para o Edifício Japurá pretende equacionar no interior do lote particular soluções para as múltiplas ordens de conflito subjacentes à constituição do espaço social. A partir de um programa totalizante, que oferecia uma alternativa exemplar de habitação operária no centro da cidade e abria no interior do lote uma praça pública, delineia formas coletivas de utilização do espaço. O edifício se propõe a sublimar o conflito, a eliminar as disputas: o Japurá carrega pretensões universalizantes no bojo de uma dinâmica pontual de produção do espaço.

Sua arquitetura aparece como uma solução *ex-machina*, que pretende sintetizar no interior do lote particular um arranjo inviável enquanto solução urbanística em uma cidade dominada pela lógica privatista de extração de lucro dos terrenos. Ao propor uma solução habitacional inspirada no ideário universalizante da arquitetura Moderna, o Japurá criou uma tipologia bastante inovadora e qualificada, mas que se manteve encerrada no interior do lote particular e inserida em uma dinâmica de produção do espaço dominada pelos interesses dos proprietários e empreendedores particulares.

Referências

BONDUKI, NABIL. *Origens da habitação social no Brasil*. SÃO PAULO: ESTAÇÃO LIBERDADE, 2011.

_____. *Conjunto Residencial Japurá: uma unidade de habitação no centro da cidade*. IN: "PIONEIROS DA HABITAÇÃO SOCIAL", VOL. 3. SÃO PAULO: EDITORA UNESP, 2014.

CAMPOS, EUDES. *Casas e vilas operárias paulistanas*. INFORMATIVO ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL, 4 (19): JUL/AGO 2008 <[HTTP://WWW.ARQUIVOHISTORICO.SP.GOV.BR](http://www.arquivohistorico.sp.gov.br)>. ACESSO EM 25/02/2017.

GRÜNSPUN, HAIM. *O Bexiga: Anatomia de um bairro*. SÃO PAULO: LIVRARIA CULTURA EDITORA, 1983.

GUZZO, MARIA AUXILIADORA DIAS. *A Habitação Popular em São Paulo (1890-1940)*. IN: REVISTA DO ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL. SÃO PAULO: ARQUIVO HISTÓRICO, 2014.

LEMONS, CARLOS. *A República ensina a morar (melhor)*. SÃO PAULO: HUCITEC, 1999.

MACHADO JR., RUBENS. *Os filmes de B. J. Duarte: São Paulo e o seu cinema*. IN: "HISTÓRIA DA CIDADE DE SÃO PAULO", VOL. 2. PORTA, PAULA (ORG.), SÃO PAULO: PAZ E TERRA, 2004.

MAIA, FRANCISCO PRESTES. *Introdução a um Plano de Avenidas para São Paulo*. SÃO PAULO: MELHORAMENTOS, 1930.

MAIA, FRANCISCO PRESTES. *Os melhoramentos de São Paulo*. SÃO PAULO, IOESP, 2011.

REIS FILHO, NESTOR GOULART. *HABITAÇÃO POPULAR NO BRASIL: 1880-1920*. IN: *Cadernos de Pesquisa do LAP - Revista de Estudos sobre Urbanismo, Arquitetura e Preservação*. SÃO PAULO: LAP/FAUUSP, 2001.

ROLNIK, RAQUEL. *A cidade e a lei: legislação, territórios e política urbanística na cidade de São Paulo*. SÃO PAULO: NOBEL, 2013.

_____. *Cada um no seu lugar! São Paulo, início da industrialização: geografia do poder*, 1989

_____. *São Paulo, início da industrialização: o espaço e a política*. IN: "AS LUTAS SOCIAIS E A CIDADE", P. 78-92. KOWARICK, LUCIO (ORG.), SÃO PAULO: PAZ E TERRA, 1994.

SEVCENKO, NICOLAU. *Orfeu Extático na Metrópole*. SÃO PAULO: CIA DAS LETRAS, 2009.

SOIHET, RAQUEL. *Condição Feminina e Formas de Violência: mulheres pobres e ordem urbana (1890-1920)*. RIO DE JANEIRO: FORENSE UNIVERSITÁRIA, 1989.

Fontes primárias

ALBUQUERQUE, ALEXANDRE DE. *Anais do Primeiro Congresso de Habitação*, 1931, P. 283 E SS.

ARAÚJO, OSCAR EGÍDIO DE. *O papel da habitação e do salário no nível de vida da família operária*. Anais da Jornada de Habitação Econômica. In: Revista do Arquivo Municipal. São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, ano VII, vol. LXXXII, mar./abr. de 1942.

CINTRA, ULHÔA CINTRA, MAIA, FRANCISCO PRESTES. *Um problema atual: os grandes melhoramentos de São Paulo*. In: Boletim do Instituto de Engenharia, São Paulo, nº 26/27, out. 1924, p. 56-60; nº 28, mar/jun 1925, p. 91-94; nº 29, jul/out 1925, p. 121-132; nº 31, mar/jun 1926, p. 225-132.

FREIRE, VICTOR DA SILVA. *Códigos sanitários e posturas municipais sobre habitações - um capítulo de urbanismo e de economia nacional*. IN: BOLETIM DO INSTITUTO DE ENGENHARIA, VOLUME 1, Nº 3, 1918.

MELLO, EDUARDO KNEESE. *Apartamentos para industriários*. IN: REVISTA ACRÓPOLE, ANO 10, Nº 119, 1948.

Mais que uma rua na Vila Mariana

Camila da Gama¹ | Marina Luna²

O pássaro-jardineiro, ou pássaro-caramancheiro, passa parte da sua época de acasalamento estruturando um pequeno túnel de galhos. Ele o enfeita com objetos de cores vibrantes e planta flores ao redor da estrutura, fazendo com que esteja sempre atraente para as fêmeas. A arquitetura é demorada, mas extremamente importante para a vida destas aves, tendo registros destes pequenos túneis com cerca de 30 anos, que também são utilizados pelas gerações mais novas da espécie. Engana-se quem pensa que esta é uma vivência exclusiva dos pássaros-caramancheiros. Em muitos lugares da cidade de São Paulo pessoas constroem seus lares e cultivam raízes que perduram para seus filhos, netos e gerações posteriores.

Mas o que acontece quando o túnel não é herança, mas sim, uma ameaça às casas que foram construídas e semeadas?

Este pensamento surgiu ao sairmos do metrô Chácara Klabin, sem conhecer o caminho até uma favela que está sendo ameaçada pela construção do túnel Sena Madureira, projeto idealizado em 2010 e iniciado em 2024. Na época, os veículos da grande mídia evidenciavam as manchetes sobre as árvores derrubadas no bairro da Vila Mariana e a revolta que a falta delas gerou, mas em nós surgiu a dúvida: e as famílias que vão ser retiradas de lá? Por que tão pouco vem sendo falado sobre elas? A partir deste questionamento fomos em direção à favela Sousa Ramos.

Figura 1

COMO NUM JOGO DE XADREZ ARQUITETÔNICO AS TORRES DE CONCRETO AVANÇAM SOBRE A COMUNIDADE ANCESTRAL, NUMA DISPUTA DESIGUAL PELO TERRITÓRIO VALIOSO DA VILA MARIANA.

Foto: Coletivo Sousa Ramos Fica! (12/10/2025)

Até então, encarávamos as ruas dinâmicas e arborizadas, a falta de barulho e o pouco movimento da manhã naquele espaço, e eram tantos prédios que não importava se olhávamos para a esquerda ou direita, qualquer direção nos levava para os gigantes de concreto (*Figuras 1, 2 e 3*). Entretanto, quando



¹ Artista e escritora. Estudante de Jornalismo na Faculdade Paulus de Comunicação.

² Escritora e produtora cultural. Estudante de Jornalismo na Faculdade Paulus de Comunicação.



chegamos no fim da rua Sousa Ramos, depois de subir as ruas Dr. Barros Cruz e a Maurício Francisco Klabin, conseguimos entender a diferença entre os prédios e a favela. Acontece que aquela arquitetura, construída pelos moradores, não tem apenas muros e paredes, mas história, cultura e comunidade.

Chegando ao nosso destino, o cenário era assim: casas à direita e o portão verde da Sousa Ramos à esquerda, pessoas sentadas na calçada observando minha câmera apontada para as placas da construção pichadas com a frase "NÃO AO TÚNEL!". Ao lado das garagens, um pedaço de terra cavoucado por escavadeiras que já não estavam lá, e apenas deixaram como lembrança as rachaduras nas paredes dos moradores. Quando entramos para além do portão automatizado, vimos um corredor de casas bem estruturadas, com outros pequenos corredores e escadarias que acompanhavam as moradias que abrigam 200 famílias. Os muros carregam a bandeira do Brasil, pintada em época de Copa do Mundo, frases de combate e protesto e pinturas comuns que servem para dar cor ao espaço. Já várias das garagens e portas abrigam o adesivo de identificação da Prefeitura, com a numeração que indicava quais casas seriam, até então, retiradas na obra. Quase todas as portas e garagens estavam manchadas com este adesivo (Figura 3).

Figura 2

ASPECTO DA COMUNIDADE SOUSA RAMOS.

Foto: Coletivo Sousa Ramos Fica!



Figura 3

ASPECTO GERAL DA COMUNIDADE SOUSA RAMOS. Ao fundo e à direita, a área desmatada pela construtora. Numa clara infração das leis ambientais, centenas de árvores foram removidas do entorno da nascente do córrego Embuaçu, deixando a terra nua sujeita a deslizamentos.

Foto: José Cícero/Agência Pública, Setembro de 2025.

Durante a caminhada, fomos recepcionadas pelo sorriso amigável de Eduardo Canejo, o líder comunitário, e pelas histórias de quem chama a Sousa Ramos de lar. Duas mulheres que estavam sentadas na escada de um dos corredores se disponibilizaram a conversar conosco, uma fazendo a unha da outra, num dia comum. Eduardo, que nos acompanhava, apresentou Laurenilda, moradora antiga da comunidade. Nilda, como é conhecida, contou sobre o início daquele espaço, do chão de terra e das casas simples que antes haviam ali, dos dias de chuva que transformava tudo em lama e a faziam cobrir os sapatos com sacolas para conseguir sair arrumada para o trabalho. Ao longo da conversa, os vizinhos

que passavam nos cumprimentavam, deixavam para trás um carinho em forma de “boa tarde” e seguiam seus caminhos. As pessoas andavam tranquilas e as crianças brincavam de bola, enquanto Nilda destrinchava a situação e contava sobre as rachaduras que ameaçavam a queda das garagens e as inúmeras ameaças da Prefeitura sobre a remoção da comunidade (Figura 4).

Figura 4

“É O MEU DIREITO, É A MINHA CASA. REGISTRADA EM CARTÓRIO MESMO. EU TENHO OS PAPÉIS. E TODO MUNDO AQUI TEM” – LAURENILDA MARIA DOS SANTOS.

Foto: Camila da Gama.



Naquele dia, subimos uma das escadas estreitas e cercadas de plantas em direção a um portão pequeno, pintado de branco, que serve de entrada para a casa de Dona Ia, uma senhora de 77 anos, que nos recebeu de portas abertas e com uma história que nos fez compreender a essência da favela Sousa Ramos. Dona Ia nos contou do dia em que chegou no terreno quase vazio e enlameado, com os dois filhos, alguns móveis e a vontade de construir sua casa própria. Chovia muito e o filho mais novo pedia para ir embora, chorava que não queria ficar ali, mas a mãe determinou que ali construiriam uma vida. Na época, eram cômodos pequenos e apertados, com algumas goteiras. Isso aconteceu há 50 anos, e a descrição de nada lembra o lar colorido e aconchegante de hoje. A casa de paredes rosa claro, plantas na varanda e os objetos que contam a história da vida da moradora mais velha da comunidade (Figura 5).

Também conhecemos Tatiana, uma moradora mais recente, que nos recebeu com um copo de água gelada e o orgulho de ser parte da militância pela proteção da favela. Ela nos mostrou uma flâmula de protesto com os dizeres “Não ao túnel”, e nos contou sobre como a entrada no movimento foi orgânica e revolucionária. Tatiana se mudou para a Sousa Ramos há poucos anos, vinda da zona oeste de São Paulo, onde vendeu um apartamento. A decisão de mudar para a zona sul



Figura 5

**“A MINHA
PREOCUPAÇÃO É,
COMO VAI SER?
COMO EU VOU
RECOMEÇAR?
DE QUE JEITO?” -
DONA IA EM SUA
CASA.**

Foto: Camila da
Gama



Figura 6

“EU GOSTEI MUITO QUANDO EU VIM CONHECER, FALEI, É AQUI QUE EU QUERO PLANTAR A MINHA RAÍZ, É AQUI QUE EU VOU MORAR E AQUI QUE EU VOU CONTINUAR” - TATIANA.

Foto: Camila da Gama.

veio após uma visita à comunidade na Vila Mariana, e foi amor à primeira vista. Tatiana sabia que ali criaria raízes (Figura 6).

Para esses moradores, que construíram suas histórias com as próprias mãos, que estruturam seu futuro em conjunto, as rachaduras nas paredes e as portas marcadas configuram uma luta iniciada em 2010. A falta de transparência da Prefeitura incentivou que os moradores fossem, por conta própria, analisar e pesquisar documentos e contratos da obra, e para além disso, regularizar o território. Foi então que o espaço se tornou ZEIS (Zonas Especiais de Interesse Social³) em 2014 e posteriormente entrou como REURB (Regularização Fundiária Urbana⁴), ambas medidas que tornam o espaço adequado perante a lei. Mas não foram essas medidas que interromperam o início da obra.

A obra do túnel Sena Madureira passou por vários processos desde a apresentação do projeto em 2010, tendo contrato firmado em 2011, mas que não conseguiu prosseguir devido a irregularidades atreladas a ela. Posteriormente, em 2012, a gestão da cidade mudou, e a obra seguiu sendo postergada, mas não cancelada, até o marco de 2019, quando o contrato foi realmente firmado, mas novamente atrasado devido a pandemia de COVID-19. A corrida contra esses trâmites acontecia de ambos os lados: a obra que tentava sair do papel e a Sousa Ramos que lutava para permanecer de pé. O período pandêmico do país fez com que aglomerações não fossem permitidas, impedindo que os moradores

³ ZEIS (Zonas Especiais de Interesse Social) são áreas urbanas delimitadas para garantir moradia digna a populações de baixa renda, promovendo a regularização fundiária, melhorias urbanas e construção de habitação de interesse social (HIS) em assentamentos precários ou em terrenos vazios, sendo um instrumento fundamental da política urbana brasileira, previsto no Estatuto da Cidade, para promover inclusão social e o direito à cidade.

⁴ REURB (Regularização Fundiária Urbana) é um conjunto de medidas jurídicas, urbanísticas, ambientais e sociais no Brasil para legalizar núcleos urbanos informais, incorporando-os ao planejamento da cidade e concedendo títulos de propriedade aos ocupantes, garantindo segurança jurídica, acesso a serviços e inclusão social, com base na Lei nº 13.465/2017; existem modalidades como Reurb-S (Social) para baixa renda e Reurb-E (Específico).

se juntassem no cartório para continuar os cadastros para a ZEIS e REURB e acertar as pendências legais que ainda restavam.

Apesar dos impedimentos e das várias trocas de gestão na Subprefeitura e no cartório, também a suspensão do contrato devido a pandemia, os moradores continuaram sua batalha através das reuniões da Associação de Moradores da Sousa Ramos durante os anos de 19, 20 e 21, e retornaram às burocracias ao fim da pandemia. O processo durou até 2024 e até então o REURB estava regularizado, agindo conforme o orçamento do estado e atendendo todos os requisitos necessários.

No final de setembro de 2024, a vida dentro da comunidade se transformaria ainda mais. As ações da Associação para manter a comunidade segura legalmente, agora era apenas mais uma parte da equação dentro do processo. As pessoas que antes dormiam tranquilas para encarar o dia a dia foram tiradas de suas camas pelo barulho do maquinário, que interrompia o silêncio a poucos metros de suas casas. Sem serem devidamente notificados, pegos de surpresa pela data de início da obra, lidando apenas com a confusão e com a movimentação da Prefeitura, com as placas, tratores e caminhões, o que restou foi a falta de sono e o medo do que iria acontecer dali para frente.

Por um momento, a ameaça foi alarmante, mas a movimentação foi ágil e estava de pé no dia 8 de outubro, onde haveria uma reunião convocada pelo CADES (Conselho Municipal do Meio Ambiente), na Subprefeitura da Vila Mariana. Em um auditório que comporta apenas 49 pessoas, cerca de 300 manifestantes apareceram para reivindicar a interrupção da obra. Mesmo com as vertentes divididas entre quem defendia o meio ambiente e os moradores, a luta não se esquivou, se dividiu ou diminuiu. Houve ali um consenso de que todos estavam atrás da mesma coisa, logo a união era a única saída. O auditório completamente cheio fez com que a reunião fosse adiada para a quinta-feira seguinte, mas de pronto, todos os manifestantes presentes saíram em marcha para a Biblioteca Viriato Corrêa, a nova localização do encontro.

A manifestação surgiu de forma instantânea, com os gritos que clamavam seus direitos, inflamados e decididos a serem ouvidos. “Não é brincadeira, parem a obra da Sena Madureira” e “Não ao túnel” reverberaram na passeata e transformaram a avenida em parte da história da Vila Mariana. Com tantas vozes, a imprensa se aproximou e documentou. Falas que defendiam as árvores e a nascente foram ouvidas e publicadas, mas pouco se foi retratado sobre os moradores. Ainda assim, as vozes já estavam altas, as bandeiras já estavam pensadas e a resistência acesa nos corações de quem pertence ao bairro (Figura 7).

É importante ressaltar que na época dessas manifestações, as eleições estavam próximas e a mídia estava propensa a cobrir tópicos mais agradáveis, como o protesto a favor das árvores e da nascente da Vila Mariana. Mas nem por isso se pode dizer que os manifestantes da Sousa Ramos não foram vistos e as caminhadas contra o túnel continuaram fortes e crescendo.

No dia da segunda reunião, novamente cerca de 300 pessoas se juntaram em frente à biblioteca, mas não permitiram que o encontro acontecesse. Segundo Canejo, os seguranças disseram que a biblioteca estava fechada e que não haveria reunião alguma. A Subprefeitura não os respondeu, assim como nenhum outro órgão. Os atos, então, passaram a acontecer com mais frequência, mais fortes, e com ainda mais afinco,



Figura 7

EDUARDO
CANEJO, LÍDER
COMUNITÁRIO DA
SOUSA RAMOS.

Foto: Camila da
Gama.

enquanto as obras aconteciam à noite, fazendo barulho e impedindo o descanso da Sousa Ramos, enchendo de poeira os arredores e quebrando parte da estrutura que sustenta a comunidade.

Atualmente, depois de todos os atos, o Ministério Público decidiu embargar a obra para que seja realizado um novo estudo do impacto ambiental que a construção do túnel causaria, mas esta pausa não alivia a aflição gerada aos moradores, que precisam mais uma vez trabalhar para reparar o ambiente em que vivem, pensando que, talvez no futuro, ainda haja a possibilidade da retomada da construção⁵.

Esperança e insegurança são sentimentos predominantes, mas a comunidade Sousa Ramos conta com uma rede de apoio interna, com rodas de conversa que ajudam a amenizar os danos psicológicos que o estresse gerou nos moradores, e com o apreço que eles guardam pelos vizinhos, que superam as adversidades para que todos protejam em conjunto a comunidade que construíram.

Ao analisar a situação, é possível entender que há uma movimentação intensa para que a obra seja retomada, porém não há esforço equivalente para garantir que estes moradores tenham um futuro digno e próximo do que alcançam dentro da comunidade. Até o primeiro semestre de 2025 haviam algumas propostas, que de acordo com os moradores, seriam insuficientes para a manutenção do padrão de vida conquistado na Sousa Ramos. A primeira proposta surgiu com o valor de 30 a 60 mil reais de indenização, evoluindo para uma carta de crédito que poderia chegar a R\$250 mil para uso integral, não permitindo o uso como entrada ou parcela de um imóvel. Agora a possibilidade vigente é a de uma ajuda de custo de R\$600 que seria mantido por apenas 6 meses, em prol de custear o aluguel de uma nova moradia para esses cidadãos (*Figuras 8, 9 e 10*).

Ainda não há um acordo aceito e até o momento desta publicação, a Prefeitura de São Paulo e a Subprefeitura da Vila Mariana não responderam os questionamentos a respeito do planejamento a longo prazo para realocação ou indenização dos moradores da comunidade Sousa Ramos.

⁵ Em fevereiro de 2025, o Ministério Público paulista recomendou a suspensão do contrato firmado com a Álya Construtora S.A., antiga construtora Queiroz Galvão S.A para a construção do túnel, afirmando que o contrato "claramente decorre de fraude da qual a empresa participou". O promotor responsável citou os "crimes, fraudes e superfaturamento de preços durante o processo licitatório originário" em sua recomendação, o que levou a Prefeitura a rescindir o contrato; cfe. LARA, Wallace; RODRIGUES, Rodrigo. Após recomendação do MP, Nunes diz que vai fazer nova licitação para a construção do túnel da Sena Madureira, na Vila Mariana. G1-SP, 5/2/2025; disponível em <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2025/02/05/apos-recomendacao-do-mp-nunes-diz-que-vai-fazer-nova-licitacao-para-a-construcao-do-tunel-da-sena-madureira-na-vila-mariana.ghtml> (acessado em 22/12/2025).



Figura 8
O SORRISO DE NADJA,
MORADORA DA SOUSA RAMOS.
Foto: Camila da Gama.



Figura 9
JÉSSICA ORTIZ E
SEU FILHO NOAH.
Foto: Camila da Gama.



Figura 10
MARIA DO CARMO.
Foto: Camila da Gama.

Durante toda a história do Brasil, pessoas foram tiradas de seus berços e arrancadas de suas culturas em nome do progresso. Indígenas que tinham fala, religião e espaço, foram obrigados a se adequar a uma nova língua, novo dogma e no aterramento de sua cultura. O conceito de “ninguendade” de Darcy Ribeiro, explica o quanto nossa população coexiste com o fato que seu pertencimento não pode ser defendido, mas ultrapassado, já que nada pode ser, realmente, do brasileiro. Durante muitos anos, pessoas foram trazidas ao Brasil para serem comercializadas e submetidas à escravidão. Com a abolição, essas mesmas pessoas não foram incorporadas à sociedade de forma digna, mas empurradas para as margens, realocadas, isoladas e privadas de acesso a direitos básicos. Paralelamente, o Estado incentivou a vinda de imigrantes europeus, num projeto explícito de apagamento social e racial, que buscava substituir a mão de obra destes e diluir a presença das populações recém-libertas no espaço brasileiro, por outros que seriam mais “dignos” na visão da época.

Num espaço diferente, em outro contexto e em outra época, a situação da comunidade Sousa Ramos não é diferente. Mesmo num espaço tão vívido, onde as pessoas sentam e conversam tranquilamente, riem e festejam, onde a tranquilidade é defendida, onde há estrutura para abrigar sim, 2 centenas de famílias, se encontra a dúvida se ainda terão o direito de morar com dignidade.

Quando falamos de lar, falamos de sentimento e permanência, entendemos que não se constrói um lar apenas com o material, mas com as alegrias, desafios e as vivências durante toda a história vivida dentro de uma casa. Assim como o pássaro-caramancheiro, encontramos nossas raízes não apenas em um ninho, mas no trabalho e esforço que dedicamos durante a construção da estrutura que nossa vida segue, assim como a próxima geração também seguirá e prosperará tanto como nós prosperamos.

São histórias assim que encontramos na Sousa Ramos, a prosperidade que nasce a partir da raiz de um indivíduo. Histórias como as de Dona Ia, que começou na comunidade com uma geladeira quebrada que pifou durante a mudança enlameada e a certeza de que continuaria ali até que aquele novo espaço se tornasse seu lar. Na conversa em que tivemos, não havia tristeza. Dona Ia é devota de sua casa, orgulhosa das janelas, da varanda, das plantas e do seu quarto repleto de fotos de seus filhos e de sua fé. A voz embargou somente quando lembrou da possibilidade de perder tudo, da incerteza do recomeço e de precisar se desfazer do seu recanto.

A comunidade também carrega a história do bairro da Vila Mariana, sua arquitetura tipicamente brasileira, colorida, improvisada, feita com vontade e esforço coletivo, uma estrutura que lembra tantas outras casas espalhadas por todo o Brasil. Olhar para cima e encontrar as pessoas assistindo às ruas pela varanda, relaxando enquanto veem os filhos brincarem, dentro de suas próprias casas, é um respiro em uma vida tranquila e cotidiana que já não é mais tão presente. O sentimento de entrar na Sousa Ramos é o de desacelerar, chegar em casa e assistir a sua vida e os instantes das pessoas ao seu redor caminhando para

mais um dia. No ritmo em que vivemos, onde as vidas são reduzidas a números e a cidade já não encara mais os seus moradores nos olhos, pessoas como Laurenilda, Dona Ia, Tatiana e Eduardo – que abrem suas casas e nos permitem viver o que eles vivem através dos nossos próprios olhos ao invés de uma câmara ou reportagens enviesadas – foram capazes de mudar a nossa percepção a respeito do que é uma favela, ou mais especificamente, o que é a favela Sousa Ramos, mal falada pela Prefeitura como um local inadequado para moradia, mas que na realidade, transpira vida e felicidade em suas ruas, vibrando com o desejo único de continuar existindo.

Memória e narrativas sociais: as obras de Márcia Alves no Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo

Henrique Siqueira¹

A origem do Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo remonta ao gesto colecionista da própria municipalidade, inaugurado com o comissionamento de uma obra de Valério Vieira, em 1909, sob a condição de que permanecesse na esfera pública. Décadas mais tarde, em 1936, o Departamento de Cultura ampliaria esse movimento ao adquirir a coleção formada por Aurélio Becherini. Reunindo cerca de novecentas obras, esse núcleo inicial foi enriquecido pela produção de fotógrafos vinculados à administração municipal, consolidando ao longo de mais de quarenta anos — sob a coordenação de Benedito Junqueira Duarte — uma narrativa centrada no registro das transformações urbanas e na documentação de obras públicas.

A partir de 1975, com a criação da Divisão de Iconografia e Museus, a expansão do acervo passou a se alinhar aos princípios da sociomuseologia, incorporando novas abordagens e desenvolvendo projetos voltados à percepção e às condições de vida dos moradores da cidade. Essas mudanças abriram espaço para a presença de mulheres nas equipes de gestão museológica — entre

elas, Malu Martinelli, Claudia Alcovér e Márcia Alves — assim como, de modo inédito, para a atuação feminina atrás das câmeras.

A criação da Casa da Imagem, responsável pela gestão do acervo entre 2010 e 2018, renovou a presença das mulheres: as exposições do período buscaram preencher lacunas percebidas no conjunto fotográfico, refletindo sobre regimes de memória, processos sociais e manifestações culturais da Capital. Destacaram-se mostras individuais de artistas como Gertrudes Altschul, Ana Vitória Mussi, Rochelle Costi, Marcia Xavier, Letícia Ramos, Claudia Guimarães e Nair Benedicto, além da contribuição ativa de mulheres na crítica e na curadoria — ações que ampliaram as possibilidades de interpretação e representação da metrópole. Posteriormente, a Casa da Imagem foi formalmente integrada ao Museu da Cidade de São Paulo, alinhando sua programação às diretrizes do Plano Museológico, sobretudo no desenvolvimento de projetos voltados à memória institucional e a exposições coletivas de fotografia.

A escuta da cidade

Entre 1989 e 1992, as instituições de memória vinculadas à Secretaria Municipal de Cultura — como o Departamento do Patrimônio Histórico, a Divisão de Iconografia e Museus e o Arquivo Histórico Municipal — voltaram-se com maior ênfase à coleta e análise das condições ambientais, sociais e urbanas. Esse movimento não apenas reafirmava o direito à memória, como também ampliava as perspectivas institucionais sobre o olhar histórico e documental. Foi nesse contexto que Márcia Alves integrou a equipe da então Divisão de Iconografia e Museus — atual Museu da Cidade de São Paulo — e produziu, ao longo do período, quase três mil fotografias, hoje sob a guarda do acervo institucional.

Embora tenha colaborado com diversas pesquisas desenvolvidas à época, sua atuação teve especial destaque no levantamento fotográfico realizado para o projeto *Morar e Trabalhar*. Uma pequena seleção de

¹ Graduado em Ciências Sociais e Políticas pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1989) e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). Atualmente é coordenador do Núcleo de Curadoria do Museu da Cidade de São Paulo - Casa da Imagem. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Fundamentos e Crítica das Artes.

96 imagens dessa série compõe a exposição *Navio Perdido: cidade à deriva na fotografia de Márcia Alves*, atualmente em cartaz no Solar da Marquesa de Santos/Museu da Cidade de São Paulo.

O estudo de Márcia concentrou-se em estabelecimentos familiares e ocupações informais, preenchendo uma lacuna na documentação visual paulistana, até então voltada majoritariamente ao desenvolvimento urbano. A curadoria destaca o comércio no entorno da Rua 25 de Março, além de bares, engraxates, porteiros, cabeleireiros da Avenida Paulista e catadores de papel que percorrem o centro da cidade. Com delicadeza, as imagens capturam a empatia entre fotógrafa e retratados, ao mesmo tempo em que evidenciam desigualdades sociais, ilustrando as precárias condições de moradia e o cotidiano de populações vulneráveis. Entre esses registros, sobressai o ensaio sobre a chegada de imigrantes ao Terminal Rodoviário, documentando o momento de fragilidade em que famílias compartilham o olhar perplexo diante de promessas e de uma nova fase de suas vidas.

A cidade, os corpos, os silêncios

Além da exposição, o público pode acessar outros trabalhos da artista em seu site pessoal (<https://www.marciaalves.com.br/>), que reúne os principais projetos de sua trajetória. No início dos anos 1990, Márcia Alves (Perdizes-MG, 1962) integrou o Núcleo Permanente de Linguagem Fotográfica da Oficina Cultural Oswald de Andrade, sob a coordenação de Iatã Cannabrava. O curso informal de média duração, voltado à formação e orientação de jovens fotógrafos, constituiu-se como um espaço importante para a consolidação de uma prática autoral, sustentada pela observação minuciosa do cotidiano e pela escuta das relações sociais que nele se inscrevem.

Como trabalho de conclusão, Alves desenvolveu uma pesquisa sobre os circos instalados nos bairros periféricos da capital paulista. O ensaio, ao abordar a estrutura efêmera das tendas, o ritmo de vida

dos artistas e a logística silenciosa que antecede o espetáculo, delineia um retrato sensível das formas de sociabilidade que se erguem às margens da cidade. Em destaque, a série de retratos realizados sobre uma lona de fundo reafirma o interesse da artista por uma fotografia que combina rigor formal e abertura ao encontro — uma imagem que se constrói na tensão entre a cena e o invisível, entre o instante e o gesto.

Sua relação com a fotografia documental antecede a atuação na Divisão de Iconografia e Museus: em 1988, enquanto lecionava comunicação na entidade Colmeia, em Brasília, produziu um ensaio com jovens em cumprimento de medidas socioeducativas — experiência que inaugurou seu interesse por narrativas de vulnerabilidade e resistência. Pouco depois, já em São Paulo, além do levantamento sobre os circos, acompanhou manifestações políticas e culturais na cidade, como a Parada LGBTQ+ e ações de movimentos sociais, entre eles o MTST.

O período entre 1993 e 2000 marca um momento significativo em sua produção artística voltada a questões sociais e políticas no Brasil, sobretudo por meio da série *Inventário*, dedicada ao Movimento de Viúvas Vítimas da Violência no Campo, no Maranhão. A obra recebeu reconhecimento através do Prêmio Marc Ferrez de Fotografia (1996) e da Bolsa Vitae de Artes (2000), e constitui um marco em sua trajetória ao refletir uma imersão sensível nas realidades das mulheres envolvidas nessa luta.

A série é composta por retratos das cinco lideranças do movimento, ressaltando sua força e resiliência. Além disso, o uso de imagens produzidas pelas próprias participantes funciona como uma potente ferramenta de autoafirmação, permitindo que elas mesmas narrem suas histórias e experiências. Os registros coletivos dos encontros promovidos pelo grupo também têm relevância simbólica, ao documentar não apenas a busca por visibilidade, mas a construção de redes de apoio e solidariedade entre as vítimas.

Inventário torna-se, assim, um testemunho crucial das realidades vividas por essas mulheres e um convite

à reflexão sobre a violência no campo, contribuindo para um diálogo mais amplo sobre direitos humanos e justiça social no Brasil.

A partir de então, a trajetória da artista revela uma transição entre projetos autorais e trabalhos voltados ao mercado editorial e corporativo. Apesar dessa dinâmica multifacetada, manteve-se atenta à dimensão simbólica das imagens e ao diálogo constante entre fotografia e experiência social. Essa preocupação se manifesta em séries expressivas como *Cosmografias* (2010–2017), parceria com a pesquisadora norte-americana Kelly Hayes, dedicada ao registro dos rituais e personagens do Vale do Amanhecer; e *Desterritório* (2010–2014), que retrata as transformações no Largo da Batata, em São Paulo, frente ao acelerado processo de desfiguração urbana impulsionado pela especulação imobiliária.

Essas obras demonstram um compromisso contínuo em captar não apenas a aparência do cotidiano, mas os significados e dinâmicas sociais que o atravessam. A produção de Márcia Alves revela, assim, uma abordagem sensível e investigativa, em que a fotografia atua como instrumento de escuta e reflexão sobre as mudanças sociais e culturais.

Ao explorar diferentes contextos e linguagens, a artista mantém viva uma investigação sobre os aspectos simbólicos da imagem e sua relação com o mundo social. Essa busca constante por significado e diálogo reforça a relevância de sua obra no cenário contemporâneo, evidenciando o potencial da fotografia como ferramenta crítica diante das transformações culturais e urbanas que nos cercam.

Sua produção constitui, por fim, um campo de observação sensível e crítica, no qual o gesto fotográfico opera como forma de reconhecimento — uma escuta visual das existências que constroem, nas margens, o imaginário da cidade.

Exposição

*Navio Perdido: cidade à deriva
na fotografia de Márcia Alves*

Curadoria: Henrique Siqueira e Monica Caldiron

**SOLAR DA MARQUESA DE SANTOS/MUSEU DA
CIDADE DE SÃO PAULO**

Rua Roberto Simonsen, 136 - Sé, São Paulo-SP

Terça a domingo, das 9h às 17h

www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br

www.marciaalves.com.br

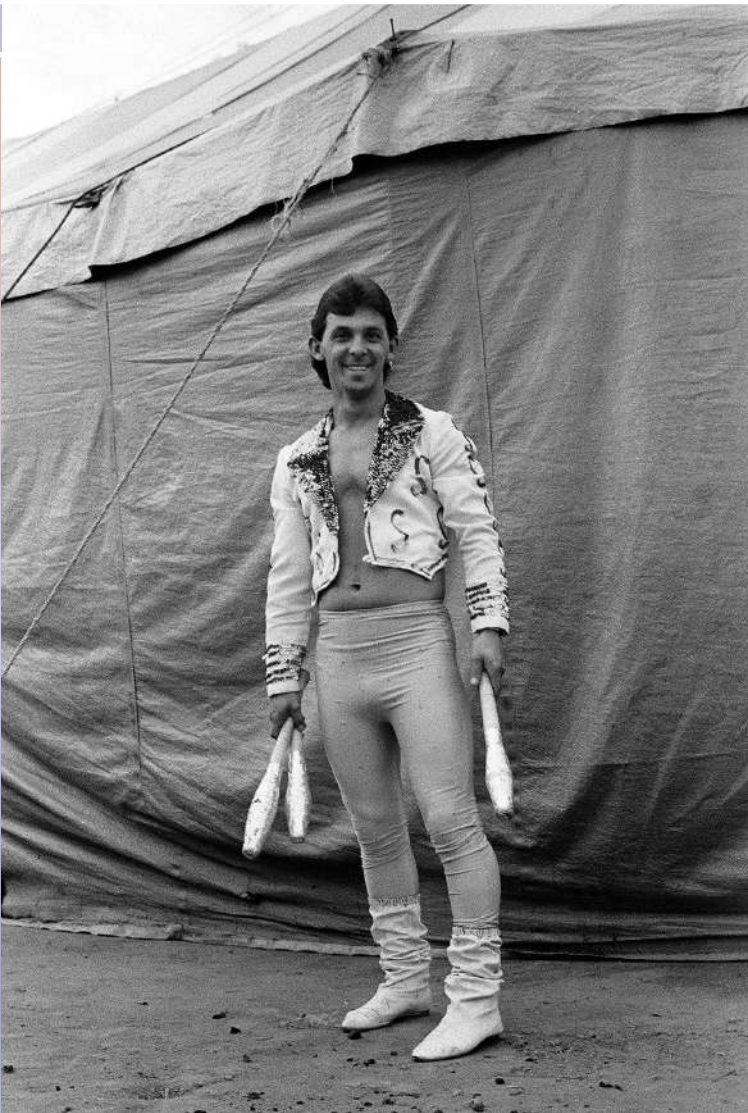


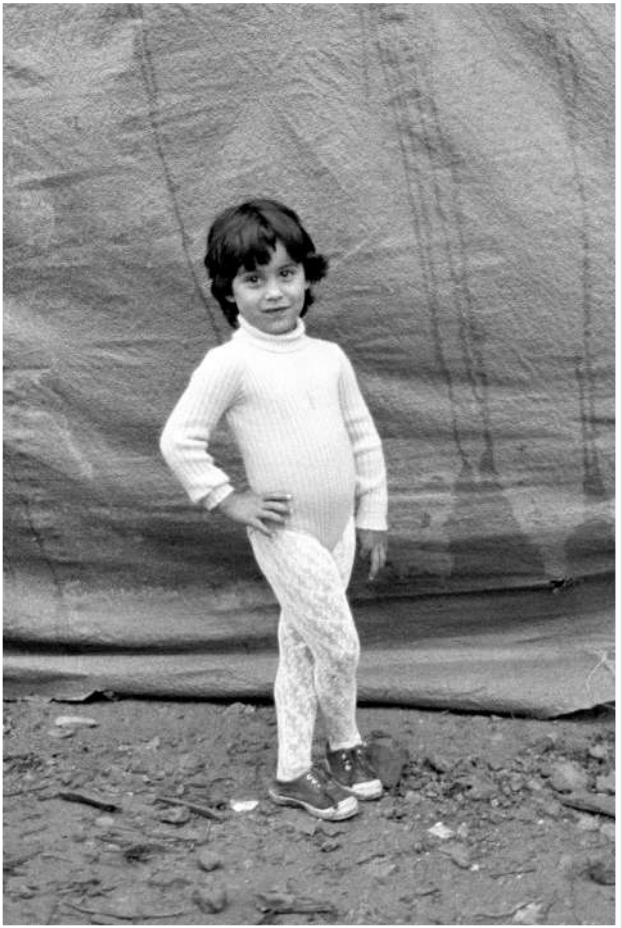
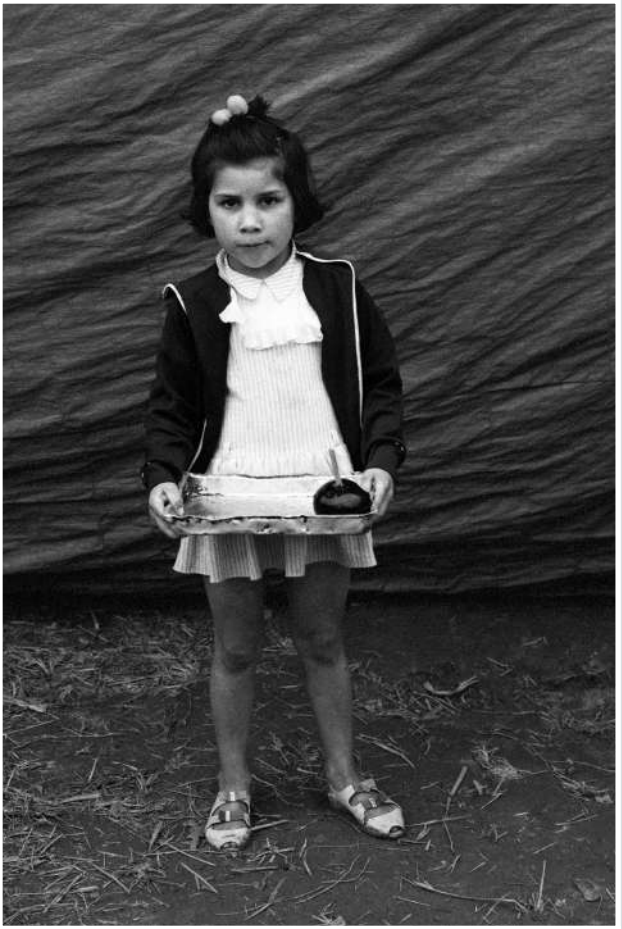
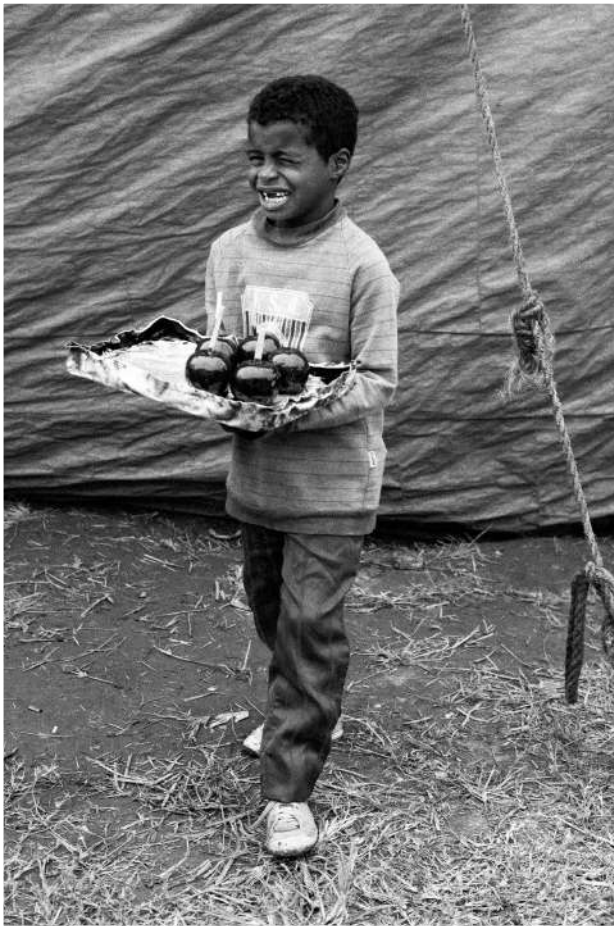




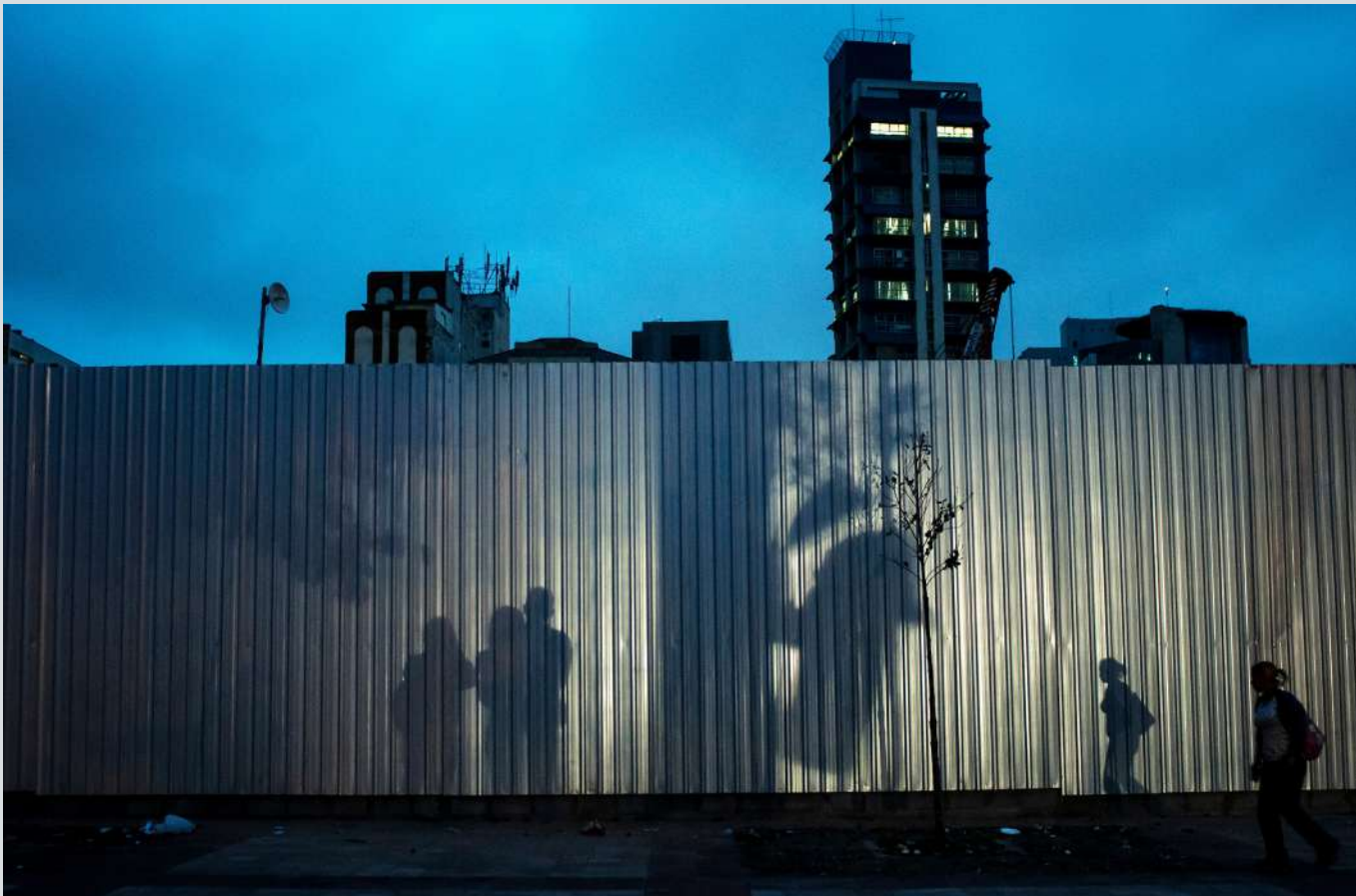






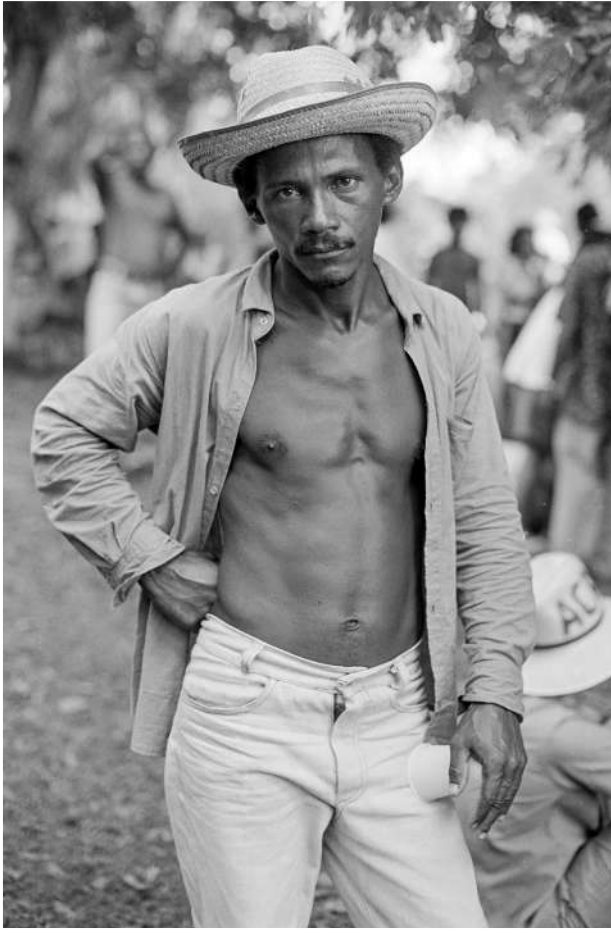


















Parada do Orgulho LGBT+
Avenida Paulista, 2016



Camila,
Casa Florescer, 2017



Sheron Correa.
Miss Brasil Gay 2016
Concurso Miss T Brasil, Teatro
Santo Agostinho. São Paulo, 2017



Parada do Orgulho LGBT+
Avenida da Consolação, 2016



**Atriz do espetáculo Divas
Florescer**
Teatro Oficina, 2016



Izabele Coimbra,
vencedora do Concurso Miss T
Brasil 2017
Teatro Santo Agostinho. São Paulo.

Cosmografias - Vale do Amanhecer - Planaltina - DF



**Celebração do Dia do
Doutrinador**
Vale do Amanhecer, 2012



Dia do Doutrinador
Vale do Amanhecer, 2012



Vale do Amanhecer, 2017



**Seguidores da Doutrina do
Amanhecer**
Vale do Amanhecer, 2015



Ritual de cura.
Vale do Amanhecer, 2015



Interior do templo
Vale do Amanhecer, 2015



Interior do templo
Vale do Amanhecer, 2015



**Daniel, com indumentária
da falange dos magos.**
Vale do Amanhecer, 2017



**Maria, com indumentária da
falange das Samaritanas.**
Vale do Amanhecer, 2017
Interior do templo

Circo



Circo Rostók.
São Paulo, 1989



Circo do Neneco.
São Paulo, 1989



Circo Rostók.
São Paulo, 1989



Circo Rostók.
São Paulo, 1989



Circo do Neneco.
São Paulo, 1989



Circo Rostók.
São Paulo, 1989



Circo Rostók.
São Paulo, 1989

Desterritório



Largo da Batata,
Pinheiros. 2014



Boate na Avenida Faria Lima,
Pinheiros. 2012



Largo da Batata,
Pinheiros. 2011



Largo da Batata,
Pinheiros. 2012



Bar Luzes de Miami,
Avenida Faria Lima, Pinheiros. 2011



Rua Martin Carrasco,
Pinheiros. 2010



Rua Edson Dias,
São Paulo. 2010



Largo da Batata,
Pinheiros. 2014

Inventário



Grupo de viúvas participantes do último encontro realizado em São Luis,
MA. 2000



Caminhada da Terra, percurso de dez dias pelo interior do Maranhão até a cidade de São Luis.
1993



Luiza Rodrigues durante 2o encontro de viúvas.
São Luis, MA. 1993



Terezinha, uma das coordenadoras do grupo de viúvas.
Bacabal, MA.1993



Aldenora. Romaria da Terra.
Mata-Roma, MA. 1995



Encontro Regional do Movimento de Viúvas Vítimas da Violência no Campo.
Pedreiras, MA. 1997



Filhos de Aldenora.
Centro dos Cabecinhas, MA. 1997



Centro dos Cabecinhas, povoado onde morava a família de Aldenora.
2000



2o Encontro de Viúvas Vítimas de Trabalhadores Rurais Assassinados.
São Luis. 1993



Participantes da Caminhada da Terra.
1993



Aldenora, uma das coordenadoras do movimento de viúvas.
Centro dos Cabecinhas, MA. 2000



Viúvas. Romaria da Terra.
Maranhão, 1995



Romaria da Terra.
Mata-Roma, MA. 1995



Colheita de arroz da família de Aldenora.
Centro dos Cabecinhas, MA. 1997



Filhos de Aldenora.
Centro dos Cabecinhas, MA. 1993



Bairro Ilha da Paz, onde mora Maria Rodrigues, uma das coordenadoras do grupo de viúvas.
São Luis, MA. 2000

Um olhar para São Paulo

Márcia Alves

Estas imagens fazem parte de um projeto de fotografia sistemática da cidade de São Paulo — criado no início da década de 1990 — do qual tive o orgulho de participar. Iniciativa do Departamento do Patrimônio Histórico, essa documentação, composta por cerca de 3 mil negativos, está sob a guarda da Casa da Imagem, instituição voltada à memória, vinculada ao Museu da Cidade de São Paulo.

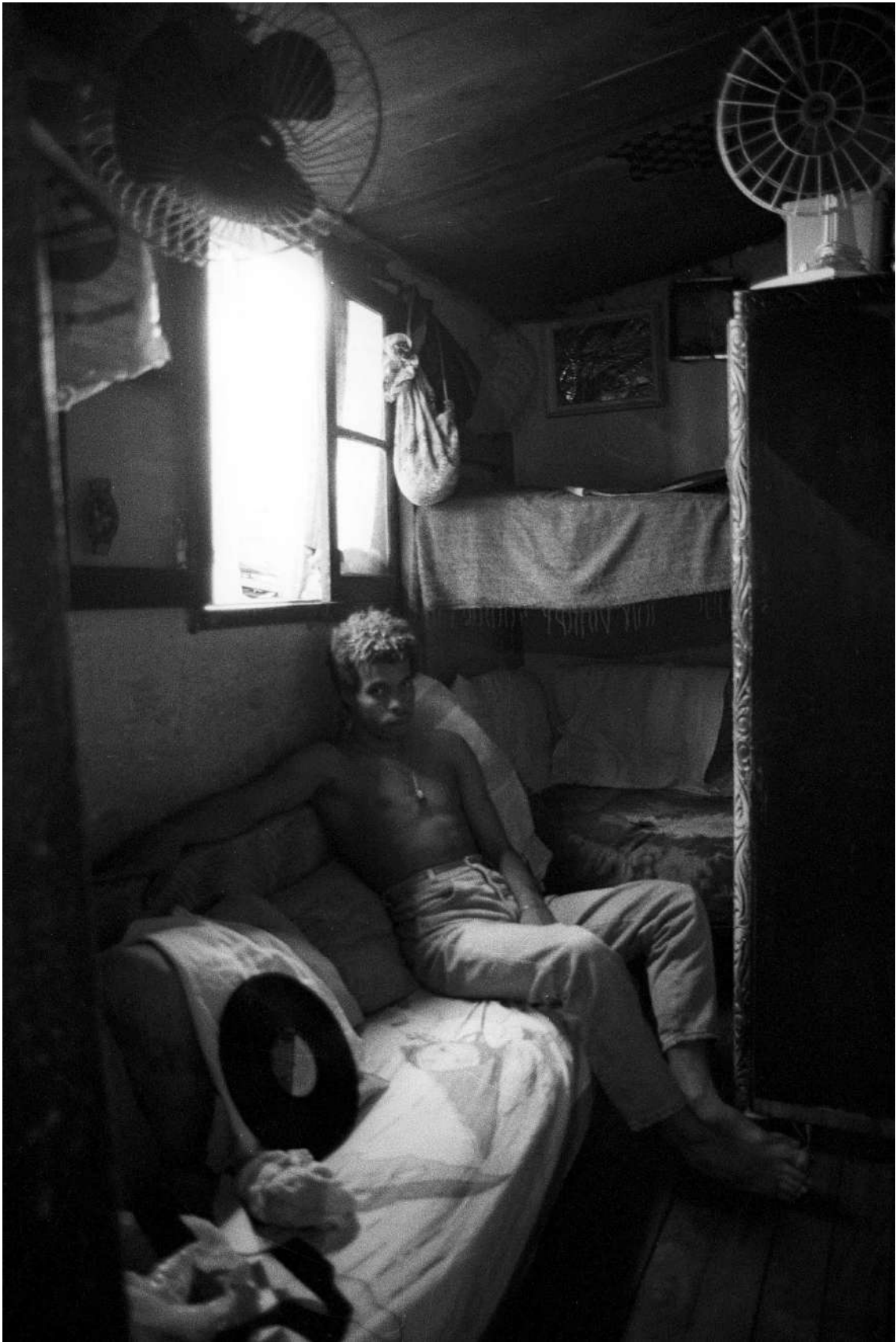
Esse conjunto de fotografias é resultado de um amplo debate sobre a cidade, realizado por uma equipe multidisciplinar de profissionais dentro da Secretaria Municipal de Cultura, que produziu à época diversas publicações, debates e exposições. Integrar uma equipe tão diversa e embarcar na aventura de olhar a cidade foi uma experiência inesquecível, uma fase de muito aprendizado e liberdade criativa.

Tendo como eixo central as questões da habitação e do trabalho na metrópole, as imagens retratam as diversas formas de ocupação do espaço urbano: trabalhadores informais, moradores em situação de rua, migrantes e imigrantes, a Avenida Paulista em seu centenário, entre outros temas. Algumas séries desse projeto estão na mostra *“Navio Perdido: Cidade à Deriva na fotografia de Márcia Alves”*, apresentada atualmente no Solar da Marquesa, no centro de São Paulo. Com curadoria de Henrique Siqueira e Mônica Caldiron, essa exposição poderá ser visitada até 31 de maio de 2026.

Rever essas imagens, depois de tantos anos, é como reencontrar velhos amigos e conhecidos. As poses orgulhosas ou tímidas de alguns personagens e a presença constante das crianças chamam a atenção. Muitas pessoas abriram suas casas para nos receber, compartilharam suas histórias com a equipe de história oral e me deixaram retratá-las em suas melhores poses. Foram momentos mágicos de encontro com o outro, de cumplicidade e confiança, que me permitiram captar — com a calma de um tempo ainda analógico — um pouco do espírito dessa cidade sempre em movimento.

Márcia Alves é fotógrafa em atividade desde a década de 1980, tendo realizado diversos projetos ao longo de sua carreira.

Para mais informações sobre a trajetória profissional de Márcia Alves, ver o texto de Henrique Siqueira nessa mesma edição.





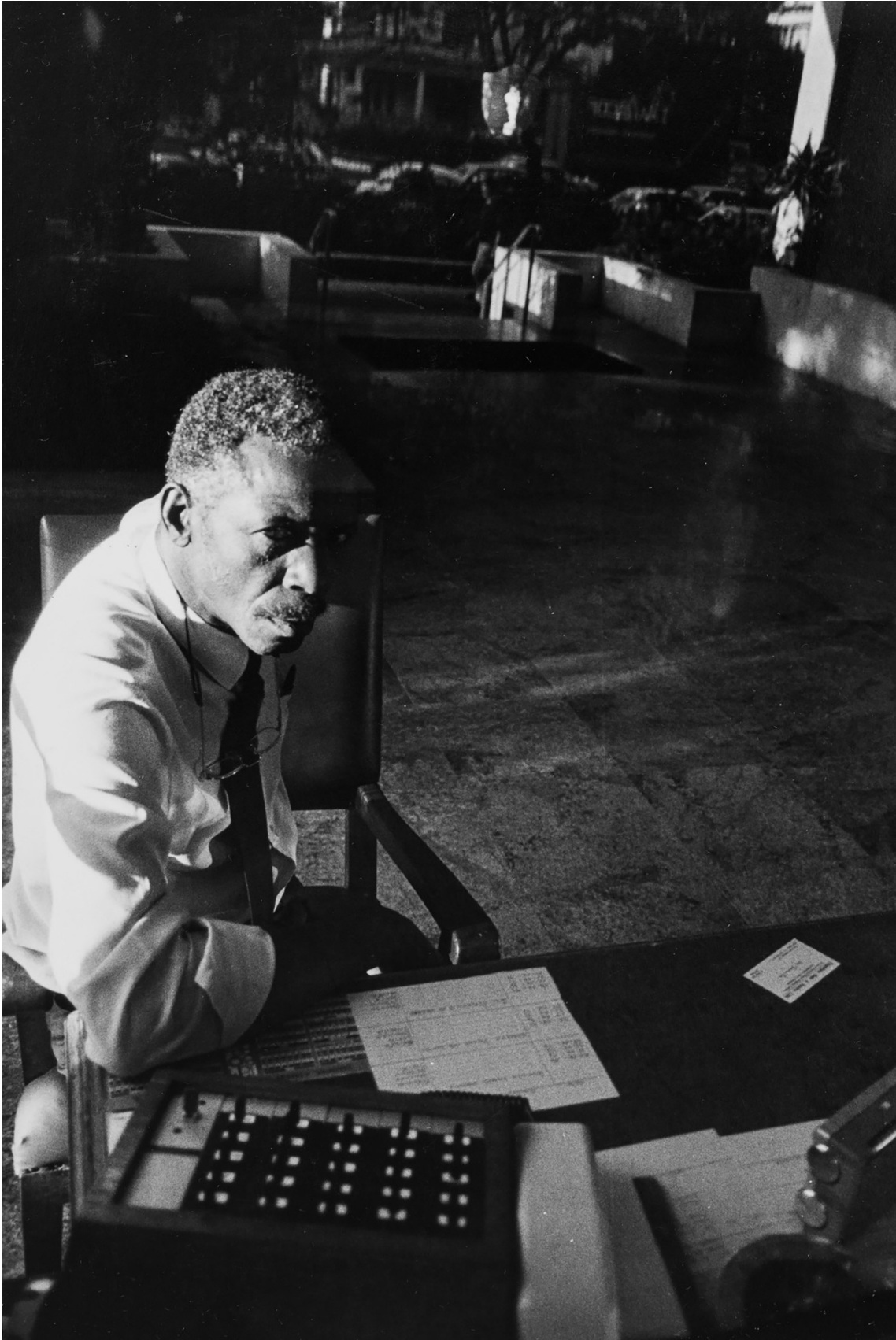


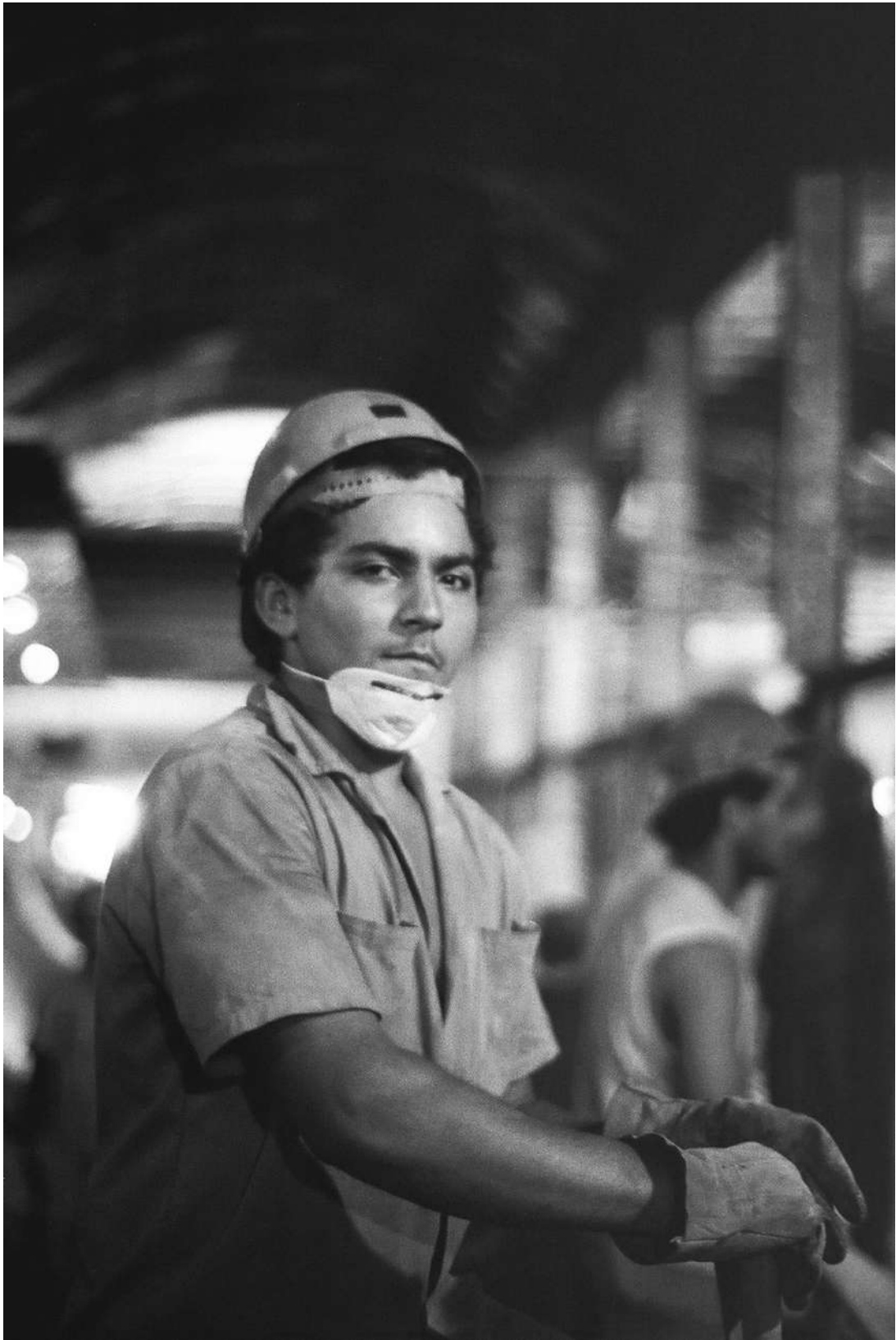


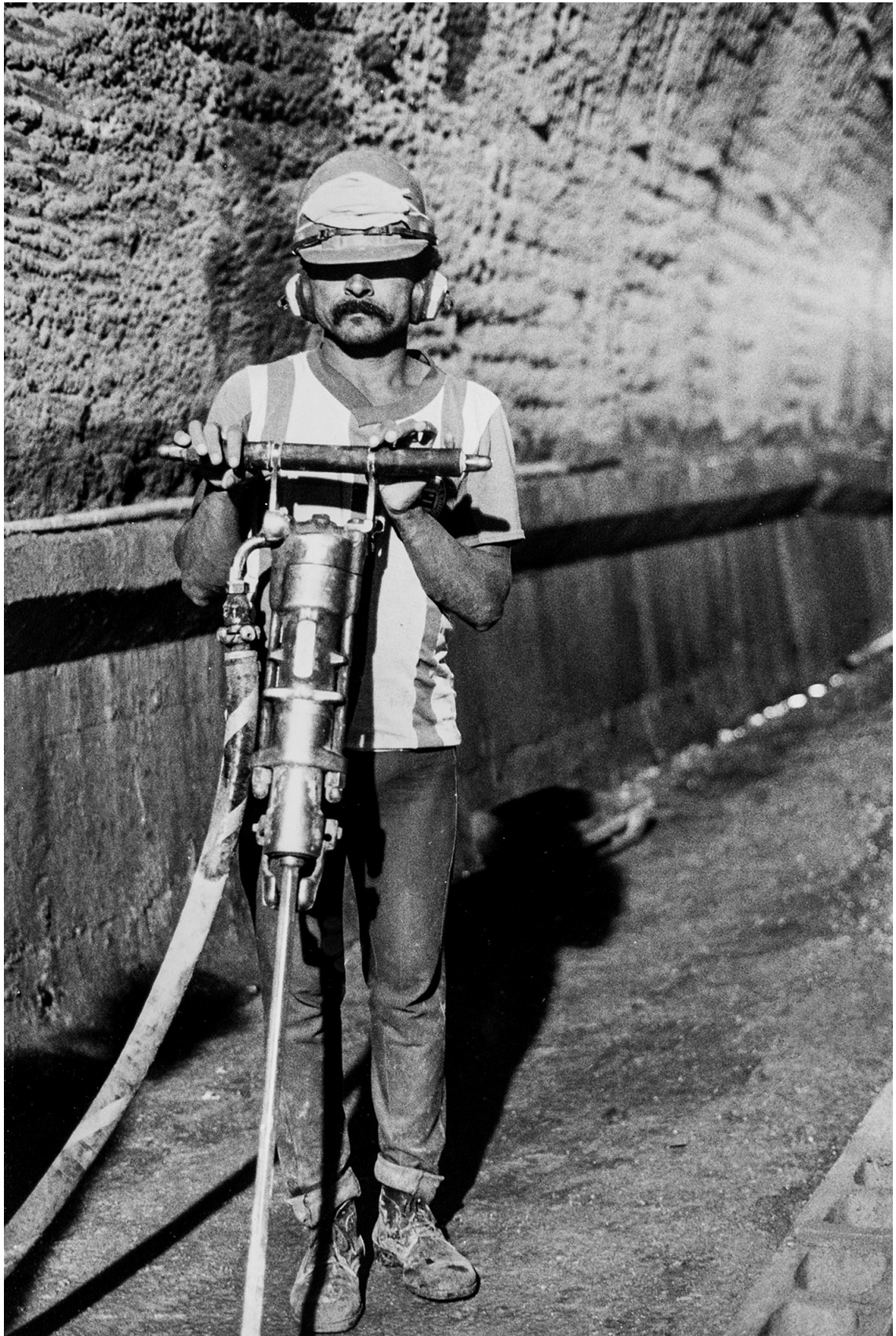






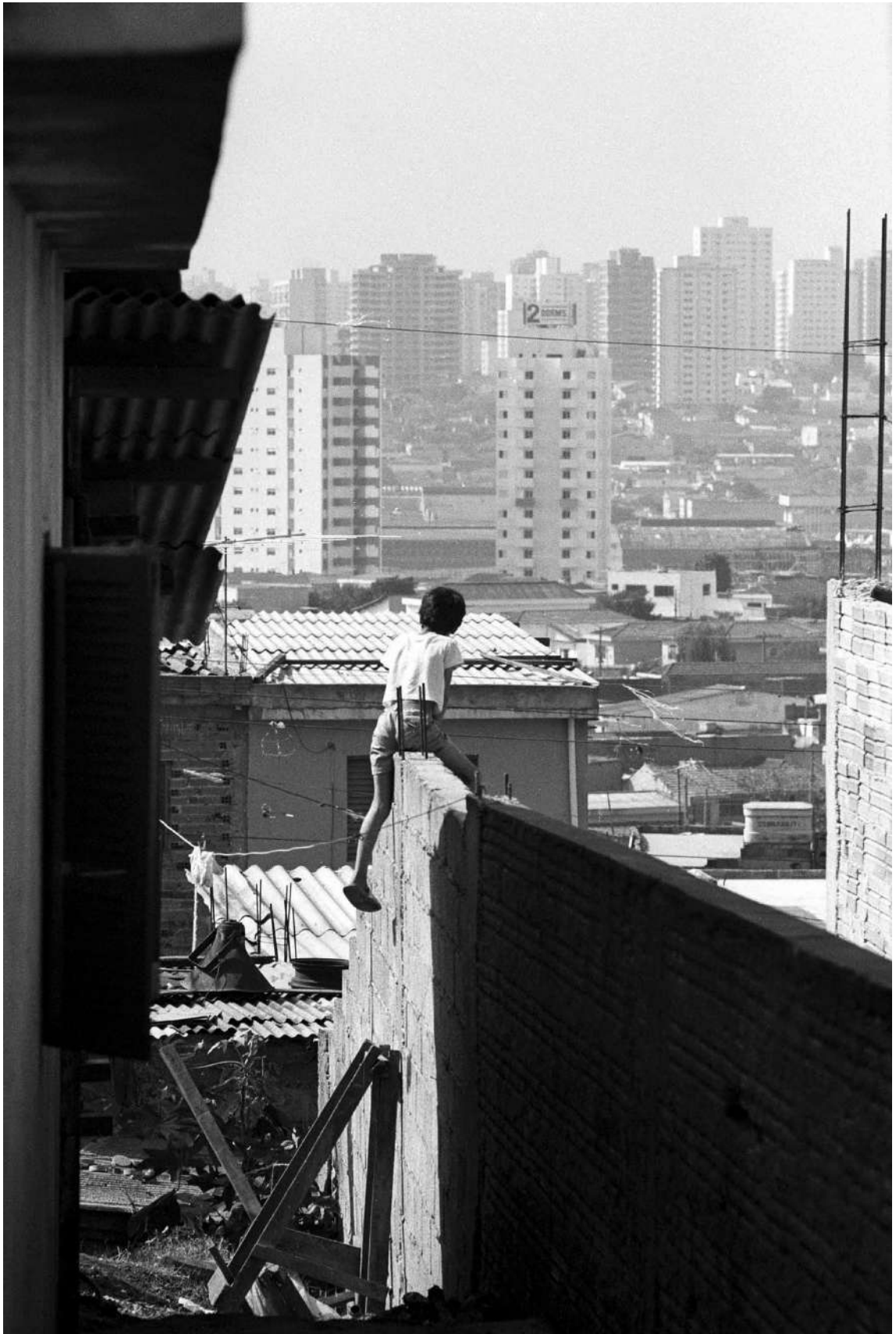
















Morador de habitação coletiva na região central de São Paulo, 1992.



Evandro, Sandréia e Sandro em sua casa na Vila dos Missionários, zona sul.



Moradores de habitação coletiva na Rua do Carmo, 198, onde residiam 40 famílias, a maioria vinda da mesma cidade, Ipirá-BA, 1992.



Mulher e filho embaixo do viaduto do Glicério, onde voluntários do Centro Comunitário Sofredores da Rua preparam sopa para pessoas em situação de rua ou vulnerabilidade social, 1992.



Comerciantes.
Rua 25 de março, 1992.



Porteiro em edifício da Avenida Paulista.



Operário em obras da estação Consolação do metrô Avenida Paulista, 1990



Heliópolis,
São Paulo, 1992.



Heliópolis,
São Paulo, 1992



Inácio e Wilson, pernambucanos, trabalhavam como manobrista e porteiro. Pensão na Rua Brigadeiro Luis Antonio, 2726.
São Paulo, 1992.



Crianças em habitação coletiva na região central de São Paulo, 1992.



Mulheres ajudando na preparação de sopa para moradores em situação de rua.
Viaduto do Glicério, 1992.



Comerciantes, c. 1990.



Rita, vendedora de amendoim.
Estação da Luz, 1991.v



Operário em obra de construção da estação Clinicas do metrô, linha 2 verde, 1990.



Operário com horta,
c. 1990.



Heliópolis,
São Paulo, 1992



Vale do Anhangabaú,
1992.

“O ponto de vista está no corpo”¹:
A fotografia em diálogo com o
pensamento Ameríndio.

Roberta Dabdab²

Cenário

A “OBRA DE ARTE” QUE IMPORTA NA AMAZÔNIA É O CORPO HUMANO³.

O relatório da UNESCO de 2022, “Reimaginando Nossos Futuros Juntos: Um Novo Contrato Social para a Educação”, destaca os desafios de criar uma educação inclusiva, planetária e empoderadora, capaz de chamar a atenção para as desigualdades sociais e culturais profundamente enraizadas.

A urgência de deter o esgotamento dos recursos da Terra significa não apenas uma crise ecológica, mas também uma crise social e cultural. No Brasil, os problemas ecológicos impactam as comunidades pobres de forma mais severa do que as comunidades ricas. Por exemplo, muitas favelas⁴ — sim, ainda temos favelas, e que segundo o Censo de 2022, crescem o tamanho de uma cidade de Lisboa a cada 4 anos⁵ — estão localizadas em encostas íngremes ou áreas sujeitas a inundações. Esses locais são mais suscetíveis a deslizamentos de terra e inundações, especialmente durante as fortes chuvas exacerbadas pela crise climática. Além disso, durante a pandemia de COVID-19, os moradores das favelas sofreram de forma desproporcional devido às condições precárias de vida e aos sistemas inadequados de saneamento público, que facilitaram a disseminação da doença⁶. As favelas têm mais templos religiosos do que escolas e hospitais⁷. É importante destacar que a maioria da população que reside nas favelas é composta por afro-brasileiros, latinos e jovens (de 20 a 24 anos), representando quase 73% da população das favelas⁸.

1 VIVEIROS DE CASTRO, 2020, P. 65

2 Fotógrafa, doutora em Comunicação e Semiótica com pós-doutorado pela Universidade Livre de Berlim.

3 TAYLOR, Anne-Christine; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Um corpo feito de olhares. In: *Revista de Antropologia*, Vol. 62, No. 3, Set/Dez 2019; pp. 769-818; p. 772.

⁴ Segundo o Censo de 2022, o Brasil tinha 16,4 milhões de pessoas vivendo em favelas, ou 8% da população. As favelas são aglomerações de moradias precárias, com políticas públicas insuficientes, infraestrutura vulnerável e nenhuma segurança jurídica. Sem mencionar a violência, que acaba sendo dominada por traficantes de drogas ou controlada por milícias. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/en/statistics/social/labor/22836-2022-census-3.html>.

⁵ Outro dado relevante é a expansão das favelas no Brasil, com 47.600 hectares de encostas ocupadas, dos quais 33.200 hectares (70%) foram construídos entre 1985 e 2023. Isso significa que a cada quatro anos elas crescem o equivalente a uma cidade como Lisboa, em Portugal. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2024/11/cidades-brasileiras-crescem-mais-em-encostas-e-areas-de-risco.shtml>.

⁶ Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0034-761220200250x>.

⁷ Disponível em: <https://cebrap.org.br/estabelecimentos-religiosos-no-brasil/>.

⁸ Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/ibge-73-da-populacao-das-favelas-no-brasil-e-negra/#:~:text=%E2%80%944%20Mauro%20Pimentel/AFP&text=A%20propor%C3%A7%C3%A3o%20de%20negros%20em,negros%20eram%2050%2C7%25>.

Mesmo com avanços, o Brasil enfrentar uma corrupção endêmica que mantém sua posição entre as nações com o maior coeficiente de Gini⁹, também encara na sua estrutura o racismo que gera uma nítida divisão de oportunidade entre as populações ricas e pobres. Após a pandemia de Covid-19, a enorme desigualdade entre ricos e pobres, bem como as vulnerabilidades enfrentadas pela população negra, parda e indígena, tornaram-se mais evidentes¹⁰.

Além disso, vale ressaltar que estamos em plena transição para uma sociedade impulsionada pela tecnologia – em 2023, o Brasil registrou que 88% dos indivíduos com 10 anos ou mais utilizavam a internet¹¹, principalmente para interagir nas redes sociais¹², e isso significa que “pobres e ricos” ficam expostos ao conteúdo gerado pelo algoritmo e, agora, pela IA. Destaco que se trata de conteúdo dissociado da realidade, cheio de radicalismos e que pode atraí-los para mundos falsos e demagógicos.

De maneira que o cenário aqui posto apresenta a sociedade brasileira como uma sociedade racista, com uma enorme desigualdade social, onde pobres e ricos têm oportunidades desproporcionais e inserida no contexto do algoritmo. Dentre as várias “aptidões” do algoritmo, destaco sua capacidade de eliminar o corpo ou a realidade do mundo vivo, dos sentidos e das quatro dimensões do mundo em volta. Essa conjuntura é problemática para a alteridade, sociabilidade e para a construção de um pensamento crítico, provocando um descolamento do mundo vivo, da vida social e política.

Este artigo apresenta uma oficina de fotografia realizada em uma favela de São Paulo que visa transcender as fronteiras corporais estabelecidas. Baseando-se no pensamento ameríndio, a oficina serve como um modelo demonstrativo, dentro da realidade do Antropoceno, para se pensar abordagens educacionais formais e não formais que visam estabelecer aproximações com a alteridade e consciência ecossocial. A partir da leitura de Viveiros de Castro, o perspectivismo ameríndio e o multinaturalismo, o artigo destaca a importância dos processos intersubjetivos, do corpo ou da materialidade como agentes epistemológicos.

Minha pesquisa com jovens de Heliópolis revelou que eles raramente saem da favela – uma condição que chamo de “determinismo espacial” – confirmando a necessidade de abordagens que expandem suas percepções e conhecimentos por meio de expedições para fora do “território”¹³. Com base nessa constatação, selecionei a fotografia como ferramenta

⁹ O Coeficiente de Gini é um indicador estatístico que mede a desigualdade na distribuição de renda ou riqueza, variando de 0 (igualdade perfeita, todos com a mesma renda) a 1 (desigualdade máxima, uma pessoa tem tudo). O Brasil, em 2024, o valor foi 0,82.

¹⁰ Disponível em: <https://cee.fiocruz.br/?q=a-pandemia-agravou-a-desigualdade-de-renda-e-a-pobreza-no-brasil#:~:text=Aliás%2C%20desde%20o%20início%20da,abaixo%20da%20linha%20da%20pobreza>

¹¹ Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/en/agencia-news/2184-news-agency/news/41031-in-2023-88-0-of-persons-aged-10-years-and-over-used-the-ersernet>.

¹² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/internacional/en/scienceandhealth/2024/10/majority-of-brazilian-children-and-adolescents-access-social-media-multiple-times-daily.shtml>

¹³ DABDAB, Roberta; BAITELLO, Norval. Helipa>PUC - PUC>HELIPA: Um experimento de construção de “intersubjetividade” entre dois ambientes radicalmente diversos na cidade de São Paulo, a favela e a universidade. In: *Resistances. Journal of the Philosophy of History* 3 (5): e21080, 2022; DABDAB, Roberta; BAITELLO JUNIOR, Norval; LEÃO, Lucia. Communication and education for otherness: photographic expeditions as an exercise in the pedagogy of intersubjectivity. In: *Flusser Studies* 34, 1-19; Nov/2022; DABDAB, Roberta. Nofotofake: A lived Embodied Practice through Photography. In: *Research in art education*. Vol. 2025 No. 3:

e abordagem simbólica para explorarmos outros ambientes, para além dos limites da favela. Minha pesquisa concluiu que as percepções, os sentimentos ou a consciência que emergem das interações entre o corpo e o mundo, ou do encontro com outros, podem ajudar os estudantes a “desaprender preconceitos e divisões”, e deixar aflorar o pensamento crítico.

O corpo e suas imagens

A *Bildung* ameríndia acontece mais no corpo do que no espírito: não há mudança espiritual que não seja uma transformação corporal, uma redefinição de seus afetos e capacidades”¹⁴.

Em diálogo com as teorias de Baitello¹⁵ e em consonância com as descobertas de Kraus e Wulf¹⁶, minha pesquisa também confirma a importância da corporeidade e da consciência corporal na aprendizagem e na educação, combatendo a tendência histórica de crescente abstração do corpo, bem como o controle limítrofe sobre o corpo. O foco é a imagem corporal no contexto sociocultural.

Imagem corporal é uma multiplicidade de representações dinâmicas, que coexistem em qualquer indivíduo, com potenciais tanto criativos quanto destrutivos, que vamos desenvolvendo por meio das relações que ocorrem tanto dentro como fora do corpo. Não se trata de uma construção individual, nem o resultado de escolhas conscientes, mas um agenciamento ativo que possui memória e hábitos próprios, e que é, em si, a expressão de uma troca contínua entre corpos e imagens. Como sabemos, a imagem corporal está vinculada ao corpo, que está sempre inserido em um contexto, referindo-se não apenas a percepções, pensamentos e sentimentos sobre o corpo e suas experiências, mas também à linguagem. Se influencia de uma mistura de reflexões pessoais, valores culturais, normas sociais e representações da mídia. A imagem corporal está intrinsecamente ligada às dinâmicas sociais e às práticas disciplinares. Embora o termo seja usado em áreas como psicologia, neurociência, filosofia e estudos feministas, seu significado permanece flexível e dependente do contexto¹⁷.

Uma vez entendida a intrínseca relação entre corpo e imagem corporal, é importante destacar um aspecto, constatado por Weiss; o fato das palavras “imagem corporal” e “corpo” virem sempre precedidas de um artigo definido, o que pode sugerir se tratar de conceitos neutros, mas que de fato não são.

Thematic Issue on Challenging Conformity in Arts Education and through the Arts in Education, 2025.

¹⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 4, No. 3, Set/1998; pp. 469-488; p. 481.

¹⁵ BAITELLO JUNIOR, Norval. *O pensamento Sentado: Sobre Glúteos, Cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Unisinos, 2012; BAITELLO JUNIOR, Norval. *A Era da Iconofagia*. São Paulo: Paulus, 2014.

¹⁶ KRAUS, Anja; WULF, Christoph. *The Palgrave Handbook of Embodiment and Learning*. Londres: Palgrave Macmillan, 2022.

¹⁷ WEISS, Gail. *Body Images - Embodiment as Intercorporeality*. New York/London: Routledge, 1999; P. 1 - 3.

Simplificando, não existe “o” corpo ou mesmo “a” imagem corporal. Em vez disso, sempre que nos referirmos ao corpo de um indivíduo, esse corpo é sempre percebido de forma particularizada, ou seja, como corpo de mulher, corpo de latina, corpo de mãe, corpo de filha, corpo de amiga, um corpo atraente, um corpo envelhecido, um corpo de judeu. Além disso, essas imagens do corpo não são discretas, mas formam uma série de identidades sobrepostas em que um ou mais aspectos desse corpo parecem ser especialmente salientes em um determinado momento. Assim, em vez de ver a imagem corporal como um fenômeno coeso e coerente que opera de forma bastante uniforme em nossa existência cotidiana, uma presunção que fundamenta muitas abordagens tradicionais da imagem corporal¹⁸.

De forma que, se trata de entender que corpo e imagem corporal estão imbricados e são conceitos concretos, e nunca abstratos; conceitos ancorados com suas histórias, e que, portanto, são múltiplos, diversos e dinâmicos. Reconhecer essa realidade nos aproxima das cosmovisões indígenas.

A concepção ameríndia do corpo é moldada pelas interações com o meio ambiente e reconhece o ambiente como um todo “humano”, respeitando a diversidade que o entorno apresenta. Central ao pensamento ameríndio é a crença de que um corpo se forma por meio de percepções e impressões em relação aos outros. Essa perspectiva abrange a noção de que os animais possuem seus próprios pontos de vista e que as árvores incorporam modos distintos de ser. A nossa posicionalidade não é exclusivamente pessoal; ela é influenciada por outras pessoas, seres e entidades, admitindo que a existência de um “outro” implica a presença de outro modo de pensar.

Compreender o pensamento planetário a partir da perspectiva ameríndia revela uma visão não dicotômica que reconhece o vínculo entre humanos e não humanos em uma complexidade de relações que abrange os diversos seres que compartilham nosso planeta. Essa abordagem emerge de um processo imanente, moldado pela qualidade das relações que os seres podem “desenvolver” ou “produzir”; quanto mais nos relacionamos com os outros, mais nos vinculamos ou criamos imagens; aqui existe uma relação com as imagens corporais. Tal modelo fornece insights valiosos para metodologias educacionais e para o desenvolvimento de políticas públicas. O trabalho de Castro¹⁹ ilustra que as perspectivas ameríndias são inerentemente relacionais, definindo tanto entidades humanas quanto não humanas por meio de suas interconexões, e não por suas propriedades intrínsecas. Os povos indígenas percebem todos os elementos do mundo como sujeitos “humanos”, abraçando a diversidade e transcendendo as limitações antropocêntricas. Nesse contexto existe humanidade.

¹⁸ WEISS, p. 1, tradução nossa.

¹⁹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 4, No. 3, Set/1998; pp. 469-488; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. In: *Revista Mana*, 8(1), 2002; pp. 113-148; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Exchanging perspectives: the transformation of objects into subjects in Amerindian ontologies”. In: *Common Knowledge*, 10(3), 2004; pp. 463-484.

A contribuição ameríndia.

NÃO SÃO AS RELAÇÕES QUE VARIAM, SÃO AS VARIAÇÕES QUE RELACIONAM.²⁰

O trabalho etnográfico de Eduardo Viveiros de Castro com povos indígenas da Amazônia proporcionou insights profundos sobre as cosmologias ameríndias. Sua pesquisa ilumina um conceito desafiador para o pensamento ocidental: a compreensão indígena sul-americana do corpo como algo que é desenhado na experiência vivida, na reflexão. Assim, o corpo humano não possui uma posição cósmica fixa, sua forma vai se alterando de acordo com a perspectiva do observador, seja ele humano ou não humano²¹.

Nas culturas ameríndias, todos os elementos materiais ou corporais devem existir dentro de dinâmicas relacionais: "Adornos, pinturas corporais e máscaras não têm sentido senão quando vestidos por um corpo vivo"²², funcionando não como decoração, mas como extensão corporal. Sem animação, não têm valor: "Essas culturas se negam a dar uma forma material, destacada do corpo, às relações que se estabelecem em torno dele"²³.

A afirmação de que "a obra de arte que importa na Amazônia é o corpo 'humano'²⁴ revela a compreensão cultural amazônica. Ao contrário da produção de representações corporais, a práxis cultural dos povos amazônicos centra-se na "criação de corpos". Essas práticas derivam do reconhecimento de que humanos, animais, plantas e espíritos podem encarnar a humanidade, ocupar posições de sujeito e possuir perspectivas. O que, então, significa a criação de um corpo "humano"?

Entre as sociedades da bacia amazônica, os termos corpo, humano e sujeito são fundamentais para a compreensão de suas cosmologias e práticas culturais e divergem das definições ocidentais por meio de sua natureza fluida e interconectada. Para os povos indígenas da região do Xingu, no Pará, um "humano" ou pessoa vai além do Homo sapiens — um Araweté²⁵, uma onça-pintada ou um tucano não compartilham distinções ontológicas. Como observa Viveiros de Castro, ser "humano" é uma condição que precede a espécie humana, e transcende as definições antropocêntricas ocidentais. Animais, plantas, elementos naturais e espíritos possuem qualidades

²⁰ VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 120.

²¹ TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 769.

²² Idem, p. 772.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

²⁵ Os Araweté são um povo tupi-guarani de caçadores e agricultores da floresta de terra firme. "Estamos no meio", dizem os Araweté da humanidade. Vivem na região do igarapé Ipixuna, afluente da margem direita do médio Xingu. Fonte: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Arawet%C3%A9#Nome_e_popula.C3.A7.C3.A3o.

de intencionalidade e sociabilidade, compartilhando respeito e responsabilidades mútuas. Um “corpo humano” se materializa por meio de relações; essa qualidade define as entidades por meio de seus relacionamentos, sendo a humanidade um modo de percepção acessível a todos os seres²⁶. Como explica o autor, as perspectivas indígenas enfatizam que o fundamento comum do ser é a humanidade. A humanidade serve como princípio abrangente, um pano de fundo universal do cosmos²⁷.

Assim, os animais e os seres não humanos possuem uma “essência humana” que distingue a espécie humana da condição humana²⁸. Como dizem os povos indígenas, “todos os animais e coisas têm alma, são gente”²⁹. Através do potencial de autorreflexão, todas as espécies são potencialmente “humanizáveis”.

Dizer que a humanidade é a condição comum original de humanos e não humanos equivale a dizer que a alma ou o espírito — o aspecto subjetivo do ser — é o dado universal e incondicionado (já que as almas de todos os não humanos são semelhantes às humanas), enquanto a natureza corporal objetiva assume uma qualidade a posteriori, particular e condicionada. Nesse sentido, vale também notar que a noção de matéria como substrato universal parece estar totalmente ausente das ontologias amazônicas. A individualidade reflexiva, e não a objetividade material, é o potencial terreno comum do ser³⁰.

No pensamento ameríndio, “corpo” não é apenas a forma física, mas um conjunto de afetos e modos de ser — um *habitus*. Entre a subjetividade formal da alma e a materialidade do organismo, o corpo existe como um “conjunto de afetos e capacidades”, originando perspectivas. Essas diferenças corporais são “apreensíveis apenas de um ponto de vista exterior, por um outro, já que, em si mesmo, todo tipo de ser tem a mesma forma (a forma genérica de um ser humano): os corpos são o modo pelo qual a alteridade é apreendida como tal”³¹. Assim, “humano” denota não uma substância, mas uma posição relacional³². Sob essa perspectiva, as interações entre a espécie humana e a “natureza” assumem o caráter de relações sociais³³.

²⁶ TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 773.

²⁷ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O anti-narciso: Lugar e função da antropologia no mundo contemporâneo. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, 44 (4), 2010; pp. 15-26; p. 24-25.

²⁸ VIVEIROS DE CASTRO, 1998, p. 472.

²⁹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2007; p. 94.

³⁰ VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 466.

³¹ VIVEIROS DE CASTRO, 1998, p. 478.

³² VIVEIROS DE CASTRO 2007, p. 113.

³³ VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 465.

Multinaturalismo: a grande virada

CULTURA É O NOME MODERNO PARA ESPÍRITO³⁴.

O termo “multinaturalismo”, tal como proposto por Viveiros de Castro, foi formulado como uma noção ontológica significativa relativa aos povos ameríndios, desafiando os seus colegas americanos que privilegiam o conceito de “multiculturalismo”:

Meu problema é que tal noção depende de fato de um “mononaturalismo” a servir de pivô em torno do qual variam as culturas. E se fosse o contrário? E se houvesse um multinaturalismo em vez de um monoculturalismo?³⁵ A formulação foi de início puramente reativa; mas não demorei para perceber que era exatamente isso que os indígenas pareciam supor...³⁶

Se todos os seres podem ser sujeitos, não existe um mundo objetivo singular. Enquanto o multiculturalismo postula vários espíritos (culturas) dentro de uma única natureza, o multinaturalismo propõe diferentes mundos (corpos) dentro de uma única cultura. Enquanto isso, a sociedade ocidental opera através do multiculturalismo (ou mononaturalismo, segundo Viveiros de Castro), propondo múltiplas culturas (espíritos) em relação a uma única natureza (corpo), refletindo a simplificação da lógica colonial, a natureza como objeto do espírito. Por outro lado, “o pensamento ameríndio propõe o oposto: uma unidade representacional ou fenomenológica puramente pronominal ou dêitica, aplicada indiferentemente a uma diversidade radicalmente objetiva. Uma cultura, múltiplas naturezas — uma epistemologia, múltiplas ontologias”³⁷.

O multinaturalismo mescla aspectos humanos e animais em “um contexto comum de intercomunicabilidade”, visto que toda a mitologia ameríndia “fala de um estado de ser onde o eu e o outro se interpenetram, imersos no mesmo meio imanente, pré-subjetivo e pré-objetivo...”. A humanidade, na compreensão ameríndia, funciona como um meio – um contexto compartilhado para o estabelecimento de relações. Esse meio, “o fundo que nos une”, se constitui de materialidade e também do simbólico, transcendendo divisões binárias. Assim, o conceito de meio na etimologia, sugere uma existência simultânea tanto em si mesmo quanto em relação ao seu entorno. Os seres humanos moldam e são moldados por esse meio, exigindo “metodologias” que o reconheçam como organizador social e mediador de encontros com os outros³⁸. Retornando ao multinaturalismo,

³⁴ Idem, p. 482.

³⁵ O autor provoca com as expressões “multinaturalismo” e “monoculturalismo”, mas ambas significam a mesma coisa: o multinaturalismo pressupõe o monoculturalismo. Viveiros de Castro argumenta que as ontologias precisam se afastar tanto do monismo quanto do binarismo e que, inspirados pelo pensamento ameríndio, devem ser propostas multiplicidades (2004, p. 481-482). É por isso que ele prefere o termo “multinaturalismo”.

³⁶ VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 112.

³⁷ VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 474.

³⁸ DABDAB, 2023; DABDAB; BAITELLO JUNIOR, 2023.

determinante é a maneira como os “humanos” vivenciam seus hábitos e características por meio da cultura — sendo a cultura o absoluto, onde ‘todos’ se conectam por meio de valores compartilhados. Os valores tornam-se horizontais e, portanto, democráticos. No multinaturalismo, o corpo (natureza) é diverso, enquanto o espírito (cultura) emerge como denominador comum. Assim, o pensamento planetário se engaja diretamente com diferentes naturezas que compartilham “uma cultura planetária”.

Perspectivismo ameríndio

O Perspectivismo Ameríndio, central na estrutura do Multinaturalismo de Viveiros de Castro, emerge das cosmologias indígenas amazônicas³⁹, oferecendo uma re-concepção radical da realidade e das relações entre os seres.

A teoria cosmopolítica dos povos indígenas sul-americanos vislumbra um universo de diversos agentes subjetivos — “deuses, animais, mortos, plantas, fenômenos meteorológicos e, frequentemente, também objetos ou artefatos” — cada um capaz de personalidade por meio de sua perspectiva contextual, em vez de qualidades de uma “espécie específica”⁴⁰.

Dizer, então, que animais e espíritos são indivíduos é dizer que eles são pessoas; e personificá-los é atribuir aos não humanos as capacidades de intencionalidade consciente e agência social que definem a posição do sujeito. Tais capacidades são reificadas na alma ou no espírito com que esses não humanos são dotados. Tudo o que possui uma alma é capaz de ter um ponto de vista, e todo ser a quem se atribui um ponto de vista é um sujeito; ou melhor, onde há um ponto de vista, há uma “posição de sujeito”. Nossa epistemologia construcionista pode ser resumida na fórmula saussuriana (e muito kantiana): “o ponto de vista cria o objeto”. Em outras palavras, o sujeito é a condição original e fixa da qual emana o ponto de vista (o sujeito cria o ponto de vista). Enquanto a ontologia perspectival ameríndia procede como se o *ponto de vista cria o sujeito*: tudo o que for ativado ou “agenciado” pelo ponto de vista será um sujeito⁴¹.

O que distingue a corporeidade “humana” é que “a carne e a forma do corpo são a memória literalmente encarnada das interações afetivas entre o sujeito e seu entorno”⁴², ou seja, outros sujeitos. A forma humana do corpo — o corpo ameríndio — não é dada, mas inteiramente produzida: resulta de uma ação intencional e coletiva. É assim que os povos indígenas constroem a concepção de seus corpos, oferecendo mais possibilidades de ser uma perspectiva, de ser um sujeito.

³⁹ VIVEIROS DE CASTRO 1998 e 2014.

⁴⁰ VIVEIROS DE CASTRO, 2020, pp. 43-44.

⁴¹ VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 467.

⁴² TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 785.

Assim, podemos afirmar que o pensamento ameríndio aceita e abraça a pluralidade de corpos: “Todo existente pode ser pensado como pensante (isto existe, logo isto pensa), isto é, como ‘ativado’ ou ‘agenciado’ por um ponto de vista”⁴³. Ele elucida ainda um aspecto importante necessário para compreender o significado do corpo para os ameríndios: “Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas *o ponto de vista está no corpo*”⁴⁴. Uma perspectiva difere de uma representação. Enquanto as representações pertencem à mente, a perspectiva está ancorada no corpo. Embora ter um ponto de vista esteja ligado à alma — tornando tanto humanos quanto não humanos sujeitos potenciais —, as diferenças de perspectiva surgem dos corpos, não das almas. A forma corporal e a cultura funcionam como configurações reflexivas através das quais os sujeitos percebem a si mesmos e ao seu ambiente: “Tais ‘atributos’ dêiticos são imanentes ao ponto de vista e se movem com ele”⁴⁵.

O artigo destaca o quão problemática é a ideia de representação para as epistemologias ocidentais, que persistem em produzir produtos ao invés de corpos.

Ler o mundo com o corpo: Trocando perspectivas.

Para concluir essa humilde introdução ao pensamento ameríndio e reconhecendo minha limitação em dar conta dessa complexidade, examinarei agora as relações observadas entre jovens de Heliópolis, uma importante favela na periferia de São Paulo, onde encontros físicos e abordagens intersubjetivas desafiam as barreiras deterministas oriundas da desigualdade. Aqui, reforço, que a ideia de “intersubjetivo” engloba inerentemente modos de interação “interespecíficos”.

Minha pesquisa de doutorado coincidiu com o ensino de fotografia para jovens na ONG UNAS. Embora inicialmente o plano da oficina era fotografar a favela para explorarmos questões daquele ambiente, os comentários dos alunos — “nunca saímos daqui, e quando saímos, é só para áreas próximas” — revelaram um “determinismo espacial” ou “racismo espacial” ao qual estão sujeitos. Ao mesmo tempo, os jovens permanecem constantemente conectados por meio de celulares, interagindo na internet, que é atemporal e não possui fronteiras espaciais.

E como já escrevi, também aponto para jovens de outros ambientes

Assim, surge uma flagrante contradição: enquanto algumas pessoas nas periferias urbanas não têm acesso à cidade, ao espaço urbano, e eu aponto para encontros com outras perspectivas, elas são super bem vindas nas redes digitais, ambiente estruturado pelo controle e consumo.

⁴³ VIVEIROS DE CASTRO, 2020, P. 65.

⁴⁴ Cf.

⁴⁵ VIVEIROS DE CASTRO, 1998, p. 477.

Juntamente com o grupo, optamos por explorar ambientes além da favela. A fotografia tornou-se nossa ferramenta para apreender a cidade por meio de gestos, diálogos, reflexões e reconhecimento, transformando São Paulo em nossa sala de aula. As expedições fotográficas visavam enriquecer a visão de mundo por meio da experiência direta.

Destaco uma situação sutil e delicada que vivemos juntos e que acredito pode ter alguma proximidade com as práticas ameríndias de construção corporal, apesar do artigo não destacar essas práticas. Com a bolsa de pesquisa que ganhamos da universidade, tivemos a oportunidade de visitar a Pinacoteca do Estado de São Paulo — desconhecida para os alunos — e, em seguida, almoçar no sofisticado restaurante do museu. Enquanto o grupo explorava com entusiasmo as diversas opções do cardápio, Mauro, de 17 anos, escolheu apenas duas *coxinhas* e uma Coca-Cola. Questionando Mauro sobre por que ele não provaria algo diferente nesse novo ambiente, ele manteve sua escolha inicial, explicando que era um *especialista* de *coxinha* e que estava curioso para provar a versão do restaurante. Depois de comer, exclamou: “Nossa professora, você nem vai acreditar, mas a coxinha de Helipa⁴⁶ é muito, muito melhor do que essa que comi aqui!”

De uma maneira simples e cristalina, essa experiência demonstra como *o ponto de vista do corpo* é fundamental para gerar percepções que alcançam níveis mais profundos do que se a experiência fosse apenas visual. Explico: se Mauro tivesse avaliado a comida apenas visualmente, por uma fotografia nas redes sociais, por exemplo, a representação da coxinha do restaurante seria presumivelmente mais atraente, logo saborosa e, de cara, já levaria a conclusões diferentes sobre a qualidade e o sabor. Em vez disso, sua experiência corporal — com os sentidos — possibilitou uma compreensão mais “personalizada” para ele. A simplificação da representação, como identificada por Viveiros de Castro, constitui um problema ontológico — uma representação empobrecida resultante da ruptura cartesiana e, conseqüentemente, da objetificação ou abstração do corpo na maioria dos processos epistemológicos (de representação).

O pensamento moderno começou com essa simplificação; e sua conversão maciça de questões ontológicas em questões epistemológicas (questões de representação) ainda está presente. Todo modo de ser não assimilável à matéria inflexível teve que ser absorvido pela mente. A simplificação da ontologia levou à enorme complexidade da epistemologia. Uma vez que os objetos ou as coisas foram pacificados — recuando para o mundo exterior, silencioso e uniforme da natureza — os sujeitos começam a proliferar e a tagarelar: egos transcendentais, entendimentos legislativos, filosofias da linguagem, teorias da mente, representações sociais, a lógica do significante, teias de significação, práticas discursivas, políticas do conhecimento e, sim, antropologia, é claro.⁴⁷

Os encontros e as interações entre pessoas criam um campo onde se formam identidades e se desenvolvem ações conscientes. Isso se alinha com a perspectiva ameríndia das

⁴⁶“Helipa” é o apelido da favela de Heliópolis.

⁴⁷VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 483.

relações: uma única cultura planetária que abrange todos os corpos (naturezas) que podem envolver e ser envolvidos. O pensamento planetário busca, de maneira crítica, alternativas ao processo cultural de unificação que não é sustentável. Nesse contexto, a visão ameríndia sugere que a humanidade compartilha uma condição comum, ressaltando a natureza interconectada e interdependente da realidade. E assim, aprendemos com os “outros” que a existência humana existe desta forma, em um tecido de relações; toda divisão permanece meramente ilusória.

Complemento

Acho importante deixar claro que o artigo apontou na direção da realidade dos meus alunos em Heliópolis, mas não sou ingênua a ponto de achar que acaba aí. Outros jovens, em outras realidades, também vivenciam — à sua maneira — o determinismo imposto pelas suas realidades. E o quanto isso é prejudicial para a humanidade como um todo.

Processos intersubjetivos que quebrem determinismos precisam ser estimulados para “todas as gentes”, independente de raça, gênero e espécie.

Referências

BAITELLO JUNIOR, Norval. *O pensamento Sentado: Sobre Glúteos, Cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A Era da Iconofagia*. São Paulo: Paulus, 2014.

DABDAB, Roberta; BAITELLO, Norval. Helipa>PUC - PUC>HELIPA: Um experimento de construção de "intersubjetividade" entre dois ambientes radicalmente diversos na cidade de São Paulo, a favela e a universidade. In: *Resistances. Journal of the Philosophy of History* 3 (5): e21080, 2022. Disponível em <https://philpapers.org/rec/DABUED> .

DABDAB, Roberta; BAITELLO JUNIOR, Norval; LEÃO, Lucia. Communication and education for otherness: photographic expeditions as an exercise in the pedagogy of intersubjectivity. In: *Flusser Studies* 34, 1-19; Nov/2022. Disponível em: https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/roberta-norval_-lucia-communication-education-otherness-photographic-expeditions.pdf .

DABDAB, Roberta. *A pedagogia da intersubjetividade de Vilém Flusser: A realidade do outro precisa ser vivenciada*. Trabalho apresentado em Anais do 32º Encontro Anual da COMPÓS. Jun/2023.

DABDAB, Roberta; BAITELLO JUNIOR, Norval. O fundo que nos une: por uma intersubjetividade social em Vilém Flusser. In: *Revista Caribenha de Ciências Sociais*, 12(4), 1912 a 1923, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.55905/rcssv12n4-024>

DABDAB, Roberta. Nofotofake: A lived Embodied Practice through Photography. In: *Research in art education*. Vol. 2025 No. 3: Thematic Issue on Challenging Conformity in Arts Education and through the Arts in Education, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.54916/rae.156377>.

KRAUS, Anja; WULF, Christoph. *The Palgrave Handbook of Embodiment and Learning*. Londres: Palgrave Macmillan, 2022.

TAYLOR, Anne-Christine; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Um corpo feito de olhares. In: *Revista de Antropologia*, Vol. 62, No. 3, Set/Dez 2019; pp. 769-818.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 4, No. 3, Set/1998; pp. 469-488.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. In: *Revista Mana*, 8(1), 2002; pp. 113-148.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Exchanging perspectives: the transformation of objects into subjects in Amerindian ontologies". In: *Common Knowledge*, 10(3), 2004; pp. 463-484.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O anti-narciso: Lugar e função da antropologia no mundo contemporâneo. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, 44 (4), 2010; pp. 15-26.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Cannibal Metaphysics: for a post-structural anthropology*. Minneapolis: Univocal Publishing/ University of Minnesota Press, 2020.

PAIXÃO, Marcelo. *Race and Social Inequality in 20th and 21st-Century Brazil*. In: *Oxford Research Encyclopedia - Latin American History*. Mai/2021. Disponível em <https://oxfordre.com/latinamericanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-848>.

WEISS, Gail. *Body Images - Embodiment as Intercorporeality*. New York/London: Routledge, 1999.

ENSAIO

VISUAL



MONUMENTA BRASILIAE

Rosa Esteves

O TRABALHO DE ROSA ESTEVES PODE SER VISTO COMO UMA ARTE ORGÂNICA E ÚNICA, EM QUE AS OBRAS SÃO CRIADAS UMA A PARTIR DA OUTRA, SEM ROMPIMENTOS, EM UM ATO CRIATIVO CONTÍNUO, COMO UMA ESPÉCIE DE INVESTIGAÇÃO QUE SE APROFUNDA, EM QUE RESPOSTAS GERAM NOVAS PERGUNTAS, IMPEDINDO A PARALISAÇÃO DA AÇÃO.

Adrienne Firmo, 2013

Começo com essa citação sobre meu trabalho, parte de um texto mais longo, ela resume de forma objetiva e clara como se desenvolve o meu fazer como artista. Não me atenho a determinada técnica ou procedimento, busco nas mais variadas linguagens aquela que se adequa melhor à proposta que pretendo desenvolver. Minha atuação profissional como museóloga também possibilitou conhecimentos que pude incorporar à realização artística.

Desenvolvo minha produção nas áreas de fotografia, gravura, livro de artista, cerâmica, objeto escultórico, performance, instalação e interferências em espaço público. Questiono o universo feminino, por meio da exploração de arquétipos que dizem respeito a esse corpo na arte. Exploro também as questões referentes aos efeitos do tempo sobre o corpo e à memória corporal, apresentando reflexão sob um viés autobiográfico.

Atuei como museóloga no Museu Lasar Segall de 1981 a 2016, essa dedicação trouxe importantes contribuições para minha formação. O conhecimento aprofundado da obra de Segall foi uma oportunidade única. Trabalhar com o acervo do museu me colocou muito próxima do fazer do artista, principalmente ao imprimir todas as suas gravuras, parte de um projeto de pesquisa que desenvolvi na instituição.



Rosa Esteves é artista visual, pesquisadora, curadora e museóloga - desenvolve sua produção na área de fotografia, gravura, livro de artista, objeto escultórico e performance. Questiona o universo feminino, por meio da exploração de arquétipos que dizem respeito ao corpo feminino na arte. Explora também as questões referentes aos efeitos do tempo sobre o corpo e à memória corporal, apresentando discussões sob um viés autobiográfico. Realizou 24 exposições individuais e mais de 100 exposições coletivas no Brasil e exterior. Atuou como museóloga no Museu Lasar Segall de 1981 a 2016.



Matrizes de cerâmica e argila

Nos anos 1980, já trabalhando no Museu Lasar Segall, retomei o desenho com Antônio Hélio Cabral e a gravura com Arnaldo Batalhini, no ateliê do museu. No mesmo período, voltei a trabalhar com cerâmica no ateliê de Vera Giradon e Luiza Yamanaka. Lidar com argila foi fundamental no meu processo de pensar a tridimensionalidade, porque foi a manipulação dessa massa amorfa que plasmou meu entendimento do espaço. Naquela época produzi muitos objetos cerâmicos com formas arredondadas. Tratei assim do gesto feminino, ligado às ocupações da casa e aos cuidados do corpo.

De 1989 a 1991, fui orientadora no ateliê de gravura do Museu Segall, no período noturno. Tempo em que pude desenvolver uma série de gravuras em metal, e iniciei uma pesquisa em que buscava unir a gravura – o ato de gravar – e a cerâmica. Elaborei, então, matrizes com placas planas de argila (*Kéramos matricis*), onde imprimir vários tipos de conchas e espécimes marinhos, juntamente com marcas deixadas pelas minhas próprias mãos, ao adicionar desenhos e grafismos.

A imagem das conchas e sua simbologia foi um tema recorrente em minhas gravuras e desenhos, meu interesse por esse motivo nasceu de um diálogo com uma colega da faculdade, ela desenhava conchas e caracóis, discutimos sobre essas formas harmoniosas caracterizadas pelas proporções da seção áurea.

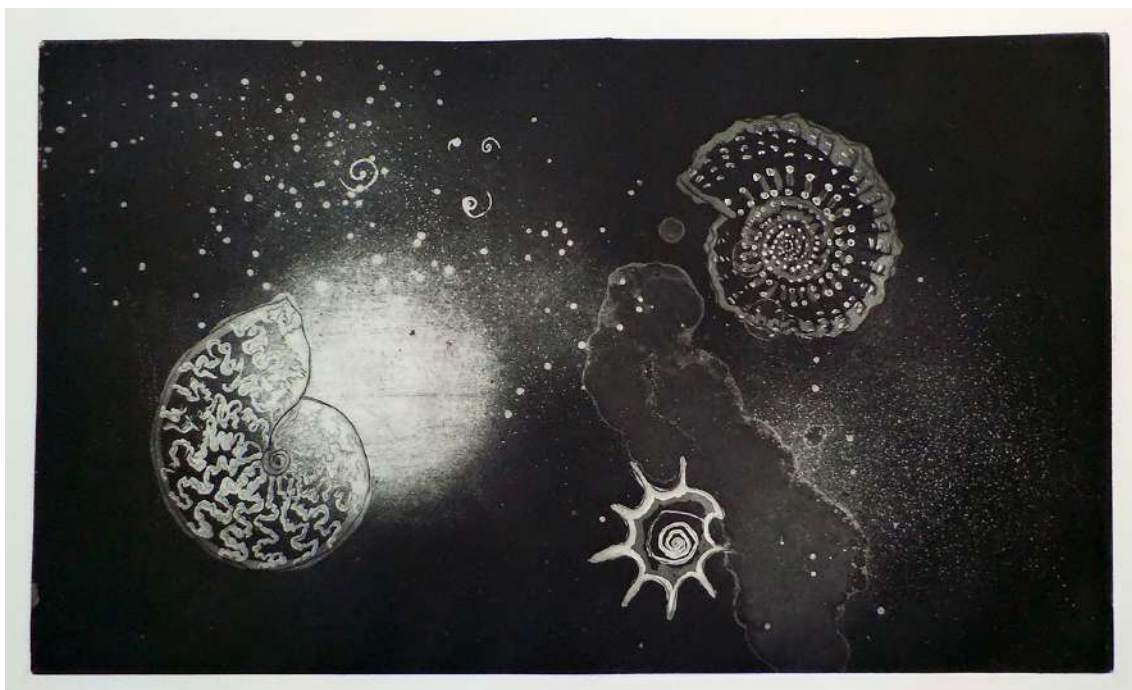
Essas matrizes, depois de secas, foram queimadas a 1300°C. Posteriormente, entintadas com tinta gráfica e impressas sobre papel, com novas interferências pelas técnicas de *frotage* e monotipia, criando cópias únicas – *Genesis Fractal*. Em seguida, encapsuladas em resina, convertidas em gravuras-objeto, e fizeram parte de uma interferência realizada, em 1998, na praia de Guaecá, em São Sebastião, no litoral paulista, denominada *Projeto Fractus Brasil*. Nesta época, elaborei também matrizes tridimensionais, esferas, cilindros e formas elípticas, com as mesmas gravações.



GENESIS FRACTAL, 1991
Gravura de matriz plana de cerâmica sobre papel japonês



KÉRAMOS MATRICIS, 1991
Cerâmica alta temperatura



MEMÓRARES FRACTAL, 1991
Água forte, água tinta e ponta seca



ASPECTOS DO PROJETO FRACTUS BRASIL,
Praia de Guaecá, São Sebastião, SP, 1998.



Outra questão de interesse na minha pesquisa é a simbologia do feminino, que aparece representada pela analogia concha-vulva e nas formas arredondadas das matrizes de argila e cerâmica. Sendo a própria argila, matéria amorfa, por mim entendida como feminina. Sem perceber fui me apropriando dessas imagens, que, sempre e cada vez mais, se tornavam compulsivamente recorrentes em meu trabalho. Os significados que elas traziam ficavam cada vez mais conscientes para mim, e quanto mais as compreendia, mais a procura se intensificava, então, mergulhei nesse universo em busca de uma ancestralidade feminina, em busca de minhas raízes. Dos símbolos que representam o feminino à passagem para o corpo feminino foi um passo. Nasceu assim a série Deusas, em que utilizo o corpo como matriz e suporte de transferência da pintura, em um ato performático solitário.



ATO PERFORMÁTICO PARA A
REALIZAÇÃO DA IMPRESSÃO DAS DEUSAS,
2000



DEUSAS, 2000
*Impressão do corpo e de matriz esférica,
 guache sobre papel*

Rosa Esteves assume na série atual intitulada Deusas as marcas e demais insígnias conquistadas por sua pele ao usar o próprio corpo como matriz. Antes de se imaginar a obra finalizada, tem-se aqui que levar em consideração o processo de criação como um ritual, pois o gesto de se ornamentar através da pintura remete à necessidades extremas como de defesa ou até de acasalamento segundo códigos de conduta existentes em todas as culturas. Seu torso passa a reconstruir monotípias singulares. Vermelho, preto e branco em tons e densidades variados delimitam a nova existência. Esta forma transposta ao papel, como consequência de uma performance, será ainda demarcada por ornamentos geométricos.

TEREZA ARRUDA, 2000

Matrizes esféricas de argila

Durante o processo de pesquisa coloquei-me a seguinte questão: e se a matriz de argila fosse esférica? Que tipo de impressão sua tridimensionalidade poderia me dar? Fiz então, a primeira, uma esfera de argila na qual imprimi conchas e animais marinhos. Depois de seca, recebeu uma proteção de goma laca, pois não poderia ser queimada.

Assim, a impressão dessa matriz redonda, *Gea matricis*, me conduziu a um efeito inesperado: eu nunca teria uma cópia igual à outra, obteria impressões semelhantes mas não iguais. O resultado foi *Gea Fractal*, uma gravura peculiar, com infinitas possibilidades de traçado e jamais idênticas.



GEA MATRICIS, 1991/2000
Argila com gravação de conchas e animais marinhos

Livros de artista

Desde 2016, aprofundo a pesquisa sobre as matrizes esféricas, um suporte que se revelou adequado naquele momento foi o livro de artista. Realizei então a série de livros de artista denominada *Monumenta Brasiliae* [GAMBINI, 2000].

A apropriação do título da obra editada pelo padre Serafim Leite, publicação em três volumes de valor histórico relativos aos 20 primeiros anos de atividades dos jesuítas no Brasil, se deu pela necessidade de exprimir a minha ligação com o meu país e como forma de me relacionar com as minhas origens, com um passado ancestral, também pela busca por uma representação do inconsciente coletivo, uma vez que em minha poética visual, tenho como referência os fosséis, a pintura rupestre e as tradições culturais, principalmente da pintura corporal dos indígenas, não apenas pelas formas, mas, também, pela gama de cores.

A materialização dessa ideia resultou nos livros com sobreposições de impressões em cores que vão do preto, passando pelo marrom, sépia, sanguínea, ocre, branco e ouro. São cores encontradas nas pinturas rupestres e nas pinturas corporais, entranhadas na memória coletiva, e se referem à terra em seus múltiplos tons, como o dourado ligado à riqueza mineral ou à areia das praias.

A impressão dos dois primeiros livros, em sentido linear, se aproxima da narrativa discursiva. Já os outros exemplares, com impressão em circunvolução espiral, se aproximam das primitivas formas de expressão da consciência, o círculo “como símbolo do self: ele expressa a totalidade da psique em todos os aspectos, incluindo o relacionamento entre homem e a natureza” [JAFFÉ, 2000]. Esta impressão circular se mostrou adequada como representação das memórias.



IMPRESSÃO DOS LIVROS DE ARTISTA:
Monumenta Brasiliae I e Monumenta Brasiliae III

Os livros, encadernados no formato denominado “dragão”, quando abertos, se transformam em um livro-objeto e permitem uma visão tridimensional e caleidoscópica, que se “movimenta” conforme nos aproximamos ou nos distanciamos deles.



MONUMENTA BRASILIAE I, 2017
26 x 26 cm fechado / 26 x 156 cm aberto.

Livro de artista, em três cores, com impressão de três matrizes esféricas de argila, em papel Hahnemuhle de 300 g. Encadernação tipo sanfona.

Foram realizados três exemplares únicos.

Idealizei esse livro de artista como de memórias, fossem elas coletivas ou as minhas próprias. Assim, decidi que a impressão seria feita em camadas, uma se sobrepondo à outra e com cores diferentes para que se criasse um pentimento, um vestígio.

Utilizei três matrizes esféricas de argila, criadas por mim, em 1990 e em 2000. Cada matriz possui um tipo de gravação, a primeira com impressões de conchas e animais marinhos; a segunda e a terceira, respectivamente, inspiradas em pinturas rupestres e em pinturas corporais indígenas.

Para a realização da obra, fiz inicialmente uma impressão com tinta gráfica incolor e pigmento dourado, posteriormente, imprimi cada matriz no sentido linear, nas cores preto, sépia e sanguínea.



Livro de artista, com impressão, em três cores, três matrizes esféricas de argila e fotografia digital, em papel Hahnemuhle de 300 g.

FOTOGRAFIAS DE PINTURA RUPESTRE DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO PEDRA PINTADA, SITUADO PRÓXIMO À CIDADE DE BARÃO DE COCAIS, MINAS GERAIS. Encadernação tipo sanfona. Exemplar único.

Novamente, uma impressão com tinta gráfica incolor e pigmento dourado, e a impressão das matrizes em preto, sépia e sanguínea. Um aspecto importante foi a incorporação de imagens fotográficas que realizei de pinturas rupestres.

Esse segundo livro de artista já surge indicando a criação de uma série com o mesmo título, pois os primeiros abriram um campo bastante rico a ser explorado.

MONUMENTA BRASILIAE III, 2017
40 x 40 cm fechado / 80 x 80 cm aberto /
56 x 56 x 40 cm exposto

Livro de artista, com impressão em três cores, três matrizes esféricas de argila, em papel Hahnemuhle de 300 g. Encadernação dragão.



As mesmas matrizes foram utilizadas na criação desse exemplar, acrescentei a impressão de carimbos de animais, guardados desde minha infância, com os quais eu marcava os “meus” locais importantes, principalmente o telhado da garagem da nossa casa. Utilizei também alguns tipos móveis, que pertenceram à tipografia de meu pai.

Nele fiz uma impressão circular partindo do centro e se desenvolvendo em espiral. Encontrei na mandala – símbolo de origem remota que representa o cosmo, o divino, a magia e o inalcançável – imagem que refletisse várias camadas de memória: do inconsciente coletivo; arqueológico, das pinturas rupestres; antropológico, no desenho dos povos indígenas; da escrita e da minha infância. Havia empregado a simbologia ligada à espiral em muitas das minhas gravuras no fim dos anos 1980.



MONUMENTA BRASILIAE IV, 2017
27 x 27 cm fechado /
54 x 54 cm aberto /
38 x 76 x 38 cm exposto

Livro de artista, com impressão em três cores, três matrizes esféricas de argila, carimbo e tipos móveis, em papel Hahnemuhle de 300 g. Encadernação tipo dragão.

Exemplar único.

Novamente, as camadas de impressão em preto, sépia e sanguínea se sobrepuseram, criando gradações de tons. Por último, uma velatura com tinta acrílica dourada.

Foi pensada uma encadernação no formato dragão, na qual o papel é dobrado de certa maneira de modo que, quando aberto, transforma a gravura em uma imagem hipnótica, que muda conforme nossa aproximação ou distanciamento.

Novamente a impressão é circular, do centro para fora do papel, as mesmas matrizes foram utilizadas na criação, juntamente com os carimbos de animais da minha infância, alguns tipos móveis e, acrescentei ainda, carimbos com formas geométricas que me permitiram uma impressão serial na borda do papel. Utilizei respectivamente preto, marrom, sépia e sanguínea e, por último, uma velatura com tinta acrílica dourada, que uniformizou e forneceu certa iridescência.

Esse exemplar possui duas páginas que, abertas, possibilitam uma visão de 360° do objeto.

MONUMENTA BRASILIAE V, 2019
27 x 27 cm fechado / 54 x 54 cm aberto
/38 x 76 x 38 cm exposto

Livro de artista, com impressão em três cores, três matrizes esféricas de argila, carimbo e tipos móveis, em papel Hahnemuhle preto de 300 g. Encadernação tipo dragão.

Exemplar único.



Dessa vez, escolhi o papel preto e comecei a impressão com tinta branca; para as camadas subsequentes de impressão, utilizei um ocre dourado e a sanguínea e, por último, uma velatura com tinta acrílica dourada.



MONUMENTA BRASILIAE VIII, 2023/2025

Livro de artista, impressão digital de gravura de Salomão de Vasconcelos, 1663, sobreposta por impressão com matrizes esféricas de argila, em três cores, carimbos, tipos móveis, tinta acrílica dourada.

Nesse projeto, utilizei alguns registros do Brasil feitos por artistas do século XVI e XVII, mapas, gravuras e ilustrações. Registros fornecidas por Lucia Loeb, oriundos da então coleção de Guita e José Mindlin. Após a impressão da imagem selecionada, em papel de aquarela no formato A4, foram impressas as matrizes esféricas, nas cores castanho e sanguínea, contornando a imagem. Foram utilizados alguns carimbos, tipos móveis, além disso desenho com tinta preta.



MONUMENTA BRASILLIAE VII, 2023/2025
 Livro de artista, impressão digital de gravura de Arnoldus Montanus, 1671, sobreposta por impressão com matrizes esféricas de argila, em três cores, carimbos, tipos móveis, tinta acrílica dourada.



MONUMENTA BRASILLIAE VII, 2023/2025
 Livro de artista, impressão digital de gravura de Philopono, 1621, sobreposta por impressão com matrizes esféricas de argila, em três cores, carimbos, tipos móveis, tinta acrílica dourada e folha de ouro.



**MONUMENTA BRASILIAE
VII, 2023/2025**

Livro de artista, impressão digital de gravura de André Thevet, 1575, sobreposta por impressão com matrizes esféricas de argila, em três cores, carimbos, tipos móveis, tinta acrílica dourada e folha de ouro.

Por fim, foi aplicada velatura com tinta acrílica dourada, que uniformizou a superfície e conferiu uma iridescência sutil. Alguns pontos específicos receberam aplicação de douração, a fim de destacar detalhes.

Acredito que a pesquisa que relato propicia questões para o debate sobre a gravura contemporânea e expande a compreensão do conceito de matriz.

Referências bibliográficas

GAMBINI, Roberto. *Espelho índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl G. (org.) *O homem e seus símbolos*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 225-266.

ESTEVES, Rosa. Corpo comestível: anotações poéticas. In: GARCIA, Wilton (org.). *Corpo e arte: estudos contemporâneos*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 135-147.

FIRMO, Adrienne de O. *Corpo comestível e o corpo como matriz de Rosa Esteves*, São Paulo, 2007. Texto de parede e para catálogo da exposição *Mulheres brancas*, Museu de Arte de Ribeirão Preto Manuel-Gismondi.

ARRUDA, Tereza. *Corpos cravados – Gravadoras incansáveis: Sandra Kafka, Rosa Esteves e Cassia Gonçalves em ação*, São Paulo, 2001. Texto para folder da exposição, Gravura Brasileira.