

# Kika Carvalho ULTRAMAR

curadoria

Lucas Albuquerque

7. dez 23 a 25. fev 24

visitação:

qua a dom | 14h às 18h

## Casa Museu Eva Klabin

Av. Epitácio Pessoa, 2480 / Lagoa, Rio de Janeiro

## ULTRAMAR

Distribuída pela casa, a coleção de peças egípcias da Casa Museu Eva Klabin, uma das mais notáveis sobre o tema no Brasil, resguarda consigo o fôlego de uma civilização cujos vestígios materiais denotam uma cultura altamente complexa. Na esteira do exotismo intrínseco ao olhar que repousa sobre o Oriente e o continente africano, a coleção de Eva Klabin é constituída na década de 1950, posteriormente à descoberta da tumba de Tutancâmon em 1922. Este importante achado arqueológico é uma das poucas sepulturas reais encontradas intactas e desencadeou uma completa *egiptomania* pelo mundo, ressoando na arquitetura, na fotografia, no cinema e nas artes visuais. O marco histórico forneceu arcabouço material e científico cuja recepção reforçava um desejo de busca pela origem espelhada em um outro, entendido como arcaico – como diria o historiador da arte alemão Aby Warburg, numa alegoria do inconsciente do tempo.

Curiosamente, a coleção de Eva Klabin se constitui de objetos que não são, contudo, provenientes de escavações arqueológicas oficiais. Guiada por especialistas em arte, a paulistana de alma carioca reuniu pouco mais de cinquenta objetos que revelam seu interesse por um tempo histórico alargado, que vai desde a Dinastia I até o período Ptolomaico. Entre eles, duas peças se destacam. A primeira é a *Estela funerária de Tutemés* (cerca de 1391 – 1353 a.C.), oriunda da tumba do rei Tutemés IV, da Dinastia XVIII (1401-1391 a.C.), que possui como função religiosa apresentar o rei morto ao pós-vida, representando e sendo, por si mesma, uma oferenda devocional aos deuses. Em sua parte inferior, observamos as figuras do soberano e sua esposa, trajados de gala e sentados diante de uma mesa de oferendas sobre a qual Tutemés estende a mão esquerda. Acima, vemos a cena em que o rei é representado de pé, com os braços erguidos em adoração ao deus Osíris, senhor e juiz da vida após a morte, portando sua típica coroa *Atef* e segurando em suas mãos o mangual e o cajado. Diante do santuário, uma mesa repleta de oferendas. Sobre as duas cenas, o sinal *Shen*, símbolo da eternidade, paira sob um cesto com o olho de Hórus, simbolizando poder e proteção. Um arco enlaça toda a placa. Parte das cores originais ainda permanecem na matéria. Em particular, um azul pulsa atrás de hieróglifos com o nome do casal real e uma prece endereçada a Osíris, “O Senhor da Terra Sagrada”.

Um outro olho, tridimensional, testemunha os movimentos da história e repousa sobre os nichos da casa. *O olho de máscara mortuária* (304 a.C. - 395 d.C.) é fragmento de um touro sagrado mumificado composto por três elementos distintos montados para incrustação: pedras de calcário cristalino, obsidiana e lápis-lazúli. Este último desempenhava função simbólica privilegiada na sociedade egípcia, denotando a hierarquia social do indivíduo – devido ao alto custo de comercialização da pedra em virtude de sua escassez em solo egípcio e importação da Mesopotâmia –, e constituindo-se como significado religioso. Sua coloração intensa estabelecia um paralelo com o céu e o plano superior, integrando o conjunto hierárquico que simbolizavam os deuses: o ouro, metal divino que nunca enferruja, era visto como a carne dos deuses; a prata representava os ossos; o lápis-lazúli, por sua vez, era fino e delicado como os seus cabelos.

As relações formais, materiais e simbólicas que estabelecem uma ligação entre o Egito e a história da arte ocidental são calcadas na recepção da antiguidade clássica pelos gregos e romanos, mas não só isso. Na casa, as numerosas peças que representam a Virgem Maria apontam para o uso como pigmento pictórico do lápis-lazúli, material ainda muito caro nos dias de hoje, cujo valor, na época, era equivalente ao do ouro. O azul ultramar, obtido por meio da trituração do lápis-lazúli, tem sua origem etimológica no latim *ultramarinus* (além-mar). Entre os séculos XIV e XV, seu caminho de entrada na Europa se dava pela Itália a partir das minas do Afeganistão, refazendo assim as rotas utilizadas pelos egípcios durante a mineração da rocha. Essa circularidade territorial penetra no nome do pigmento e banha a história da arte na relação com o outro, aquele que se coloca para além do horizonte.

Sob as lentes do contemporâneo, tal recepção do além-mar adquire novos embates discursivos tanto no que tange à cultura simbólica egípcia e sua reverberação na Europa, quanto no plano material e historiográfico. Museus e coleções mundo afora refletem não só sobre a condição de chegada e permanência de objetos frutos da colonização, mas também revisam suas narrativas baseadas em um ocidente que se faz pela apropriação e fragmentação da história, submetendo o continente africano ao estigma da subalternidade. A noção do Egito como berço da civilização ocidental se fortalece pela figura do historiador e arqueólogo James Henry Breasted, que em publicações como *Ancient Times, a History of the Early World* (1916) e *The Conquest of Civilization* (1926) assinalava erroneamente o norte da África e o sudoeste asiático como povoados por pessoas de pele clara, compreendendo como “brancos”. O Egito antigo deveria, sob distorção de tais lentes, ser parte constituinte da criação dessa civilização. Seus estudos tornaram-se canônicos para o currículo das universidades e nas pesquisas norte-americanas em um momento de ascensão do país, alastrando-se globalmente e sendo, gradualmente, assimilados. Fagulhas que prenunciavam o cheiro da fumaça que sentimos hoje podem, contudo, ser percebidas anos antes. No fim do século XIX, o pintor americano Edwin H. Blashfield realizou a mural *A evolução da civilização* (1890-1900) na Biblioteca do Congresso em Washington, D.C., estabelecendo uma progressão que se iniciava no Egito antigo e desembocava nas Américas.

De que forma a cor pode funcionar como mote para uma investigação capaz de pautar relações não apenas materiais mas, também, históricas e sociais? Frente a esta questão, convidamos Kika Carvalho (Espírito Santo, BR, 1992) para a segunda edição do programa **ÉDEN**, que visa a interlocução do acervo da Casa Museu Eva Klabin com a produção contemporânea. Entre processos pictóricos e fotográficos, a artista examina a relação da cor azul como índice e marca de uma memória da negritude. Partindo de sua pesquisa acerca do azul na história material, Kika conecta a cor com a vista do horizonte banhado pelo mar da ilha onde nasceu e viveu. Fazendo uso desse dado afetivo, ela o incorpora como uma memória longínqua, que interpela tanto suas lembranças pessoais, como a história brasileira e suas relações além-mar na grande *Kalunga* – palavra da língua banto que significa lugar sagrado, de proteção.

Em pinturas e objetos que variam do realismo fotográfico à abstração formal, a artista cria imagens que versam sobre a condição da negritude no Brasil, unindo suas memórias às cenas do mundo. Figuras formadas de intenso azul ressoam o comentário “tão preto que chega a ser azulado”, cujas pretensões dúbias se escondem sob a constatação de um desvio de cor. Imergindo seus personagens e a si mesma — afinal, boa parte das figuras femininas são quase autorretratos, ou como o pigmento pictórico do azul-lazúli, material ainda muito caro nos dias de hoje, cujo valor, na época, era equivalente ao do ouro. O azul ultramar, obtido por meio da trituração do lápis-lazúli, tem sua origem etimológica no latim *ultramarinus* (além-mar). Entre os séculos XIV e XV, seu caminho de entrada na Europa se dava pela Itália a partir das minas do Afeganistão, refazendo assim as rotas utilizadas pelos egípcios durante a mineração da rocha. Essa circularidade territorial penetra no nome do pigmento e banha a história da arte na relação com o outro, aquele que se coloca para além do horizonte.

É comum a relação de espacialidade estabelecida entre as figuras de Kika e o mar, que parece funcionar como a nascente de um conjunto de vidas e narrativas que o circundam, mimetizando a história da artista, cuja vida tem o oceano como testemunha. Há, ainda, uma imagem que se repete em variações, com pessoas representadas de costas a encostar um fundo fraturado entre o mar e o horizonte. Voltando-se para o além, conjecturam ou, prefero acreditar, conversam com aqueles que fizeram a travessia; voltam-se, também, para o meio pictórico, formado do pigmento além-mar e que conta o próprio nascimento de sua carne. A cena expõe o detalhe de trançados e texturas capilares adornadas com pendentes de cabelo que carregam narrativas que o oceano resguarda consigo, inscritas no cruzamento dos filetes das tranças. Nesse envólucro de poder cromático, vislumbramos os cabelos de deuses e deusas, respeitando o sistema de crenças egípcios.

Dentro do conjunto poético criado pela artista, a cianotípia, técnica de revelação manual para imprimir negativos monocromáticos em tons de azul, flerta com a fotografia. Kika se vale desse processo para produzir imagens nas quais luz e sombra imprimem signos, quase amuletos, de um mundo encantado novamente, capaz de reverter o fluxo linear do tempo. Este, por sua vez, abre um outro, espiral, onde o presente revê o passado ou mesmo o refaz sob uma ideia de montagem – honrando, claro, a energia dos signos que evoca. Neste contexto, o pessoal e o coletivo se alimentam e se confundem. Estabelecem um reflexo poeticamente retorcido da aliança entre Brasil, África (especialmente Angola, onde a artista passou algumas semanas), e Europa. Alocados em meio à coleção de Eva Klabin, que por sua vez também remontou a história sob a ótica e as necessidades de seu tempo, propõem uma nova configuração.

A exposição *Ultramar* toma a casa-museu e sua história como combustível poético para realizar diálogos, sugerir deslocamentos conceituais nos objetos que encenam a vida da colecionadora e propor situações imersivas que funcionam como portais simbólicos para investigar novos modos de apreender e habitar este espaço. A presença do azul convida a uma nova percepção da coleção, reordenada de forma inédita para destacar as relações cromáticas desta cor no acervo, colorizando suas aparições nas sociedades orientais como um todo, e, principalmente, pensar como a coleção egípcia pode ser apresentada de maneira complexa e multifacetada. O percurso se encerra no quarto, onde um encontro íntimo se estabelece entre visitante e obra. Entre quatro paredes, a dama se apodera do aposento e se cobre, deixando de fora apenas seus olhos, revertendo a lógica de quem é visto e quem vê. Mais um olhar do lado de lá que se estabelece na relação de poder e eternidade, tal qual o olho de Hórus.

## Lucas Albuquerque

Curador do Programa de Residências do Instituto Inlusartiz

## SUNTUOSAMENTE AZUL

### A COR NA OBRA DE KIKA CARVALHO E A COLEÇÃO DA CASA MUSEU EVA KLABIN

O trabalho de Kika Carvalho constrói um universo em que, em maior ou menor escala, há presença de elementos em azul: uma cor misteriosa e, ao mesmo tempo, etérea, por remontar ao limite indeterminado entre céu e oceano na distante linha do horizonte.

Kika, em suas pinturas, ora cobre as peles deste azul profundo, ora substitui a linha gráfica da sua primeira prática, o grafite, pelo contorno pictórico em azul ultramar, que é também escuro. Ou, ainda, investiga o processo fotográfico da cianotípia, em que o preto, como sombra, é substituído pelo azul.

Para ela, assumir esta cor como uma experiência sensorial acompanha um processo de reavaliação pessoal das narrativas acerca da história da arte. Ao adotar outra ordem de valores, Kika passa em retrospecto pelo Renascimento europeu para, finalmente, se aproximar da Antiguidade, de uma civilização altamente tecnológica e – é preciso ressaltar – africana e etnicamente preta: a do Antigo Egito. Em sua poética, Kika aprofunda o debate sobre origens ao investigar as camadas de memórias e valores históricos de vitórias geopolíticas que a arte sedimentou: sobre o mandato da Madona pesam afirmações e imperialismos, grandes navegações seguidas de invasões. Para Kika, o uso do azul une a geração pessoal e coletiva; atual e histórica. Futurista também, considerando-se a crescente importância que o pigmento azul egípcio vem ganhando por sua luminescência característica: sendo capaz de refletir radiações infravermelhas, invisíveis ao olho nu, abre um campo de aplicações em imagens biomédicas.

Na casa de Eva Klabin, é necessário, neste momento histórico, reverter prioridades. O que fora apreendido como signo de alteridade e exotismo por uma cultura europeizada, agora precisa ganhar preponderância: Egito e China, as mais longevas civilizações que lidaram com esta cor, cuja nome é tão raro quanto a pedra que lhe fez referência, o lápis-lazúli. Seu senso de nobreza foi sendo fundado em negociação com as culturas de diversos povos do Oriente próximo e África. Para o medievalista Michael Pastoureau, historiador que tem se dedicado à história cultural da cor no Ocidente, “levando-se em conta a terminologia imprecisa” não é nem mesmo certo que tenha referido ao céu ou ao mar”. Por outro lado, em árabe há o “azureus” ou “azure”, e, mesmo nas línguas germânicas, há “blau”.

Maintemos nesta história em reverso, destacando as pebas azuis desta coleção, não por acaso, as antigas. Essa história, há um precioso conjunto de objetos egípcios eclipsado pela preponderância da Renascença, entendida como o auge da alta cultura. É justamente na chamada “Sala Renascença” que a exposição coloca em destaque a valorização altamente intelectualizada do Antigo Egito, na qual as cores azuladas eram muito valorizadas, pois simbolizavam tudo o que é mais alto: o universo, o reflexo das águas e a própria criação.

Em destaque na coleção egípcia, o *Olho de máscara mortuária* (304 a.C. - 395 d.C.) possui contorno externo em lápis-lazúli, pedra semipreciosa que é a origem do conceito de “azul”. No antigo Egito, a grande demanda para obter lápis-lazúli, encontrado apenas fora de seu território, mesmo essa civilização ao grande feito de produzir o chamado “azul egípcio”, que é considerado o primeiro pigmento sintético que se tem notícia: na Dinastia IV (cerca de 2500 a.C.), o conhecimento químico sobre a manipulação do silicato de cobre, que chamamos de “faiança”, alcançou variados tons, que vão do azul ao verde. Podemos encontrar algumas pequenas peças em faiança egípcia na coleção: como o *amuleto do deus Anúbis com o corpo humano e cabeça de chacal*, pertencente às Dinastias XXV-XXVII (cerca de 712 - 525 a.C.); a curiosa *Cabeça de Pateque*, datada das Dinastias XXI-XXX (cerca de 1070 - 380 a.C.); ou, ainda, o *Sapo* (664 - 525 a.C.).

Kika exercita a cor azul como ferramenta plástica que nos convoca a reivindicar o domínio da tecnologia, mas também outro legado egípcio não menos importante: o da linguagem. Nem todos os povos possuíam já na Antiguidade o conceito de cor como é o *iwern* para os egípcios, associado a caráter ou qualidade, designando propriedades e funcionalidades bem definidas. Para eles, todo simbolismo tinha uma função religiosa muito determinada na passagem para a vida após a morte e a linguagem existitava ser precisa. Por isso, na técnica de pintura e incrustação de objetos, cada cor é sólida, não exigindo gradações. Eles possuíam uma distinção clara, conceitual e simbólica entre azul *irtyu* e verde *wahdj*. Este era referenciado pela pedra malaquita e associado à terra e à vegetação: um sentido material, ao contrário do conceito de azul, a cor dos céus, do domínio do divino, do renascimento e do reflexo das águas.

Podemos ver na belíssima *Estela funerária de Tutemés* (final da Dinastia XVIII/Reinado Amenhotep III, cerca de 1391 - 1353 a.C.) resquícios das cores originais: vermelho, verde e preto, além de traços de branco e, em azul, hieróglifos com os nomes do casal e uma prece endereçada a Osíris. Observamos que a paleta egípcia era extensa e variada como seu politeísmo religioso. A referência das cores se baseava nas pedras, sendo valorizadas como joias, tal qual o ícone de poder maior do Sol identificado com o ouro e o deus Aton.

A primeira cor a surgir como conceito nas culturas em geral é o vermelho, sendo o azul, por sua raridade, secundário ao branco, ao preto, ao próprio vermelho e até ao verde. A valorização do azul no Antigo Egito e na Babilônia (ou Mesopotâmia, atual território do Iraque) é uma ocorrência especial, distinta das demais culturas, ainda que o azul seja bastante mencionado na Bíblia como a pedra safira, muito confundida com o próprio lápis-lazúli. Um legado monumental do uso do azul na antiguidade oriental é a porta de Ishtar (580 a.C.) – atualmente no museu Pergamon em Berlim –, que pode indicar a permanência desta preferência por azul nas culturas do Oriente próximo, mesmo depois da conversão ao Islã. Um outro exemplo é a peça de cerâmica que podemos apreciar aqui, o *Prato persa tipo sultanaabad* (séculos XIII/XIV) ou mesmo a *Tigela de cerâmica* (séculos XII/XIII) de Khashan (Pérsia), esmaltada na cor azul com detalhes em *dogrela e rica* decoração geométrica e bem como caligráfica. Este estilo persa, que tem o azul de cobalto como uma das principais cores, se identifica com o consumo de porcelana decorada, técnica desenvolvida em correspondência com uma cultura ainda mais distante, como podemos ver no *vaseo chinês da Dinastia Tang* (de 618 a 907).

Na antiguidade grega e romana, as cores mais valorizadas eram o púrpura e o vermelho, que designavam a alta hierarquia social, de imperadores a papas. Um código social que se estabelece em oposição ao mesmo ao oriente próximo: Sêneca já havia evocado um ideal de simplicidade como significado de distinção cultural, assim como Plínio, que, nesse contexto, defendeu um ideal de “virtuosa sobriedade”. Essa preferência por tons de vermelho nos centros de cultura latina perdurou mesmo após a divisão do Império Romano e o crescimento da influência do Império Bizantino durante o século V. No norte da Itália, na Basílica de San Vitale, mosaicos de vidro ainda mostram as indumentárias dos imperadores Teodora e Justiniano, além de outras figuras ilustres, portando mantos em púrpura e muitas joias multicoloridas, sendo a cor azul mais uma dessas pedras, relegada a fundos contrastantes e outros detalhes.

A apreciação do azul em conjunto com o dourado no Ocidente vai se estabelecendo no período Carolíngio, e esta cor vai ocupando miniaturas e vitrais até que, com a popularização dos retábulos a partir do ano 1000, o azul acaba por se estabelecer como a cor oficial católica, iconográfica, para o santo da Virgem Maria. O azul é, então, associado a um valor de pureza celestial e imaterial da própria luz e é utilizado regularmente com o vermelho e o dourado na pintura e na heráldica a partir dos séculos XII e XIII.

Do significado de luto e humildade na Era Romana ao exuberante e ostensivo uso na pintura veneziana do século XVI, esta associação da cor azul à imagem da Virgem Maria foi se transformando e augendo junto com o próprio desenvolvimento da linguagem pictórica, do afresco ao óleo. O auge do uso do lápis-lazúli como pigmento no Ocidente ocorre no Renascimento, mantendo-se o azul até hoje uma cor importante para a identidade europeia, como significado de nobreza e elevação – uma elaboração católica que se manteve influente na cultura popular moderna, sendo o azul encontrado inclusive em utilitários, como cerâmicas e porcelanas. Do século XVIII em diante, a descoberta do corante azul da Prússia, bastante estável, ajudou a consolidar ainda mais a preferência europeia por essa cor, chegando a concorrer com a força simbólica do vermelho na indumentária militar e entrando finalmente no conjunto das cores mais icônicas em insígnias e bandeiras diversas, em conjunto com amarelo, o verde, o preto e o branco.

Concluindo suntuosamente a exposição, a obra de Kika entra pelos aposentos pessoais de Eva Klabin, dialogando, por fim, com o precioso banheiro de sodalita. Sua forma se inspira nesse passado, atualizado como presente: a arte egípcia em suas diversas formas (pintura mural, esculturas, imagens, simbolismo), obra que provoca um tipo de afeto nostálgico ao interpretar, de maneira íntima e lírica, um movimento transnacional de afirmação da nobreza diaspórica afrodescendente, todo este envolvimento com a ancestralidade, sabedoria e senso de pertencimento que essas relações podem evocar. Assim, vemos a cor funcionando como um atributo cultural e, portanto, como um fenômeno social. Na contemporaneidade, um artista pode usá-la com valor anacrônico e conectar-se pessoalmente com um passado remoto que lhe traz significado.

Destta forma, Kika Carvalho, em sua obra, se vale de duas fontes longevas da ideia de nobreza (a ocidental e a africana), bem como o uso cultural que artistas contemporâneos vêm fazendo do azul como símbolo. Seus retratos desmaterializam os corpos, desequilibrando os contrastes visuais: o que é claro se torna ainda mais claro e transparente; o que é escuro se transmuta em peles de seres mágicos e sedutores ao incorporarem a profundidade do fenômeno cromático do azul – tão surpreendente hoje como outrora.

## Paloma Carvalho

Artista, pesquisadora e professora na Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## Referências:

- GAGE, John. Colour and Culture. London: Thames and Hudson, 1993.
- PASTOUREAU, Michael. Blue: the history of a color. Princeton University Press, 2018.

Vitória, ES, 1992. Kika Carvalho vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ. Graduada em Artes Visuais (Licenciatura) pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Sua prática artística se materializa em diferentes suportes, técnicas e escalas, com uma pesquisa atenta em torno da cor azul, que pode estar relacionada tanto com as paisagens da cidade-ilha onde nasceu, como, com aspectos da história da pintura. Sua obra é atravessada por questões ultramarinas de presença e ausência, tão caras à diáspora Atlântica. Sua produção também é entrecruzada por algumas experiências, como a prática de pintura urbana e a arte educação; além da participação em programas de residências artísticas, como: Angola AIR - Espaço Luanda Arte (2022); Outra Margem (2021); Vila Sul - Instituto Goethe de Salvador (2020); e Malungas (2018), com a artista brasileira Rosana Paulino.

## Kika Carvalho ULTRAMAR

CURADORIA  
Lucas Albuquerque  
PESQUISA QUERIDA ASSOCIADA  
Paloma Carvalho

PRODUÇÃO  
Casa Museu Eva Klabin  
Instituto Inlusartiz

DESIGN  
Maia Gama

MONTAGEM  
KBedim

ILUMINAÇÃO  
Julio Katona

SINALIZAÇÃO  
Ginga Design

REVISÃO E TRANSCRIÇÃO DE TEXTO  
Aline Rena

REGISTRO FOTOGRÁFICO  
Gabi Carrera

ASSESSORIA DE IMPRENSA  
A2 Comunicação

Roberta Campos

AGRADECIMENTOS  
Portas Vilaseca Galeria

Realizado pelo Instituto Inlusartiz e realizado na Casa Museu Eva Klabin, o programa **ÉDEN** tem como objetivo investigar a casa e a coleção resultante das oito décadas de colecionismo de Eva Klabin (1903-1991). Contando com um dos mais importantes acervos de arte clássica do Brasil, que abrange um arco temporal de quase 50 séculos, a união das duas instituições se funda no desejo de convidar artistas contemporâneos para promover novas frequências dentro da casa e da coleção por meio da criação de trabalhos inéditos, feitos a partir da pesquisa realizada em conjunto com as equipes de curadoria e museologia.

INICIATIVA

LEI DE INCENTIVO CULTURAL

INSTITUTO INCLUSARTIZ

APOIO

PORTAS VILASECA

PATROCÍNIO

Klabin

REALIZAÇÃO

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL

BRASIL

UNião e Reconstrução