

India!भारत

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam
Banco do Brasil patrocina

Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro - 12 de outubro de 2011 a 29 de janeiro de 2012

Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo - 14 de fevereiro a 29 de abril de 2012

SESC Belenzinho, São Paulo - 25 de fevereiro a 29 de abril de 2012 (Índia - LADO A LADO)

Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília - 22 de maio a 29 de julho de 2012

India! भारत

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Índia! / [concepção e coordenação geral/conception and general coordination Pieter Tjabbes, Cibeles Aldrovandi, Kapila Vatsyayan, Flavia Galli Tatsch; tradução/translation Armando Olivetti, Isabel Murat Burbridge, John Norman]. -- 1. ed. -- São Paulo : Art Unlimited, 2012.

Edição bilíngue: português/inglês.
Bibliografia.
ISBN 978-85-64170-02-5

1. Arte - Exposições - Catálogos 2. Arte indiana 3. Cultura - Índia I. Tjabbes, Pieter. II. Aldrovandi, Cibeles. III. Vatsyayan, Kapila. IV. Tatsch, Flavia Galli. V. Título: Índia!

12-05261 CDD-709.54

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte indiana : Exposições : Catálogos 709.54

Organização / Organization



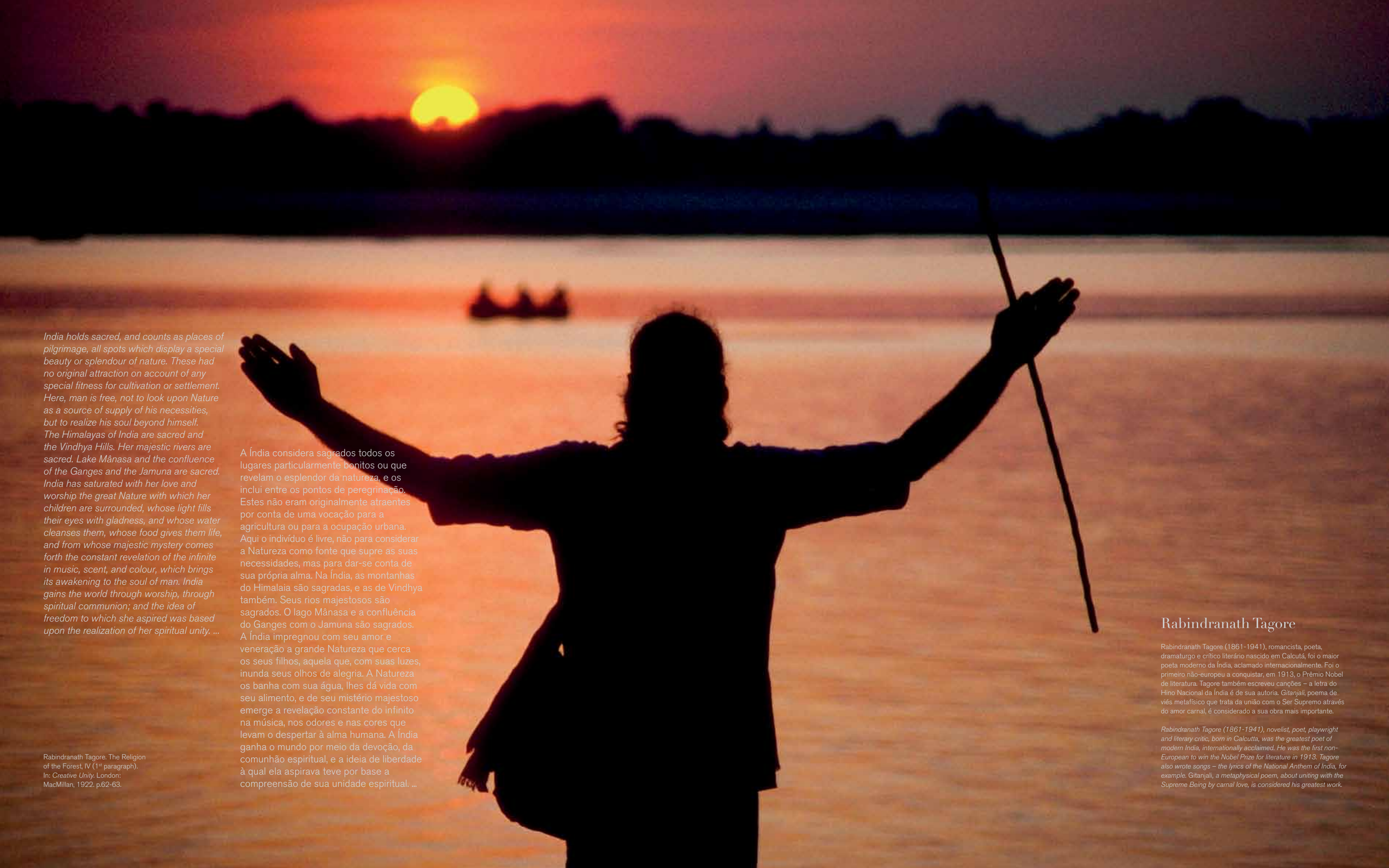
artunlimited



Realização / Presentation

Ministério da
Cultura





India holds sacred, and counts as places of pilgrimage, all spots which display a special beauty or splendour of nature. These had no original attraction on account of any special fitness for cultivation or settlement. Here, man is free, not to look upon Nature as a source of supply of his necessities, but to realize his soul beyond himself. The Himalayas of India are sacred and the Vindhya Hills. Her majestic rivers are sacred. Lake Mânasa and the confluence of the Ganges and the Jamuna are sacred. India has saturated with her love and worship the great Nature with which her children are surrounded, whose light fills their eyes with gladness, and whose water cleanses them, whose food gives them life, and from whose majestic mystery comes forth the constant revelation of the infinite in music, scent, and colour, which brings its awakening to the soul of man. India gains the world through worship, through spiritual communion; and the idea of freedom to which she aspired was based upon the realization of her spiritual unity. ...

Rabindranath Tagore. The Religion of the Forest, IV (1st paragraph). In: *Creative Unity*. London: MacMillan, 1922. p.62-63.

A Índia considera sagrados todos os lugares particularmente bonitos ou que revelam o esplendor da natureza, e os inclui entre os pontos de peregrinação. Estes não eram originalmente atraentes por conta de uma vocação para a agricultura ou para a ocupação urbana. Aqui o indivíduo é livre, não para considerar a Natureza como fonte que supre as suas necessidades, mas para dar-se conta de sua própria alma. Na Índia, as montanhas do Himalaia são sagradas, e as de Vindhya também. Seus rios majestosos são sagrados. O lago Mânasa e a confluência do Ganges com o Jamuna são sagrados. A Índia impregnou com seu amor e veneração a grande Natureza que cerca os seus filhos, aquela que, com suas luzes, inunda seus olhos de alegria. A Natureza os banha com sua água, lhes dá vida com seu alimento, e de seu mistério majestoso emerge a revelação constante do infinito na música, nos odores e nas cores que levam o despertar à alma humana. A Índia ganha o mundo por meio da devoção, da comunhão espiritual, e a ideia de liberdade à qual ela aspirava teve por base a compreensão de sua unidade espiritual. ...

Rabindranath Tagore

Rabindranath Tagore (1861-1941), romancista, poeta, dramaturgo e crítico literário nascido em Calcutá, foi o maior poeta moderno da Índia, aclamado internacionalmente. Foi o primeiro não-europeu a conquistar, em 1913, o Prêmio Nobel de literatura. Tagore também escreveu canções – a letra do Hino Nacional da Índia é de sua autoria. *Gitanjali*, poema de viés metafísico que trata da união com o Ser Supremo através do amor carnal, é considerado a sua obra mais importante.

Rabindranath Tagore (1861-1941), novelist, poet, playwright and literary critic, born in Calcutta, was the greatest poet of modern India, internationally acclaimed. He was the first non-European to win the Nobel Prize for literature in 1913. Tagore also wrote songs – the lyrics of the National Anthem of India, for example. Gitanjali, a metaphysical poem, about uniting with the Supreme Being by carnal love, is considered his greatest work.



Ganesha

Ganesha, filho de Shiva e Parvati, com sua cabeça de elefante, é uma das divindades mais populares no panteão hindu. Ele é amplamente reverenciado como o Removedor de Obstáculos e como o Senhor dos Começos. Ganesha também é patrono das artes e das ciências, e é o deva do intelecto e da sabedoria. Muitas vezes, Ganesha é invocado no início de rituais e cerimônias para trazer boa sorte.

Ganesh

Ganesh, son of Lord Shiva and Parvati, with his elephant's head, is one of the most popular deities in the Hindu pantheon. He is widely revered as the Remover of Obstacles and as the Lord of Beginnings. Ganesh is also patron of arts and sciences, and the deva of intellect and wisdom. Ganesh is often invoked at the beginning of rituals and ceremonies to bring good fortune.

Presentation

*The Ministry of Culture and Banco do Brasil are publishing the catalog of the exhibition **ÍNDIA!**, the largest show of Indian culture ever held in Brazil, with pieces of contemporary, ancient and popular art.*

India is the birthplace of various religions, such as Hinduism, Buddhism, Jainism and Sikhism, but its great cultural wealth is also owing to the mosaic formed by the various cultural contexts that have existed on the subcontinent, each with its own aesthetic references: that of the Indus Valley, the Vedic civilization, the Moslem kingdoms and the European colonization. Despite being geographically isolated, India has always absorbed customs, traditions and ideas from neighboring regions, making its culture a blend of continuity, diversity and innovation.

Although tradition is considered a source of fundamental inspiration, it is not rigid or unchanging. The power of Indian culture springs from the idea that all the artistic and religious expressions are interlinked, which is why no single category figures predominantly in the exhibition: objects from day-to-day life, fabrics, music, dance, puppet theater, cinema, photography, sculpture and painting – everything is equally important.

For didactic reasons, the catalog is divided into two volumes. The first contains an initiation to India's culture and history, while the second is focused on contemporary art.

Home to such strikingly different civilizations, India and Brazil are nevertheless alike insofar as they both have a colonial past and are currently undergoing a phase of rapid progress that has thrust them onto the global stage. Technological development and the process of economic globalization are narrowing the distances between geographically distant countries at this dawn of a new millennium, and this also extends into the fields of art and culture.

With this publication, the Centro Cultural Banco do Brasil aims to offer the public a documentary record of the exhibition, enlarging the access to the cultural wealth and diversity of this fascinating nation.

Centro Cultural Banco do Brasil

Apresentação

Ministério da Cultura e Banco do Brasil publicam o catálogo da exposição **ÍNDIA!**, maior mostra da cultura indiana já realizada no Brasil, com peças de arte contemporânea, antiga e popular.

A Índia é o berço de diversas religiões, como o hinduísmo, o budismo, o jainismo e o sikhismo, mas sua grande riqueza cultural deve-se também ao mosaico formado pelos vários contextos culturais que existiram no subcontinente, cada um com referenciais estéticos próprios: o do Vale do Indo, a civilização védica, os reinados muçulmanos e a colonização europeia. Apesar de isolada geograficamente, a Índia sempre se alimentou de costumes, tradições e ideias de regiões vizinhas, de modo que sua cultura combina continuidade, diversidade e inovação.

A tradição é considerada fonte de inspiração fundamental, mas de nenhum modo é rígida e inabalável. A força da cultura indiana vem da ideia de que todas as expressões artísticas e religiosas são interligadas, motivo pelo qual a exposição que dá origem a esta publicação não adota uma forma de apresentação predominante: objetos do dia a dia, tecidos, música, dança, teatro de bonecos, cinema, fotografia, escultura e pintura, tudo é igualmente importante.

Por razões didáticas, o catálogo está dividido em dois volumes. Este primeiro contém uma iniciação à cultura e à história da Índia, e o segundo focaliza a arte contemporânea.

Abrigando civilizações tão diferentes, Índia e Brasil espelham-se no passado colonial comum e no acelerado progresso atual que atrai as atenções do mundo inteiro. O desenvolvimento tecnológico e o processo de globalização econômica vêm aproximando países geograficamente distantes neste início de milênio, e isso também se estende aos campos da arte e da cultura.

Com esta publicação, o Centro Cultural Banco do Brasil espera oferecer ao público um registro de referência da exposição, ampliando o acesso a um recorte da riqueza e da diversidade cultural dessa nação fascinante.

Centro Cultural Banco do Brasil

Prefácio / <i>Preface</i>	13
Kapila Vatsyayan	

Introdução / <i>Introduction</i>	15
Pieter Tjabbes	

Alguns conceitos fundamentais do patrimônio cultural indiano / <i>Some underlying concepts of the Indian cultural heritage</i>	25
Kapila Vatsyayan	

Breve História / <i>Short History</i>	41
--	-----------

O Sagrado / <i>The Sacred</i>	87
Cibele Aldrovandi	
A onipresença das religiões na Índia / <i>The omnipresence of the religions in India</i>	89
Hinduísmo / <i>Hinduism</i>	93
Budismo / <i>Buddhism</i>	125
Jainismo / <i>Jainism</i>	141
Islamismo / <i>Islam</i>	147
Cristianismo / <i>Christianity</i>	153

As Cortes / <i>The Courts</i>	159
Cibele Aldrovandi	
As Cortes Rajput / <i>The Rajput Courts</i>	161
As Cortes Mughal / <i>The Mughal Courts</i>	173
As miniaturas Mughal e Rajput / <i>The Mughal and Rajput miniatures</i>	183

Fotografia / <i>Photography</i>	193
A Fundação Alkazi para as Artes / <i>The Alkazi Foundation for the Arts</i>	195
Paisagens urbanas e práticas de estúdio: fotografias da metrópole indiana moderna / <i>Cityscapes and studio practices: photographing the modern Indian metropolis</i>	197
Rahaab Allana e / <i>and Joyoti Roy</i>	

O Cotidiano / <i>Daily Life</i>	229
Dia a dia / <i>Day to day</i> - Pieter Tjabbes	231
Narração de histórias / <i>Storytelling</i> - Dadi Pudumjee	293
Música e dança / <i>Music and dance</i> - Pieter Tjabbes	315

Bibliografia / <i>Bibliography</i>	329
---	------------

Créditos / <i>Credits</i>	333
----------------------------------	------------

Preface

Like Brazil, India is one of the world's richest regions in terms of biodiversity. It is also home to a large variety of people from different racial and ethnic backgrounds. In this regard, India and Brazil share something very fundamental – the principle of diversity at both the biological and cultural level.

A cradle of ancient civilizations, Brazil is also the recipient of many strands of culture from all over the world. Likewise, India is a country that has welcomed people and philosophies from different parts of the world. And there has been space for everyone to live according to his/her calling, keeping his/her distinct identities and yet communicating with each other.

India has an ancient civilization known for its long commitment to upholding the worldview that Man was in Nature, and not against Nature. On this point, it shares the same worldview as Brazil. There are very large sectors of the Indian population that are still living in harmony with nature, and this exhibition shows the creativity of these groups as reflected in Warli paintings, palm-leaf engravings, bronze sculptures, and other works.

This is an important message for an exhibition like this, because the challenge now facing both Brazil and India is whether our development model will wipe out our biodiversity and cultural diversity for a unilateral, unsustainable growth pattern, or evolve models of development based on the principles of sustainability and social justice.

India has a very rich rural base that has continued over the ages and which is seen in its popular manifestations – puppets, drama, scroll paintings – all of them from rural India. The experience and creativity of rural India is also linked with modernity, as this very essence of the tribal and rural community spreads into the cities, and then goes on to impact communication.

As regards its ancient and rich ancient textual sources, its precepts have influenced the world over millennia. India is known for its many prophets of peace, harmony and nonviolence, ranging from Buddha and Mahavir to Mahatma Gandhi.

Dr. Kapila Vatsyayan

Member of Parliament; Former Member of the Unesco Executive Board and Academic Director, Indira Gandhi National Centre for the Arts; recognized internationally for her outstanding work in the diverse fields of culture and the arts.

Prefácio

Assim como o Brasil, a Índia ocupa uma das mais ricas regiões do planeta em termos de biodiversidade e abriga muitos povos de diferentes origens étnicas e raciais. No que tange tanto à biologia quanto à cultura, hoje o princípio da diversidade é um ponto em comum fundamental para os dois países.

Berço de culturas milenares, o Brasil também recebeu influências de todos os continentes. Por sua vez, a Índia acolheu povos e filosofias provenientes de várias partes do mundo. Em ambos os países, as pessoas encontram espaço para viver de acordo com sua vocação, mantendo suas identidades distintas e, não obstante, comunicando-se umas com as outras.

A Índia abriga uma civilização antiquíssima, conhecida por sustentar a crença de que o Homem vive em sintonia com a Natureza, e não em embate com ela – e o Brasil compartilha esse ponto de vista. Há hoje parcelas consideráveis da população indiana que seguem convivendo em harmonia com a Natureza, e esta exposição mostra a criatividade desses grupos por meio das pinturas Warli, das gravuras em folha de palmeira e das esculturas em bronze, entre outras obras.

Uma exposição como esta propaga uma mensagem importante, no momento em que o Brasil e a Índia deparam com o desafio de definir se o modelo de desenvolvimento adotado pelos dois países descartará a biodiversidade e a multiculturalidade para implantar um padrão de crescimento insustentável e unilateral, ou se levará a um novo padrão, fundamentado em princípios de sustentabilidade e justiça social.

A Índia sempre teve uma base rural muito rica que se perpetua no tempo, como demonstram suas manifestações populares – bonecos, teatro ou pintura de enrolar –, todas elas originárias do campo. A experiência e a criatividade encontradas no interior da Índia estão ligadas à modernidade, pois a própria essência da comunidade tribal e rural chega à cidade e se dissemina, impactando a comunicação.

Com relação a suas antigas e ricas fontes de textos, os preceitos indianos influenciaram o mundo ao longo de milênios. A Índia tornou-se conhecida por seus muitos profetas que pregaram a paz, a harmonia e a não-violência, desde Buda e Mahavir até o Mahatma Gandhi.

Dra. Kapila Vatsyayan

Membro do Parlamento da Índia; ex-membro do Conselho Executivo da Unesco e ex-diretora acadêmica do Centro Nacional das Artes Indira Gandhi; reconhecida internacionalmente por sua notável atuação nos campos das artes e da cultura.

Introduction

Pieter Tjabbes (General Curator)



Taj Mahal, Agra, Uttar Pradesh
Foto / Photo: Günter Heil

Introdução

Pieter Tjabbes (Curador Geral)

India and Brazil are nowadays often mentioned together in a single phrase, and although they both share some common aspects – like a colonial past, being a melting pot of different cultures, and worldwide attention as BRIC countries, the respective citizens of either country tend to know very little about the other. It is therefore opportune to present, for the first time ever in Brazil, an extensive exhibition about Indian culture. This project started with the idea of a selection of contemporary Indian art, curated by Tereza de Arruda. We were enchanted by the vigor and fresh input of Indian contemporary artists, but while researching about the work of these artists we became aware that their subject choice and style would be better understood if the Brazilian public had a clearer idea of the richness of the age-old Indian culture.

This exhibition is the result of a very personal choice, aiming to translate the – sometimes contradictory – impressions we received from the energizing experience of visiting and studying India, and having contact with many of its inhabitants.

The main question faced was how to show the richness and complexity of a country with more than 8,000 years of history, which was the birthplace of two major world religions – Buddhism and Hinduism – and consists of a fertile mixture of influences from many civilizations of the world, making it multicultural and yet a unity. This forced us to keep the exhibition manageable and to make very rigid choices about what to show and to what extent we would involve Indian specialists for specific subjects: it would have been mind-boggling for an Indian curator to have to choose from among the range of important subjects, deciding which ones not to include in the exhibition. It was therefore best that we took the responsibility for that. Thus, if someone wants to criticize the concept, the blame falls on us; and if someone wants to praise the exhibition, it will be thanks to the quality and vitality of the Indian culture.

The selection of the themes, and consequently the artworks, has been geared to a general public that has no knowledge about India and its culture. The exhibition and the accompanying catalogue are meant as a general introduction to the culture of India, so we have focused on small clusters of objects and artworks, introductory texts and accompanying images. After all, for most people India is an overwhelming experience, involving concepts of life, colors, forms, sounds and smells. How to translate this into an exhibition concept and principally to the pages of a catalogue, which does not intend to be a reference book?

Hoje em dia a Índia e o Brasil são citados lado a lado com muita frequência e, apesar de terem aspectos em comum – não só o passado colonial, mas também o fato de serem caldeirões de cultura e, hoje, atraírem a atenção mundial como componentes dos BRIC –, brasileiros sabem muito pouco a respeito da Índia, e vice-versa. Por essa razão, pareceu oportuno apresentar pela primeira vez no Brasil uma exposição abrangente da cultura indiana. O projeto teve por base uma seleção de obras de arte contemporânea indiana sob curadoria de Tereza de Arruda. Ficamos encantados com o vigor e a inovação dos artistas contemporâneos da Índia, mas, ao pesquisarmos as obras, percebemos que suas escolhas individuais de tema e estilo seriam mais bem compreendidas se o público brasileiro tivesse algum acesso à riqueza da cultura indiana antiga.

Esta mostra é o resultado de uma escolha muito pessoal que teve por objetivo traduzir as impressões – muitas vezes contraditórias – colhidas durante nossa estimulante experiência de visita à Índia, estudando a cultura do país em contato com seus habitantes.

Como exibir a riqueza e a complexidade de um país com mais de oito mil anos de história, berço de duas das principais religiões do mundo – o budismo e o hinduísmo –, formado por uma fecunda mistura de influências de muitas civilizações mundiais que fizeram da Índia uma nação multicultural e, ao mesmo tempo, una? Essa primeira questão nos forçou a manter a exposição adaptável e a fazer escolhas rígidas sobre o que mostrar.

Também foi preciso decidir até que ponto recorrer à ajuda de especialistas indianos para temas específicos. Teria sido uma tarefa quase impossível, para um curador indiano, decidir e selecionar o que incluir na mostra com base nos assuntos mais importantes, motivo pelo qual resolvemos assumir a responsabilidade pela curadoria. Isto posto, acataremos eventuais críticas dirigidas ao conceito; elogios à exposição, por sua vez, serão creditados à qualidade e à vitalidade da cultura indiana.

A seleção de temas e, conseqüentemente, de obras levou em conta o grande público que pouco ou nada conhece da Índia e de sua cultura. A mostra e o catálogo que a acompanha pretendem ser uma introdução geral à cultura indiana, e, nesse sentido, meus esforços se concentraram na reunião de pequenos grupos de objetos e obras de arte, textos de apresentação e ilustrações. Afinal, para a maioria das pessoas a Índia oferece uma experiência arrebatadora que envolve novos conceitos de vida, cores, formas, sons e aromas. Como traduzir isso tudo por meio de um conceito de exposição e, principalmente, nas páginas de um catálogo que não se pretende uma obra de referência?



Escultor / Sculptor, Gadag, Karnataka
Foto / Photo: Günter Heil

I decided to construct the exhibition and the catalogue as a survey of contemporary culture, spotlighting the human experience of daily life through a blend of religion, popular art, crafts, storytelling, music, photography, cinema and contemporary art. The aim was to show how tradition and religion are present in all artistic expressions – to an extent that is surprising for us Westerners – and how diversity and continuity are themes running through the story of the Indian subcontinent. For practical reasons, the catalogue is divided into two volumes: the present one, about general Indian culture, curated by myself, and the second one, about contemporary Indian art, curated by Tereza de Arruda.

It is my hope that the visitor gets a taste of India and feels inspired to get to know more. If we can generate a better understanding of such a different concept of life, of culture and of society, it will certainly help us to integrate better in a globalized world.

Decidi organizar a exposição e o catálogo como um levantamento da cultura contemporânea, focando a experiência humana no cotidiano por meio de religião, arte popular, artesanato, narração de histórias, música, fotografia, cinema e arte contemporânea. A meta era mostrar como a tradição e a religião estão presentes em todas as formas de expressão artística – a ponto de surpreender a nós, ocidentais –, e como a diversidade e a continuidade são temas recorrentes na história do subcontinente indiano. Por razões práticas, dividi o catálogo em dois volumes: este, sobre a cultura indiana em geral, com minha curadoria, e outro, sobre arte contemporânea indiana, com curadoria de Tereza de Arruda.

Esperamos que o visitante encontre na exposição e neste catálogo uma amostra representativa da Índia e seja motivado a querer saber mais. Se conseguirmos promover uma melhor compreensão de conceitos de vida, cultura e sociedade assim tão diferentes dos nossos, estaremos colaborando para a integração de todos neste mundo globalizado.



Raghubir Singh
Barbeiro e Deusa Kali /
Barber and Goddess Kali, 1987, Kolkata, West Bengal
fotografia / photograph, 50 x 75 cm
Coleção / Collection Fondation Raghubir Singh, Paris

What is it that makes India
so different and appealing?



Mohandas
Karamanchand
Gandhi, 1946
Foto / Photo:
Margaret Bourke-White

Although South Asia currently consists of a number of nation states – India, Pakistan, Bangladesh, Nepal, Bhutan and Sri Lanka – in the ancient literature this region was known as Bharata-varsha or the Land of Bharata, the mythical ancestor of the heroes of India’s influential epic, the Mahabharata. Throughout its history the subcontinent has assimilated influences from the other cultures that have passed through the region, and often stayed there. The Aryans, Persians, Greeks, Scythians, Turks, and Afghans, as well as the English and Portuguese, all contributed towards the eclectic character of Indian civilization and art.

The concept of time in India is cyclical rather than linear, with cycles of creation, destruction and re-creation. Tradition is therefore generally understood as constantly evolving, elastic, and reinvigorating. Indian art forms are imbued by an enduring awareness that these past traditions are related to the ever-changing present. Indian art essentially involves a continued relevance of figure, narrative and ornament. All the artistic expressions are considered as being related and interdependent: painting is related to sculpture, sculpture to dance, dance to drama, drama to poetry, and poetry to music. And nowadays this

list also includes cinema, which blends dance, drama, music and storytelling into an art form that is widely appreciated in India and is produced in many filmmaking centers around the country, including the so-called Bollywood.

The history of India is presented in the format of a timeline, making it readily understandable by those who have no notion of its history, while those with prior knowledge will gain clearer insight into how the individual eras are related through time.

The region has been the cradle of four great religions: Hinduism, Buddhism, Jainism and Sikhism. Founded in the Arabian Peninsula, Islam reached the subcontinent by the 9th century, and by the 13th century it was well established there. Christianity also made its way to the subcontinent, possibly within years of Christ’s death. Distinctive, extraordinary monuments and artworks arose in honor of the gods and religious leaders of each of these faiths. The exhibition features many such religious objects, dating from 200 BC to today.

O que faz da Índia um país
tão diferente e encantador?



Colheita de pimenta /
Pepper harvest, Rajastão / Rajasthan
Foto / Photo: Günter Heil

Embora na atualidade o sul da Ásia seja formado por vários Estados-nação – Índia, Paquistão, Bangladesh, Nepal, Butão e Sri Lanka –, na literatura antiga a região era conhecida como Bharata-varsha, ou a Terra de Bharata, ancestral mítico dos heróis do famoso épico indiano *Mahabharata*. No curso de sua história, o subcontinente assimilou influências de outras culturas, uma vez que vários povos percorreram a região e, não raro, estabeleceram-se por lá. Arianos, persas, síntios, turcos e afegãos, assim como ingleses e portugueses, todos contribuíram para o caráter eclético da civilização e da arte indianas.

Na Índia, o conceito de tempo é cíclico e não linear, com ciclos de criação, destruição e recriação. A tradição é, portanto, geralmente compreendida como algo em contínua evolução, flexibilização e renovação. As formas de arte indiana são imbuídas do conhecimento perene de que antigas tradições relacionam-se com o presente em constante mudança. A arte indiana envolve essencialmente uma relevância contínua de figura, narrativa e ornamento. Todas as formas de expressão artística são consideradas relacionadas e interdependentes: a pintura está relacionada com a escultura, a escultura com a dança, a dança

com o teatro, o teatro com a poesia, e a poesia com a música. Hoje, essa lista inclui ainda o cinema, que se mistura com dança, teatro, música e narração de histórias para constituir uma forma de arte amplamente valorizada na Índia e produzida em vários centros cinematográficos no país, sobretudo no chamado Bollywood.

Aqui a história da Índia é apresentada em formato de linha do tempo, de modo a torná-la facilmente acessível a todos que a desconheciam e fornecendo, para aqueles com conhecimento prévio, dados sobre o modo como as eras individuais se relacionaram no tempo.

A região foi berço de quatro grandes religiões: hinduísmo, budismo, jainismo e sikhismo. Fundado na Península Árabe, o Islã chegou por volta do século IX, e no século XIII já estava bem arraigado no subcontinente. O cristianismo foi trazido, possivelmente, pouco depois da morte de Cristo. Monumentos e obras de arte extraordinários, com características únicas, foram criados para exaltar deuses e líderes religiosos de cada uma das crenças. A exposição traz muitos desses objetos religiosos produzidos entre o segundo século antes de Cristo e a atualidade.

Cartaz do filme *Shri Krishna Vijayam* /
Poster of the film *Shri Krishna Vijayam*,
diretor / director K. Kameshwara Rao, 1970



From the 16th century onward, the Portuguese, Dutch, French and British presence was felt the country, which became a British colony in the 19th century. The architecture, photography, sculpture and painting produced in India from the 19th up to the mid-20th century reveal the growing impact of Western taste. Exquisite miniatures reveal the splendor and refined taste of the Mughal and Rajput courts, which acted as a counterweight to the foreign influences.

The colonial period was marked by different patterns of art patronage, shifting tastes, and artists with a significantly altered worldview. The imitation of reality became paramount. Art and photography were used not only to record new experiences but also to reinforce older paradigms. And art played a crucial role in the political struggle for independence. Village and tribal art forms provided a line of defense against foreign influences, while continuing to engage with tradition and to inspire Indian artists. The photographs featured in the show – chosen from the collection of the Alkazi Foundation for the Arts and spanning a range of time from the second half of the 19th century up to the first half of the 20th – also highlight the efforts of the Indians to reestablish their own identity.

Crafts are the backbone of Indian culture. Encouraged by both government and private institutions, the craftsmen represent a living homage to the past, and stand as proof of how it is possible to reinvent traditions in order to survive. For example, throughout Indian history the making of textiles, known for their fine quality, vibrant colors and patterns, has been a key basis for commercial contacts.

Another feature is the great importance given to the oral tradition: sacred texts and legendary histories were passed down from one generation to the next. Storytelling has always been crucial in rural India as a popular medium through which knowledge and awareness about social and contemporary issues are spread. This warrants a specific section of the exhibition, with beautiful puppets, scrolls and other objects. Contemporary art in India involves a new aesthetic, as the artists have assimilated influences from the international scene and use contemporary artistic languages even while establishing relations to tradition, which they approach not as an unchanging value, but rather as a continuously evolving, consciously reinvented phenomenon. This combination makes Indian contemporary art extremely vivid, intriguing and attractive, as can be seen in the second volume of this catalogue.

This exhibition is an homage to India, to its rich culture and to the

A partir do século XVI, as presenças portuguesa, holandesa, francesa e inglesa fizeram-se sentir no subcontinente, que se tornou colônia britânica no século XIX. A arquitetura, a fotografia, a escultura e a pintura produzidas na Índia entre o século XIX e meados do século XX revelam o crescente impacto do gosto ocidental. Miniaturas primorosas traduzem o esplendor e o gosto refinado das cortes Mughal e Rajput que agiram como contrapeso às influências estrangeiras.

O período colonial indiano foi marcado por novos padrões de apoio às artes, mudança de gosto, e artistas com uma visão de mundo significativamente alterada. A imitação da realidade ganhou importância maior. A arte e a fotografia foram usadas não apenas para registrar novas experiências, como também para reforçar antigos paradigmas, e a arte desempenhou papel crucial na luta política pela independência. A arte tribal e das aldeias criou uma linha de defesa contra influências estrangeiras, uma vez que permaneceu ligada à tradição e continuou inspirando artistas nacionais. As fotografias expostas nesta mostra – uma seleção do acervo da Alkazi Foundation for the Arts, cobrindo a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX – também destacam os esforços dos indianos para restabelecer sua identidade.

O artesanato é a espinha dorsal da cultura indiana. Trabalhando com incentivos governamentais e da iniciativa privada, os artesãos representam um tributo vivo ao passado e materializam a possibilidade de reinvenção de tradições como modo de subsistência. Por exemplo, durante toda a história da Índia, sua produção têxtil conhecida pela excelente qualidade, por seus padrões e cores vibrantes, tem sido uma atividade fundamental para as relações comerciais.

Outra característica da cultura indiana é a enorme importância dada à tradição oral: lendas e textos sacros foram transmitidos de geração a geração. A narração de histórias sempre foi determinante na Índia rural como meio de comunicação popular através do qual se difundem o conhecimento e a conscientização de temas sociais e contemporâneos. Esse tema garante um setor específico da exposição, com belos bonecos, pinturas de rolo e outros objetos.

A arte contemporânea na Índia envolve uma nova estética, pois os artistas assimilaram influências do cenário internacional e empregam linguagens artísticas contemporâneas até mesmo quando se relacionam com a tradição, abordada não como valor imutável, mas como fenômeno conscientemente inventado e em contínua evolução. Essa combinação torna a arte contemporânea indiana extremamente vívida, instigante e atraente, como se vê no segundo volume deste catálogo.

Raghu Rai
Madre Teresa rezando / *Mother Teresa in her prayer*, 1995, Kolkata
fotografia / *photograph*, 50 x 75,5 cm
Coleção / *Collection* Raghu Rai, Delhi



specialists on India whose enthusiasm was infectious. Some people and institutions must be given special mention, because without them I would not have been able to find my way as an initiate in Indian culture. India is not for beginners, as I soon realized during my first visits to the country. I was lucky to have the guidance of one of the most dedicated India lovers in Brazil whom I got to know, Fausto Godoy, who is a longstanding and passionate fan of the country, and whose enthusiasm and profound knowledge have been crucial for the success of our mission. Dadi Pudumjee, a famous puppeteer from India, has been a rich source of contacts in the cultural world and at the same time made the selection of the puppets of the storytelling section; Kapila Vatsyayan kindly wrote a foreword and authorized the publication of a highly important text that describes the essence of Indian culture; Brij Bhasin was crucial due to his knowledge about textiles and techniques; Ruchira Ghose, director of The Crafts Museum in New Delhi, has been highly supportive as a firm believer in this project since my first visit; and Cibeles Aldrovandi contributed with important texts. The Alkazi Foundation for the Arts in New Delhi, the Museum of Asiatic Art in Berlin, the Rietberg Museum in Zurich, the National Museum of Ethnology in Leiden, Museu Histórico Nacional in Rio de Janeiro and Instituto Ricardo Brennand in Recife lent important pieces from their collections. I am grateful to all of them and dedicate this exhibition, in their honor, to the craftsmen of India, who are a sparkling example of the best of India: a rich and fertile mixture of old and new, of tradition and innovation.

Esta exposição é um tributo à Índia, à sua rica cultura e aos especialistas em assuntos indianos cujo entusiasmo foi contagiante. Devo mencionar especialmente as pessoas e instituições cujo apoio me guiou – neófito que sou – nos caminhos da cultura indiana. A Índia não é para iniciantes, como desde logo percebi em minhas primeiras viagens ao país.

Desde o início tive a sorte de contar com a orientação de um dos mais dedicados amantes da Índia no Brasil, Fausto Godoy. Apaixonado admirador do país, ele contribuiu definitivamente com seu entusiasmo e profundo conhecimento para o sucesso de nossa missão. Dadi Pudumjee, famoso artista indiano do teatro de bonecos, proporcionou uma rica fonte de contatos no mundo cultural e foi responsável pela escolha dos bonecos para o setor de narração de histórias. Kapila Vatsyayan gentilmente escreveu o prefácio e autorizou a publicação de um texto seminal em que descreve a essência da cultura indiana. Brij Bhasin teve papel decisivo, graças ao seu conhecimento da arte da tecelagem e das suas técnicas. Ruchira Ghose, diretora do The Crafts Museum, em Nova Delhi, ofereceu apoio inestimável por ter acreditado plenamente no projeto desde o nosso primeiro encontro. Finalmente, Cibeles Aldrovandi contribuiu com textos fundamentais. A Alkazi Foundation for the Arts de Nova Delhi, o Museu de Arte Asiática de Berlim, o Museu Rietberg de Zurique, o Museu Nacional de Etnologia de Leiden, o Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e o Instituto Ricardo Brennand do Recife cederam para esta mostra obras relevantes que integram seus acervos.

Sou grato a todos e dedico esta exposição aos artesãos indianos, os quais constituem um exemplo resplandecente do melhor da Índia: uma mistura rica e fecunda do velho e do novo, de tradição e inovação.

Pieter Tjabbes

Formado em História da Arte pela Universidade de Leiden, na Holanda, Pieter Tjabbes foi diretor técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1990-1991), diretor do Stedelijk Museum em Schiedam, Holanda (1991-1995), e gerente internacional da Fundação Bienal de São Paulo (1995-2002), tendo sido curador das exposições de *Kasimir Malevich* (na 22ª Bienal) e *Vincent Van Gogh* (na 24ª Bienal). Desde 1995 é diretor da Art Unlimited, período em que foi curador das exposições *Rembrandt e a arte da gravura, Seis séculos da arte da gravura, Rubens e seu atelier de gravura* e *O mundo mágico de Escher*, entre outras.

Pieter Tjabbes holds a master's degree in Art History from the University of Leiden, The Netherlands. Technical director of the Museum of Modern Art in São Paulo from 1990-1991 and director of the Stedelijk Museum in Schiedam, The Netherlands, from 1991 to 1995. International Manager of the Bienal de São Paulo Foundation between 1995 and 2002, and curator of exhibitions of Kasimir Malevich (22nd edition of the Bienal) and Vincent Van Gogh (24th edition). Since 1995 director of Art Unlimited and curator of exhibitions like Rembrandt e a arte da gravura, Seis séculos da arte da gravura, Rubens e seu atelier de gravura, and O mundo mágico de Escher.

Some underlying concepts of the Indian cultural heritage

Kapila Vatsyayan



Busto de figura feminina em terracota, da qual apenas a porção superior ficou preservada. Este exemplar da arte do período Maurya é proveniente da região de Mathura, com coloração acinzentada típica da queima da argila. O exemplar foi parcialmente modelado à mão, como na área do peito e das orelhas com argolas pesadas. Possui também elementos feitos com moldes, como o rosto e os ornamentos florais aplicados nos cabelos. O tratamento naturalista e o penteado elaborado podem indicar um costume de época.

A bust of a female figure in terra-cotta, of which only the upper portion has survived. This example of art from the Maurya period comes from the region of Mathura, with a grayish hue typical of burnt clay. Parts of this specimen, including the area of the chest and the ears with their heavy rings, were modeled by hand. It also possesses features made in molds, such as the face and the floral ornaments applied to the hair. The naturalist treatment and the elaborate hairdo might indicate a custom of that era.

Busto de uma deusa-mãe, c.200 a.C. /
Bust of a mother-goddess, c.200 BC, Mathura
terracota / terracotta, 12,2 x 9,5 x 6 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 10131

Alguns conceitos fundamentais do patrimônio cultural indiano

Kapila Vatsyayan

Na Índia, assim como em outros países do chamado mundo não alinhado, grandes civilizações e culturas floresceram desde tempos imemoriais. Em outros lugares, o elo foi rompido. A Índia contemporânea reverbera os ecos do passado, sob novos formatos e configurações. Para tanto, entraram em jogo muitas influências e interações com civilizações antigas: Mesopotâmia e Babilônia, Egito e Ásia Central, a oeste; China, Japão e Indonésia, a leste; Nepal, ao norte, e Sri Lanka, ao sul.

Anterior a todas essas interações, havia a proximidade geológica com a África antiga. Segundo alguns relatos, o continente africano e a Índia eram parte de um mesmo todo. (Resquícios raciais desse subcontinente continuaram a vicejar na Índia.) O legado indiano traz exemplos dos processos desse diálogo ativo, sem jamais abandonar sua personalidade e visão distintas.

In India, as in some other countries of the Non-Aligned world, great civilizations and cultures have flourished from times immemorial. Elsewhere the link has been broken. Contemporary India reverberates with the echoes of the past, gives then new shape and form each day. Into its shaping were many influences and interactions with other ancient civilizations, Mesopotamia and Babylonia, Egypt and Central Asia in the West, China, Japan, Indonesia in the East, Nepal in the North and Sri Lanka in the South.

Pre-dating all these interactions was the geological proximity with ancient Africa. By some accounts, the African Continent and India were conjoined. (Racial strands from this sub-continent continued to flourish in India.) The Indian heritage exemplifies processes of this active dialogue never abandoning its distinctive vision and personality.

The cultural heritage of India lies in its recognition of sustaining and inner landscape of man which is the centre and the recognition that it expresses itself in an outer landscape of man comprising myriad petals of a lotus flower. Whenever, however, the vision many have come, it is clear that had this not been the guiding star of this country, it would not have been possible for it to have a staggering multiplicity of racist strands, languages, religions, philosophic systems, social structures and artistic expressions, all webbed together in one wholeness. The proverbial staggering multiplicity is held together as planets in a single astronomical orbit. Stated differently all manifestations in time and space, varied and different are the rainbow colours of a single white luminosity. Whoever came to this country fell into this patterns and the Prime Minister Sft. Indira Gandhi has succinctly summed it up in a nutshell:

If you wish to know something about India, you must empty your mind of all preconceived notions, of what you have heard or read. Why be imprisoned by the limited vision of the prejudiced? Also don't try to compare, India is different and exasperating as it must seem, would like to remain so. You will not find any of your familiar labels useful. India is many and it is one. It has incredible diversity, yet is bond in a unity that stretches way back into unwritten history.

There is hardly thought in philosophy, science or the arts of which you will not find some grain in India. Even the passing fashion or cults which rock the West from time to time were found without the raising of an eyebrow or affecting others. This is the secret of India, the acceptance of life in all its fullness, the good and the evil, and, at the same time, trying to rise above it all.

In all the ups and downs of its long history, India's culture, mores and traditions have been continuously evolving, shaped by its many experiences within itself and influences from outside. It has not hesitated to adopt, adapt and absorb new idea. But these, like the foreigners (all except European conquerors), became merged in India society, became Indians, contributed to Indianness. The most remarkable thing was that through the ages, thousands of year's our roots remained strong and healthy.

(Indian Experiences)

This unseen but real Indianness transformed all those who made India their home, whether they came as migrants or conquerors, plunderers or rules. The Indian cultural heritage particularly its poetry, architecture, sculpture, painting, music and dance reflect this vision and evolves methodologies of structure and form through multi-media communication systems only once again to evoke this wholeness.

O patrimônio cultural da Índia se fundamenta no reconhecimento de que sustenta uma paisagem interna que tem o homem como centro, e no reconhecimento de sua expressão como paisagem externa ao homem, constituída por uma miríade de pétalas de flor de lótus. Entretanto, independentemente de quando essa visão tenha sido estabelecida, fica claro que se ela não fosse a estrela guia da Índia, o país não teria a assombrosa multiplicidade de resquícios raciais, idiomas, religiões, sistemas filosóficos, estruturas sociais e expressões artísticas entrelaçadas e formando um todo. Essa assombrosa multiplicidade é mantida como um conjunto de planetas em uma única órbita astronômica. Em outras palavras, todas as manifestações no tempo e no espaço, variadas e diferentes, são cores do arco-íris resultante de uma mesma luminosidade branca. Todos os que vieram ao país encaixaram-se nesse modelo, como a primeira-ministra Indira Gandhi bem resumiu:

Quem quiser saber algo sobre a Índia deve começar deixando de lado quaisquer noções preconceituosas, assim como tudo o que tenha ouvido ou lido a respeito do país. Por que deixar-se aprisionar pela visão limitada dos intolerantes? Da mesma forma, comparações devem ser evitadas: a Índia é diferente e, apesar da exasperação que o fato possa causar, deseja manter-se assim. Nenhum dos rótulos conhecidos tem serventia. A Índia é múltipla e única. E apesar de sua incrível diversidade, seus laços de união datam de tempos imemoriais.

Raramente encontramos um pensamento nas áreas de filosofia, ciência ou arte que não passe pela Índia. Até mesmo os modismos ou cultos que de tempos em tempos agitam o Ocidente foram aqui recebidos sem um levantar de sobrelance. Este é o segredo da Índia: a aceitação da vida no seu todo, do bom e do ruim, e, ao mesmo tempo, a tentativa de superação.

Pelos altos e baixos da longa história indiana, a cultura, os costumes e a tradição do país evoluíram continuamente, moldados por inúmeras experiências internas e influências externas. Novas ideias foram adotadas, adaptadas e absorvidas sem hesitação. E assim como os estrangeiros (todos eles, exceto os conquistadores europeus), essas ideias foram integradas à sociedade indiana, tornando-se indianas e contribuindo para a indianidade. Ainda mais fantástico é o fato de através dos tempos, de milhares de anos, nossas raízes permanecerem fortes e saudáveis.

(Indian Experiences)

Essa indianidade invisível, mas real, transformou todos aqueles que adotaram a Índia como seu país, fossem eles migrantes ou conquistadores, saqueadores ou governantes. O patrimônio cultural indiano – em particular sua poesia, arquitetura, escultura, pintura, música e dança – reflete essa visão e desenvolve metodologias de estrutura e forma através de sistemas de comunicação multimídia, evocando assim, mais uma vez, a unidade.

Bourne and Shepherd
Escadarias para o banho no Ganges, em Calcutá /
Bathing Ghats at Calcutta on the Ganges, c.1863-1869
impressão em papel de albumina / *albumen print*, 239 x 296 mm
Alkazi Collection of Photography, 94.94.0007



Two fundamental paradigms evolved for comprehending the physical phenomena, the rhythm of the universe and the mind and spirit of man as one ecological system. The first was the simple but most potent paradigm of the human body (Purusha). This body was made up of different systems, the digestive, the circulatory, the nervous each inter-related and inter-dependent in which matter and the spirit, the physical and meta-physical, were contained. The body of man was the microcosm representing the macrocosm. The second was the paradigm of a chariot wheel with a centre, a hub, spokes and a circumference. Here also the insistence was on the relationship of the still centre, the hub with the periphery. Centripetal and centre-fugal forces were juxtaposed. There was an inner still centre formless beyond form and an outer movement capable of multiplicity, plurality but all contained within the circle. The centre was the symbol of the life of reflection, of individual introspection, stasis, nirvana, moksha, the spokes and the area between different radii was the life of dynamic action comprising desire, pleasure, prosperity, knowledge, power, duty and conduct but all harnessed. Time was cyclic, the beginning was the end and the end the beginning. As in other ancient civilizations of the world, the awareness of outer space and the consciousness of the inner landscape of man were interrelated. The Rig Veda stated it as “Truth is one but its expressions many”. The Katha Upanishad spoke of the body of the man as the charioteer and chariot wheel:

Know thou the soul (atman) as riding in a chariot,
The body as the chariot
Know thou the intellect (buddhi) as the chariot-driver,
And the mind (manas) as the reins.
The senses (indriya), they say, are the horses:
The objects of sense, what they range over.
The self combined with senses and mind
Wise man call 'the enhoyer' (bhoktri).

and again

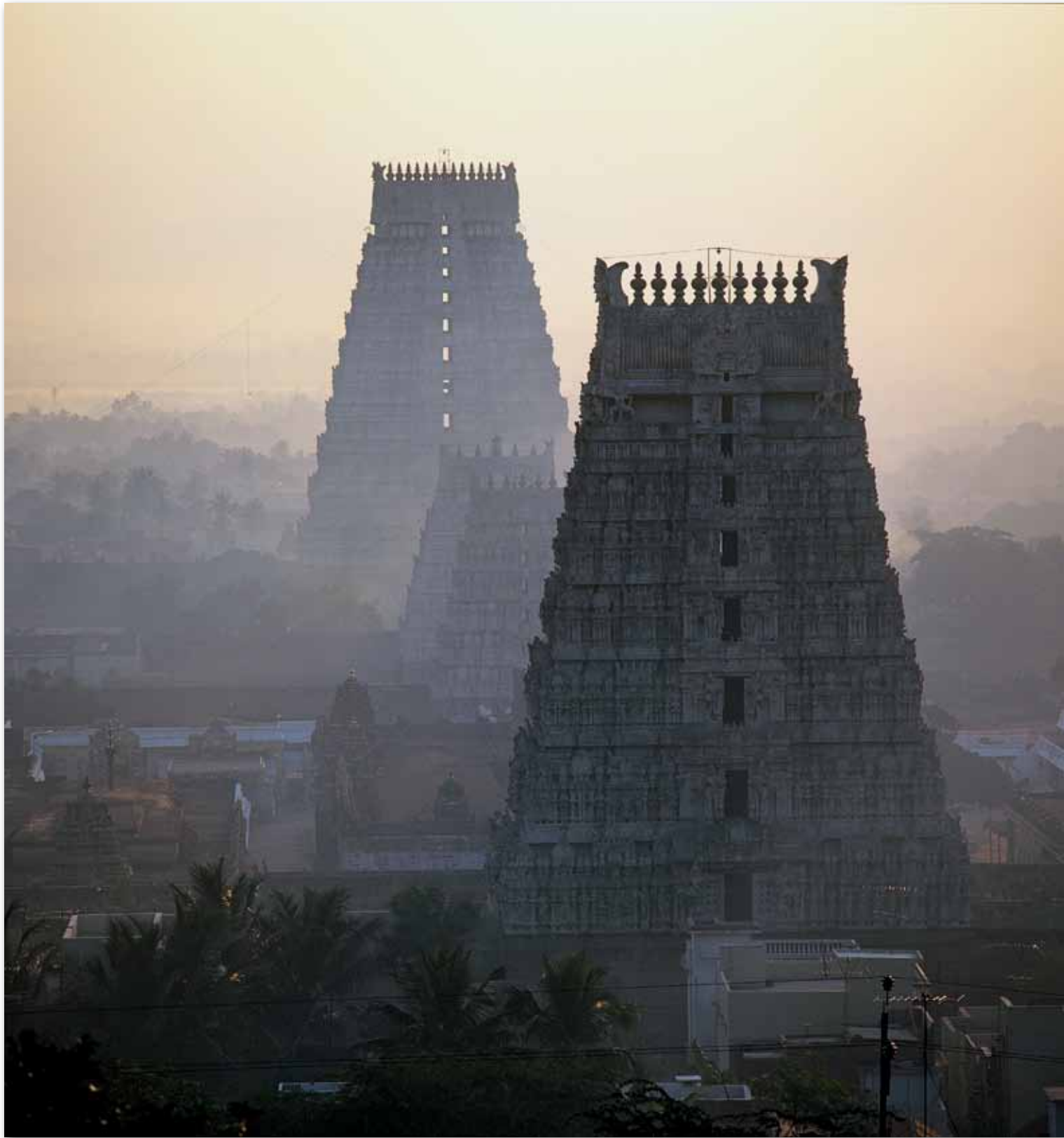
Higher than the senses are the objects of sense.
Higher than the objects of sense is the mind (manas):
And higher than the mind is the intellect (buddhi).
Higher than the intellect is the Great Self (atman).

Dois paradigmas fundamentais foram concebidos na Índia para reunir os fenômenos físicos, o ritmo do universo e a mente e o espírito humanos no mesmo sistema ecológico. O primeiro era o paradigma simples, mas potente, do corpo humano (Purusha). Esse corpo constituía-se de sistemas diferentes – digestório, circulatório e nervoso –, inter-relacionados e interdependentes, que continham a matéria e o espírito, o físico e o metafísico. O corpo humano era o microcosmo que representava o macrocosmo. O segundo paradigma era a roda de carruagem, contendo o centro, o cubo, os raios e uma circunferência. Aqui também a insistência estava na relação entre o centro estático, o cubo e a periferia. Na roda, forças centrípetas e centrífugas eram justapostas. Havia um centro internamente estático e informe, e um movimento externo capaz de multiplicidade e pluralidade, mas totalmente contido em um círculo. O centro simbolizava a vida de reflexão, de introspecção, *stasis, nirvana, moksha*; os raios da roda e a área entre eles eram a vida de ação dinâmica envolvendo desejo, prazer, prosperidade, conhecimento, poder, dever e conduta, mas tudo controlado. O tempo era cíclico, o princípio era o fim, e o fim, o começo. Assim como em outras civilizações do mundo antigo, a percepção do espaço sideral e a consciência da paisagem interna do homem inter-relacionavam-se. Segundo o *Rig Veda*, “A verdade é única, embora muitas sejam as suas expressões”. Já o *Katha Upanishad* faz referência ao corpo humano como condutor e roda da carruagem:

*Conhecemos a alma (atman) como passageira de uma carruagem,
O corpo, como carruagem
O intelecto (buddhi), como cocheiro,
E a mente (manas), como rédeas.
Os sentidos (indriya), dizem, são os cavalos:
Os objetos do sentido são os caminhos.
Os sábios chamam de 'apreciador' (bhoktri)
o Eu conjugado com os sentidos e o intelecto.*

E ainda

*Acima dos sentidos estão os objetos do sentido.
Acima dos objetos do sentido está a mente (manas):
E acima da mente está o intelecto (buddhi).
Acima do intelecto está o 'Grande Ser' (atman).*



Templo / Temple Anantha Padmanabhaswamy,
Thiruvananthapuram, Kerala
Foto / Photo: Günter Heil

Aqui, tudo o que podemos fazer é chamar atenção para o modo como na Índia as teorias estéticas e a expressão artística se desenvolveram com base nessa compreensão do universo. A experiência estética foi gerada pela vida e por ela circunscrita, embora em última instância fosse universal e transcendental: as criações artísticas eram a materialização em formas específicas dessa vivência. A forma era influenciada pela especificidade das fronteiras culturais de períodos, regiões, modos de vida e temas, todos os quais – individualmente ou em grupo – eram expressões nos níveis micro ou macro das experiências de equilíbrio, proporção, harmonia e concordância.

A arquitetura indiana, seja a dos estupas, templos e mesquitas, seja a dos projetos urbanos ou a doméstica, modesta e despretensiosa, incorpora essa visão de mundo: as paredes de barro, os tijolos e a pedra, os projetos térreos ou elevados são orquestrações de formas múltiplas fluindo para dentro e para fora do centro. Invariavelmente essa arquitetura parte de um ponto de unidade e se manifesta através de uma ampla gama de formas que, por sua vez, evocam harmonia e equanimidade. Há um centro, o primeiro e principal, e esse centro se expande de modo a formar um vasto complexo, circular ou quadrado, repleto de vida abundante em toda a sua diversidade. A ornamentação e a decoração, figurativas ou abstratas, desempenham o seu papel perante uma unicidade ascendente, na vertical, e um fechar e reunir de todas as energias, na horizontal, de fora para dentro. Tijolo a tijolo, pedra a pedra, um imenso poema épico do infinito se constrói. Cada detalhe pode ser individualizado, mas na realidade nenhum deles é autônomo: cada unidade é parte do todo, entrelaçado e interconectado. Em sua totalidade, a obra representa o céu na terra, a montanha central, o *Sumeru*. Em última instância, trata-se da ordem cósmica na terra que provoca o humor dominante de assombro (*Vismaya*) e evoca uma experiência transcendental de êxtase. O observador, participante ou peregrino poderá passar do exterior para o interior ou rodear o estupa, templo ou mesquita até chegar ao centro que representa o grande vazio, o *Sunya*, *Nirvana* ou *Moksha*. Mas ele também ascende figurativamente ao ápice, seja à cúpula esférica do estupa, de simplicidade austera, seja através da abarrotada multiplicidade do templo. Sanchi e Bharhut, os templos ao norte, sul, leste ou oeste da Índia e as mesquitas falam o mesmo idioma de transcendência e remetem a uma experiência intensificada, apesar das especificidades culturais de cada um desses monumentos. A impessoalidade e a intensidade são os requisitos paradoxais e gêmeos dessa arte voltada para a vida e para além dela. O patrimônio cultural exemplificado por tais monumentos serve de testemunho da concretização dessa visão por meio de uma linguagem artística perfeita, que foi tão pan-indiana em termos universais quanto específica em termos de época, região ou localidade.

Here can do no more than draw attention to how aesthetic theories and artistic expression in India developed on the ground plan of this understanding of the universe. The aesthetic experience born out of life bound by it but in the ultimate was universal and transcendental: the artistic creations were the embodiment in specific form of this experience. The form was guided by cultural boundaries specificity of periods, regions, life-styles, motifs but all individually and together was an expression at the micro or macro level the experiences of balance proportion, harmony and concord.

Indian architecture whether the stupas or the temples or the mosques or the city plans or domestic architecture, humble and modest embodies this world view: the mud walls, the brick and stone, ground or elevation plans are on orchestration of multiple forms flowing out of and flowing into a centre. Invariably it begins with a point of unity and manifests it through a spectrum of multiple forms which in turn evoke harmony and equanimity. There is a first and foremost a centre. This centre enlarges itself into a vast complex either as a circle or as a square, is filled with crowded abundance of life in all its variety. The ornamentation and the decoration, representational or abstract, play their role to an ascending oneness vertically and a closing in and gathering of all energies horizontally from the outer to the inner. Brick by brick, stone by stone, an immense epic poem of the infinite is made. Each detail can be separated, but in fact none is autonomous: each unit is the part of the whole, interwoven and interlocked. In its totality, it represents heaven on earth, the central mountain, the Sumeru. Ultimately it is the cosmic order on earth, arousing the dominant mood of wonder (Vismaya) and evoking a transcendental experience of bliss. Whether the observer, participator or pilgrim moves from the outside to the inside or circumambulates the stupa temple or mosque until he reaches the centre which represents the ultimate void, the Sunya, Nirvana or Moksha. Alternatively, he figuratively ascends the pinnacle whether in the austere simplicity of the spherical dome of the stupa or the Masjid or through the crowded multiplicity of the temple. Sanchi and Bharhut, the temples of North, South, Western or Eastern India or the mosques speak the same language of transcendence and of heightened experience despite the cultural specifics of each of these monuments. Impersonality and intensity are the twin paradoxical demands of this art which is life bound and beyond it. The cultural heritage exemplified by these monuments bears testimony to the concretization of this vision through a perfect language of art which was as universal pan-Indian as specific in time, region or locality.



Templo do deus Jagannath, século XX /
Lord Jagannath temple, 20th century, Orissa
pintura sobre papel / painting on paper, 104 x 71 cm
Coleção Particular / Private Collection

A escultura também manifesta essa visão do todo por meio de uma metodologia de impessoalização. A arte figurativa indiana não é um retrato do específico, do particular. Cada imagem é uma incorporação de um estado ou humor dominante, impessoalizado e abstraído, que adota certa postura ou pose, evocando ao mesmo tempo a imobilidade e o movimento dinâmico. Cada uma é em si um universo completo, relacionado com a vida nascida da vida, e parte do tecido cultural, sem confundir-se com ele. O Buda é Buda, o príncipe histórico Sidarta e Shakyamuni, mas não apenas isso: ele é compaixão, *pathos* e graça, em suas formas absolutas. O espírito e a alma do infinito cósmico estão contidos no corpo da forma específica, embora impessoal. A imagem não é a figura histórica – ela é, e não é, o particular histórico no qual se articulam um Kushan, Gupta, Pala ou, aliás, no qual um Buda indonésio, cambojano ou *khmer*, japonês ou chinês pode ser prontamente identificável. Elas são distinguíveis e podem ser datadas, mas em última análise ultrapassam suas fronteiras culturais e tornam-se hipóteses individuais, um aspecto do vasto oceano da compaixão *Karuna* na sua multiplicidade de matizes, tons e sutilezas. Às vezes, o estado dominante de compaixão (*Karuna*) é cercado por muitos estados transitórios representados pela vegetação, flora, fauna, *yaskhis*, dríades, *gandharvas* e *apsaras*, cada um deles desempenhando um papel específico na construção do todo, ou pode ser a única afirmação simples e austera do centro estático da paz e da iluminação sugerido pelos símbolos do Buda, da árvore Bo, sandálias etc., ou pela figura humana. Alguns contêm a variedade e outros a evitam, mas a intensidade impessoal do estado de compaixão é o sabor residual, eterno e universal.

Sculpture likewise manifests this vision of wholeness through a methodology of impersonalisation. Indian figurative art is not portraiture of the specific. Each image is an embodiment of a dominant abstracted impersonalised state of mood in a given stance or pose evoking stillness and dynamic movement together. Each is a complete world into itself related to life born of life, part of the cultural fabric, but not it. Buddha is Buddha, the historical prince Siddhartha, and Shakyamuni, but he is more; he is compassion, pathos and grace in absolute. The spirit and soul of the cosmic infinite is contained in the body of the particular but impersonal form. The image is not the historical figure – it is and it is not the cultural specific in which it is articulated: a Kushan, Gupta, Pala or for that matter an Indonesian, Cambodian, a Khmer, Japanese and Chinese Buddha can be clearly identifiable. They are distinguishable and dateable, but in the last analysis, they are beyond their cultural boundaries and are each a hypothesis, an aspect of the vast ocean of Karuna compassion in all its multitudes of shades, tones and subtleties. The dominant mood of compassion (Karuna) is encircled sometimes with many transient states represented as the vegetation, flora, fauna, yaskhis, dryads, gandharvas and apsaras each playing a specific role in building the totality or it may be the single austere simple statement of the still centre of peace and enlightenment suggested through the symbols of the Buddha, the BO tree, sandals, etc., or the human figure. Some contain the variety and some eschew it, but the impersonalised intensity of the mood of compassion is the residual taste, everlasting and universal.

The images of Siva and Vishnu, in their benign or demonic moods, as the yogis or Sadasivas, as the lovers or ascetics containing bi-unity as androgynes (Ardhanarivesvara) or combining the three principles of involution, evolution and devolution, as conjoined images of Brahma, Vishnu and Mahesa or only the principle of creation and destruction as Harihara or as four faced or three faced lingas, all articulate once again the same attribute of the internalized intangible experience of the unmanifested unity. The multiple faces and arms of the image are parts or whole and vehicles for the final evocation of the transcendental experience of bliss (rasa). The famous image of Siva in Elephanta called Trimurti is Siva as Sadasiva, as Parvati and as Aghora, the fierce one. Through a juxtaposition of three impersonalized states, a fourth that of complete equanimity is evoked. The multiple faces, the multiple arms are the artistic expression of this without form, beyond form oneness and unity which is reflected through a spectrum of multiple forms each interlocked in a cohesive meaningful structure. In its totality, whether the anti-iconical lingam or the Trimurti or the images with many faces all evoke the response of an aesthetic experience heightened, subtle, and chiseled. The sculptural form, the particular stalk of lotus, the contour of vegetative creeper, the aquatic and terrestrial animals, the gandharvas and apsaras and the human form accompanied by them or in isolation, standing, sitting or lying upon these or serpents, animals or dwarfs, is but the vehicle of a soul, meaning a concrete embodiment of an inner lower or inmost psychic significance and universal validity and meaning. Everything in the sculptural relief of the individual stone or bronze image, whether the monumental reliefs of Sanchi, Amaravati, Halebid, Belur, Hampi, Konark are constituents of a cosmic design, almost a geometric diagram of an impersonalised state, an archetypal dominant mood with its concomitant transient emotions as symbols. In turn, the relief or the image evokes an analogous state of whether love Shringara or heroism, or valour or fierceness or humour or sheer joy. One has only to look at the images of the dancing Nataraja of Siva or the figures of Durga slaying the demons Nahisha and the vast variety of Vishnu images to be convinced of the fact that as in architecture, the sculptor begins from a still centre, builds upon a central axis and again makes a construct of expanding circles with diameters, radii, all moving into the centre and moving out of the centre. In short, theory and technique of plastic expression is based on a system of multilayered correspondences. There is a correspondence of lines, straight, erect, symmetrical, diagonal or curved in spiral or otherwise and impersonalised mood or emotion, a correspondence between certain proportions and attitudes of standing, sitting and lying and certain moods dominant or subsidiary. Each part of the relief or each micro unit of the human figure plays its role – the eyes, nose, ears, face, torso and limbs and each physical gesture singly and in combination is suggestive of an inner meaning which in its totality suggests an impersonal emotion and thus evokes a transcendental heightened experience. The content, the particular motif, the style, the costume and coiffure, all have an individuality enabling the spectator to date and localize these reliefs, images within their cultural boundaries, but the ultimate taste and relish or rasa (experience) is trans-cultural or transnational.

As imagens de Shiva e Vishnu, representando o benigno ou o demoníaco, assim como os *yogis* ou *Sadasivas*; os amantes ou ascéticos apresentando dualidade andrógina (Ardhanarivesvara) ou combinando os três princípios de involução, evolução e devolução; as imagens conjuntas de Brahma, Vishnu e Mahesa, ou apenas o princípio de criação e destruição; ou ainda o Harihara ou os *lingas* de três ou quatro faces – todos articulam novamente o mesmo atributo da experiência intangível e internalizada da unidade não manifesta. As múltiplas faces e braços da imagem são partes de um todo e veículos da derradeira evocação da experiência transcendental de felicidade (*rasa*). A famosa imagem de Shiva em Elephanta, conhecida como Trimurti, traz Shiva como Sadashiva, como Parvati e ainda como Aghora, a ameaçadora. Por meio da justaposição de três estados impessoalizados, evoca-se um quarto estado completamente equânime. A multiplicidade de faces e braços é a expressão artística informe disso, além da forma; é unicidade e unidade que se refletem por meio de um espectro de múltiplas formas, cada uma delas interconectada com uma estrutura coesa e significativa. Na sua totalidade, seja o *lingam* anti-icônico, ou o Trimurti, ou as imagens com múltiplas faces, todos eles evocam a resposta de uma experiência estética intensa, sutil e cinzelada. A forma escultórica, o caule de determinada flor de lótus, o traçado de uma trepadeira, os animais aquáticos e terrestres, os *gandharvas* e *apsaras* e a forma humana acompanhada por eles ou isolada, em pé, sentada ou deitada sobre eles, ou serpentes, animais ou anões – cada um é apenas um veículo da alma, a materialização de um olhar interior de significado psíquico muito íntimo, de validade e sentido universais. Tudo na forma de relevo da imagem individual em pedra ou bronze, como por exemplo os relevos monumentais de Sanchi, Amaravati, Halebid, Belur, Hampi ou Konark, todos eles componentes de um esquema cósmico, quase um diagrama geométrico de um estado impessoalizado, um estado dominante arquetípico tendo como símbolos suas emoções transitórias e concomitantes. Por sua vez, o relevo ou imagem evoca um estado análogo que questiona o amor *Shringara* ou o heroísmo, a valentia ou a ferocidade, o humor ou a alegria pura. Basta observarmos as imagens da Nataraja dançante de Shiva, ou as figuras de Durga investindo contra os demônios Nahisha e a vasta variedade de imagens de Vishnu para nos convenceremos de que, assim como na arquitetura, também o escultor inicia seu trabalho a partir de um centro estático, constrói em torno de um eixo central e novamente faz um constructo de círculos em expansão com diâmetros e raios, todos eles movimentando-se em direção ao centro e a partir dele. Em resumo, a teoria e a técnica da expressão plástica baseiam-se em um sistema de correspondências em várias camadas. Há uma correspondência de linhas retas, eretas, simétricas, diagonais ou curvas/espiraladas e, também, um estado ou emoção impessoalizado, uma correspondência entre certas proporções e atitudes de ficar em pé, sentar e deitar, e certos estados dominantes ou subsidiários. Cada parte do relevo ou cada microunidade da figura humana desempenha o seu papel – os olhos, nariz, orelhas, face, torso e membros –, e cada gesto físico isolado ou em conjunto é sugestivo de um sentido interior que na sua totalidade sugere uma emoção impessoal e assim evoca uma experiência transcendental mais intensa. O conteúdo, o tema particular, o estilo, o figurino e o penteado, tudo tem uma individualidade que permite ao espectador datar e localizar os relevos, imagens dentro de suas fronteiras culturais, mas o máximo do sabor e da fruição do *rasa* (experiência) é transcultural ou mesmo transnacional.



Árvore da vida, século XX /
Tree of Life, 20th century,
 Uttar Pradesh
 papel recortado (arte Sanjhi) /
 paper cutting (Sanjhi art), 140 x 140 cm
 Coleção Particular / Private Collection

Painting schools and styles, ranging from those of Ajanta, Ellora to the caves of Bagh and Murals of Alchi give further evidence of this avowed faith and commitment to the impersonalised dominant moods (archetypal), which have been and are expressed in cultural specifics. At one level, there are as many schools of painting as there are dynasties, or another level, each is the reflector of an impersonalisation which has been the beginning and is the ultimate goal. Again, the range is staggering in its multiplicity ranging from Ajanta, to Sittnavasal the Islamic geometrical designs. However, once again in each of these, the archetypal dominant states, the reaching out of infinity and the expression through cultural specific idiom is vital and fundamental. Hindu, Buddhist, Jain figurative art is as abstract as Islamic calligraphy. Lines alone, with or without colour in their use, as straight, terse, diagonal, ascending or descending, curved lines as intertwined spirals or half crescents are all symbolic or inner states of mind, dominant and subsidiary emotions: in their totality, whether as figurative art or as abstract lines, they embody the archetypal universal and follow the same principle.

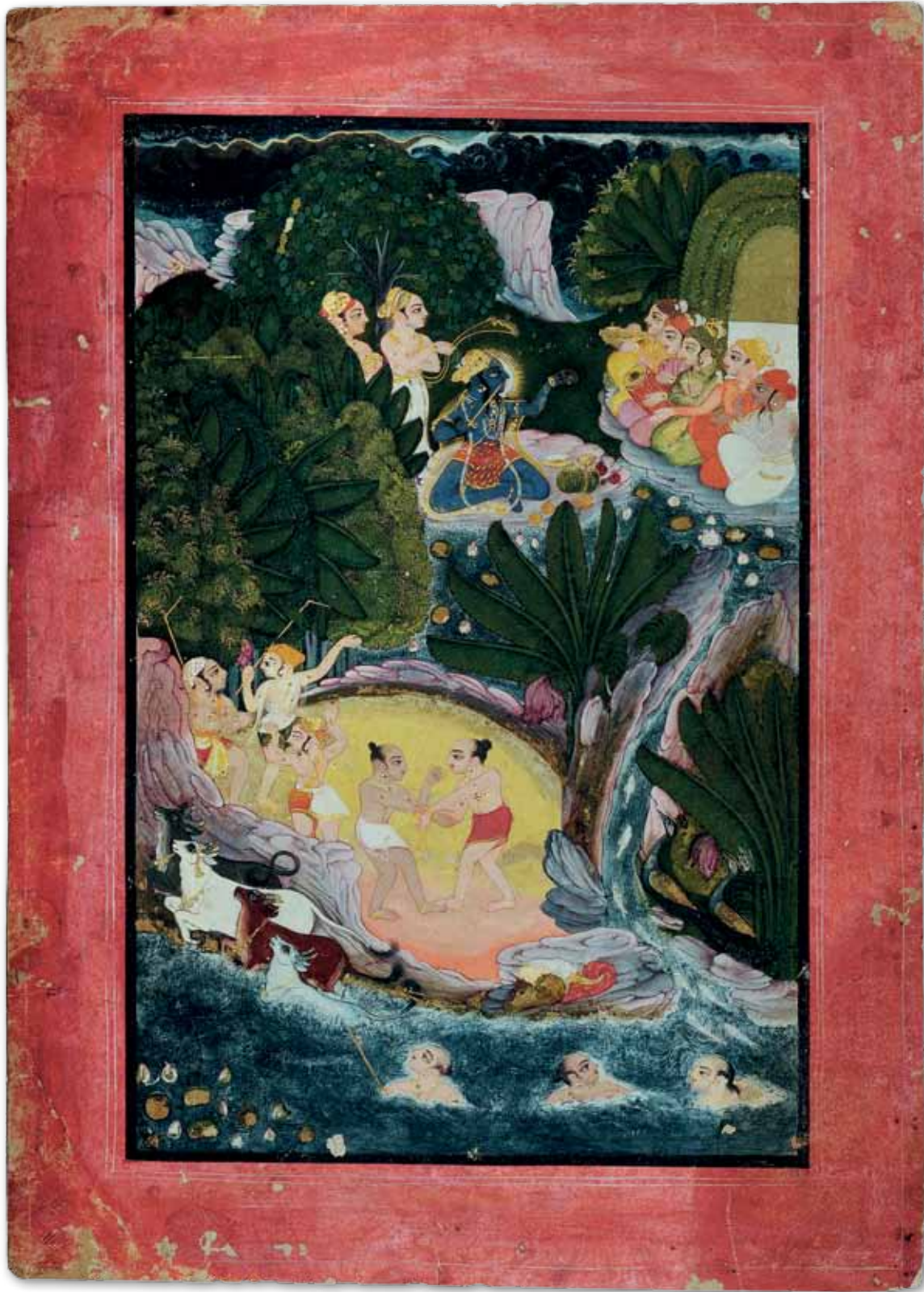
The characters, heroes and heroines of epic poetry and drama are also archetypes as is the world of flora, fauna, animal or bird life. A formal language of symbols, signs and motifs conveys universal meaning within and outside cultural boundaries. The inner dynamics of poetry of Valmiki, Kalidasa or the isometrical shapes of Islamic calligraphy are comparable. Again, the abstract and the concrete move together. Indian poetry transforms the notion of ecological balances into the recurrent rhythm of the seasons; plants, animal, human, water, earth, fire, sky are again in dialogue. The passage of annual time, the seasons acquire deep meaning and so spring, summer, autumn and winter are valid for themselves and in what they convey beyond themselves.



Sari Ajrakh, século XX /
Ajrakh sari, 20th century, Kutch, Gujarat
 algodão com tingimento e pintura com carimbos /
 cotton with dyeing and block printing, 604 x 124 cm
 Coleção Particular / Private Collection

As escolas de pintura e estilos, que vão desde aquelas de Ajanta e Ellora até as grutas de Bagh e os murais de Alchi, oferecem mais evidências dessa fé confessa e do comprometimento com os estados dominantes impessoalizados (arquetípicos) que eram e ainda são expressos nas ocorrências culturais. Em um plano, as escolas de pintura são tão numerosas como as dinastias; em outro plano, cada uma delas reflete uma impessoalização que tem servido de ponto de partida e também de meta final. De novo, o espectro é assombroso em sua multiplicidade que vai desde Ajanta até os desenhos geométricos islâmicos, passando por Sittnavasal. Entretanto, mais uma vez em cada um deles, os estados arquetípicos dominantes, a projeção do infinito e a expressão por meio da linguagem cultural particular tornam-se vitais e fundamentais. A arte figurativa hindu, budista ou jainista é tão abstrata quanto a caligrafia islâmica. Linhas apenas, traçadas com ou sem cor como linhas retas, concisas, diagonais, ascendentes ou descendentes, linhas curvas como espirais entrelaçadas ou crescentes – todas são estados íntimos ou simbólicos da mente, das emoções dominantes e subsidiárias: em sua totalidade, seja como arte figurativa ou como linhas abstratas, elas materializam o universal arquetípico e seguem o mesmo princípio.

Os personagens, heróis e heroínas da poesia e do drama épicos também são arquétipos, tanto quanto nos universos da flora, da fauna, da vida dos pássaros e de outros animais. Uma linguagem formal de símbolos, signos e temas confere sentido universal dentro e fora de fronteiras culturais. A dinâmica interna da poesia de Valmiki, Kalidasa ou as formas isométricas da caligrafia islâmica são comparáveis. Aqui também, o abstrato e o concreto seguem lado a lado. A poesia indiana transforma a noção de equilíbrio ecológico em um ritmo recorrente de estações; as plantas, os animais, o ser humano, a água, a terra, o fogo e o céu mais uma vez estabelecem diálogo. As estações que marcam a passagem do tempo anual adquirem um sentido profundo e assim a primavera, o verão, o outono e o inverno valem por eles mesmos e por aquilo que transmitem para além de si mesmos.



This miniature depicts Shri Brijnathji, a form of the god Krishna worshiped as the supreme divinity of the Bundi Dynasty in the state of Kota, a branch of the Rajput Chauhan lineage, in Rajasthan. Seated in the upper part of the painting, the god is receiving offerings and music amidst a natural landscape with rivers and leafy trees. The absence of rectilinear planes imparts movement to the scene.

Esta miniatura retrata Shri Brijnathji, uma forma do deus Krishna adorada como divindade suprema da dinastia Bundi do estado de Kota, um ramo da linhagem Chauhan dos Rajput, no Rajastão. O deus, sentado na porção superior, recebe oferendas e música em meio a uma paisagem natural com rios e árvores frondosas. A ausência de planos retilíneos empresta movimento à cena.

Shri Brijnathji venerado por músicos / Shri Brijnathji worshipped by musicians, c.1730, Kota
pintura sobre papel / painting on paper, 25,5 x 17 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 5682

Estas são as artes mais permanentes, paralisadas em um dado momento, para a posteridade. E o que dizer das artes que dependem da ocasião, como por exemplo a música e a dança, as recitações orais e a experiência dramática? Elas são modeladas e formadas pela arte da criação, onde estão vivas por um determinado momento de duração específica. Agora, ao invés do tempo paralisado em um espaço consagrado, o espaço é consagrado em um tempo de duração fixa. O início e o fim da *performance* de som ou movimento torna-se uma consagração sempre que o cosmos se renova por intermédio daquele evento; ela é completa e inteira, seja por cinco minutos, por duas horas ou por cinco dias de representação. O início é sempre o mesmo: o centro estático, o invariável movimento involutivo, a nota fixa da escala ou as posturas do dançarino. A partir daí ocorre um aumento dos círculos concêntricos do cosmos que se expandem, seja por meio de uma ou três oitavas musicais, da exploração do espaço em toda a sua variação de partículas tonais, microunidades de som, luz, sombra, ênfases e acentos, e a exclusão discriminatória de certas notas. O edifício é construído com som, seu caráter é arquitetônico. Agora, à moda do peregrino, o ouvinte rodeia o estupa na direção horária e, ao mesmo tempo, ascendente. Em meio ao crepitar estruturado do som, a multidão da vida se apresenta em sua variedade infinita e daí surge uma condição dominante: juntos, o centro estático e sua florescência (como as pétalas do lótus) remetem ao estado de experiência estética aumentada. Enquanto o criador da *performance* parte de um estado de yoga internalizado e expressa a condição dominante por meio de habilidade perfeita, o ouvinte responde com o retorno ao estado de êxtase de onde o artista partiu. Mais uma vez a emoção impessoalizada, uma atmosfera dominante, uma multiplicidade de sons, símbolos e temas combinados com intensidade criam um ícone musical que o ouvinte poderá venerar, da mesma forma como venera uma imagem esculpida em pedra ou bronze. Na Índia, as imagens são chamadas de *mantra murtis* (imagens de cânticos, ou mantras) e a música é o *Nada Brahma* máximo, contido em um único som “Om” ou em sua elaboração.

Finalmente, através da linguagem linda e completa do movimento, a dança indiana oferece a mais concreta manifestação da atmosfera e da visão íntimas. A dança, assim como a poesia, a música e a escultura, procura comunicar a emoção impessoalizada e universal, e é por meio da forma humana como veículo que ela transcende o plano físico: em sua técnica, a dança emprega a técnica de todas as artes. Não se pode compreender a estrutura arquitetônica dessa forma sem alguma noção das técnicas complexas das outras artes que ela constante e fielmente emprega e sintetiza. Os temas que a dançarina indiana interpreta são não apenas a matéria-prima da literatura como também os produtos terminados de uma criação literária; a música que parece acompanhar a dança na verdade é o sopro de vida de sua estrutura e, de fato, a dança interpreta por meio do movimento aquilo que a música interpreta com sons: suas posturas e as posições são as poses que o escultor modela e que o dançarino imbui – todas elas – de um espírito vivo de movimento em uma composição de formas que é, a um só tempo, sensual e espiritual.

These are the more permanent arts, frozen at a moment of time for posterity. What about the occurrent arts, those of music and dance, the oral recitations and the dramatic experience. They are shaped and formed in the art of creation, live for the moment the specific duration. Now instead of time being frozen in consecrated space, space is consecrated in time of fixed duration. The beginning and end of the performance in sound or movement is a consecration when the cosmos is made anew for that duration: it is complete and whole whether of five minutes or two hours or five days enactment. The beginning is the same, the still centre, the immutable invariable inwardness, the fixed note of the scale or the stances of the dancer. Thereupon is an enlargement in expanding concentric circles of the cosmos whether through one or three octaves, the exploration of space in all its variety of shares of tonality, micro-units of sounds, light, shade, stresses, accents, and discriminating exclusion of particular notes. The edifice is built with sound: it is architectonic in character. Now the listener circumambulates as the pilgrim did the stupa in clockwise but ascending direction. Through the structured pattering of sound the multitude of life in its endless variety is presented, a dominant mood is created: together the still centre and its flowerings like a lotus petal evoke the state of heightened aesthetic experience. While the creator performer begins with the state of internalised yoga and expresses through consummate skill the dominant mood, the listener responds by returning to the state of bliss where the artist had begun. Again impersonalised emotion, a dominant mood, a multiplicity of sound, symbols and motifs combined with intensity create an icon in music which the listener can worship as he could the sculptural image in stone or bronze. In India images are called mantra murtis (Images of chants) and music is the ultimate Nada Brahma contained in a single sound Aum or its elaboration.

And finally through a beautiful and complete language of movement, Indian dance provides the most concrete manifestation of the inner state and vision. The dance, like poetry, music and sculpture, seeks to communicate universal, impersonal emotion and, through the very medium of the human form, it transcends the physical plane: in its technique, it employs the technique of all the arts and it is impossible to comprehend the architectonic structure of this form without being aware of the complex techniques of the other arts which it constantly and faithfully employs and synthesizes. The themes which the Indian dancer portrays are not only the raw material of literature, but are also the finished products of literary creation; the music which seems to accompany the dance is actually the life-breath of its structure, and indeed, dance interprets in movement what music interprets in sound: the postures and the stances it attains are the poses which the sculptor models; all these the dancer imbues with a living spirit of movement in a composition of form which is both sensuous and spiritual.



Breve História

Short History



*The origins:
the Indus Valley civilization*

The material vestiges of the earliest known urban settlements in ancient India date from the third millennium BC. They developed along the Indus River, thus the name "Indus Valley Civilization." Mohenjo-Daro and Harappa, today in Pakistan, and Dholavira, in India, were their most important urban centers. From 1921 to 1931, a team led by then Director-General of Archaeology of the British Indian Administration, John Marshall, excavated the ruins of the two earliest cities. The decline of this notably urban and culturally advanced civilization, between 1800 and 1700 BC, is attributed to climatic and geomorphological changes and to the arrival of Aryans from Central Asia.

*The Aryans and the great
sacred texts: the Rigveda
and the Upanishads*

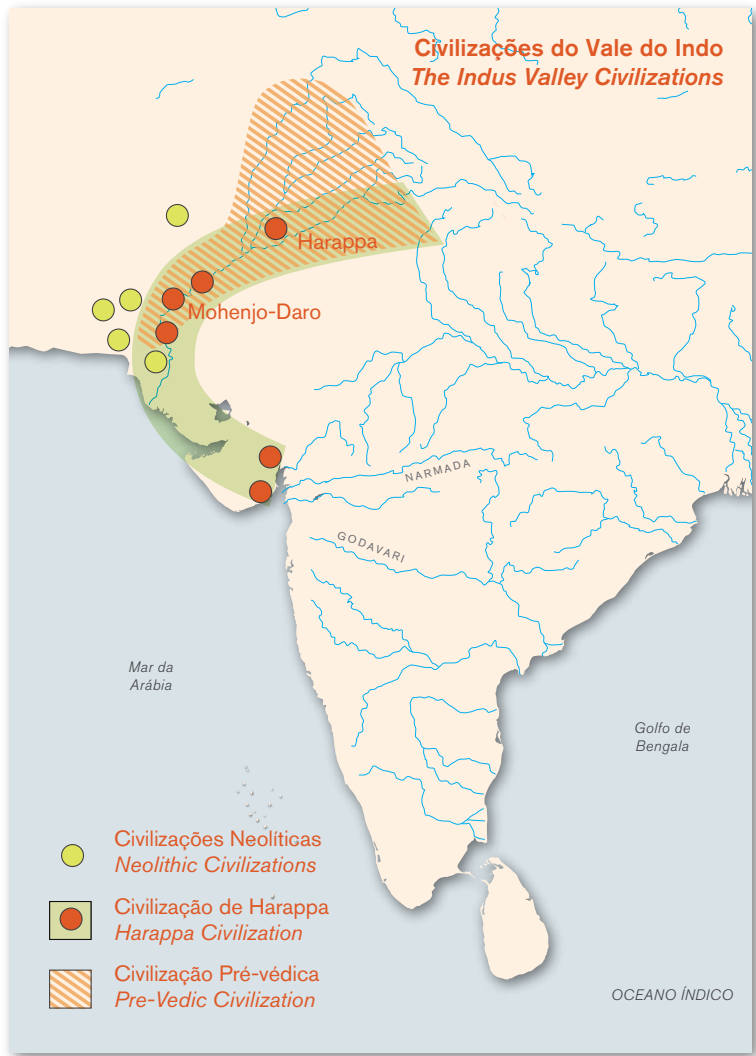
Various theories have sought to explain the decline of this highly developed culture. One such explanation attributes the decline to invasions by warring hordes of Aryans, though this is yet unproven since various specialists have held that it was not exactly an incursion, but rather a continuous occupation throughout the second millennium BC. Those who espouse the theory of the invasions claim that the Aryans, arriving from locations that are still a subject of debate, came through the Khyber Pass, today in Pakistan, around 1800 BC, and with their horse-drawn war chariots – previously unknown to the autochthonous populations – destroyed the settlements of the Dravidians, the region's first occupants.

The main evidence of the presence of the Aryans are their sacred texts, the Vedas. The Rigveda is the oldest religious document of Hindu literature. It consists of 1,028 hymns, most of which refer to offerings and sacrifices to the divinities.

Geographic and ethnological passages in the Rigveda evidence that the text arose around 1700-1100 BC. For various centuries it was preserved by oral tradition and most likely only gained a written version in the early Indian Middle Ages.

Os primórdios:
a Civilização do Vale do Indo

Os registros materiais dos primeiros assentamentos urbanos na Índia antiga, tais como os concebemos, datam do terceiro milênio antes de Cristo. Eles se desenvolveram ao longo do rio Indo, daí o nome de "Civilização do Vale do Indo". Mohenjo-Daro e Harappa, atualmente no Paquistão, e Dholavira, na Índia, foram seus centros urbanos mais importantes. De 1921 a 1931, uma equipe chefiada pelo então diretor-geral de Arqueologia da Administração Indo-Britânica, John Marshall, escavou as ruínas das duas primeiras cidades. Essa civilização foi notadamente urbana e culturalmente avançada. Seu declínio, entre 1800 e 1700 a.C., é atribuído a mudanças climáticas e geomorfológicas, e à chegada dos povos arianos, oriundos da Ásia Central.



Ruínas de /
Ruins of Harappa
Foto / Photo: Pieter Tjabbes

Os arianos e os grandes textos sagrados:
o *Rig Veda* e os *Upanishads*

Várias teorias buscam explicar o declínio de uma cultura tão desenvolvida. A atribuição a invasões belicosas das hordas arianas ainda não está provada, uma vez que vários especialistas afirmam não se tratar de uma incursão propriamente dita, mas de uma ocupação contínua ao logo do segundo milênio a.C. Os que defendem a teoria das invasões alegam que, de procedência ainda discutida, os arianos teriam atravessado o Passo Khyber, hoje no Paquistão, por volta de 1800 a.C., e, com seus carros de guerra puxados por cavalos, desconhecidos das populações autóctones, destruíram os assentamentos dos drávidas, primeiros ocupantes da região.

Os principais testemunhos da presença dos arianos são seus textos sagrados, os *Vedas*. O *Rig Veda* é o documento religioso mais antigo da literatura hindu. Compõe-se de 1.028 hinos, a maioria dos quais se refere a oferendas e sacrifícios às divindades.

Passagens geográficas e etnológicas no *Rig Veda* evidenciam que o texto teria surgido por volta de 1700-1100 a.C. Durante séculos foi preservado por tradição oral e, provavelmente, só ganhou versão escrita na baixa Idade Média indiana.

The first empires

Little by little a new system of government was consolidated, centered on the sovereign. From the small tribes that had occupied the plains of Punjab, in northwest India, in the 7th and 6th centuries BC many kingdoms and oligarchies arose, which fought continuously for power along the course of the Ganges River.

The most important of them was that of Magadha, on the eastern Gangetic plain, its core being in what is now the state of Bihar south of the Ganges River. Buddha and Mahavira, the founders of Buddhism and Jainism, respectively, lived during this period, during the 6th century BC.

The Empire of the Mauryas and the Shungas

Around 320 BC, Chandragupta Maurya solidified the dynasty of the Mauryas, after defeating Hellenistic troops who had settled in the region after accompanying Alexander III of Macedonia (Alexander the Great) in his incursion through the northwest of the Indian territory in 326 BC. The most important characteristic of this dynasty, the first to unify the Indian territory, was its centralized administrative system. Its main monarch was Emperor Ashoka, who reigned from 264 to 239 BC. He significantly enlarged the empire's borders and was a great promoter of Buddhism.

Ashoka's main legacy are the edicts engraved on various monuments erected throughout the territory of his empire. The top of one of these pillars, with a set of lions on its capital and currently housed in the Museum of Sarnath, has become the national emblem of India.

Upon Ashoka's death, in 233 BC, the Maurya Empire was gradually reduced until being finally supplanted in 185 BC by the Shunga Dynasty, which remained in power for 112 years until being substituted, in turn, by the Kanvas Dynasty, in 75 BC.

Os primeiros impérios

Pouco a pouco consolidou-se um novo sistema de governo, centrado no soberano. Das pequenas tribos que haviam ocupado as planícies do Punjab, no noroeste da Índia, surgiram entre os séculos VII e VI a.C. numerosos reinos e oligarquias em contínua luta pelo poder, ao longo do curso do rio Ganges.

O mais importante deles foi o de Magadha, ao sul da planície gangética, hoje no estado de Bihar. Nesse período, no século VI a.C., viveram Buda e Mahavira, fundadores do budismo e do jainismo, respectivamente.

O Império dos Mauryas e dos Shungas

Por volta de 320 a.C., Chandragupta Maurya solidifica a dinastia dos Mauryas, após derrotar as tropas helenísticas que, tendo acompanhado Alexandre III da Macedônia (o Grande) na sua incursão pelo noroeste do território indiano, em 326 a.C., haviam-se estabelecido na região. A mais importante característica dessa dinastia, a primeira a unificar o território indiano, foi seu sistema administrativo centralizado. Seu principal monarca foi o imperador Ashoka, que reinou entre 264 e 239 a.C. Ele ampliou significativamente as fronteiras do império e foi o grande promotor do budismo.

O principal legado de Ashoka são os éditos gravados em vários monumentos que erigiu em todo o território do seu império. O topo de um desses pilares, com um capitel de leões, hoje no Museu de Sarnath, tornou-se o símbolo da Índia.

Ao morrer Ashoka, em 233 a.C., o Império Maurya foi-se reduzindo até ser finalmente suplantado em 185 a.C. pela dinastia Shunga, que se manteve no poder por 112 anos, até ser substituída, por sua vez, pela dinastia dos Kanvas, em 75 a.C.



Pilar de / Pillar of Ashoka,
Archaeological Museum, Sarnath, Uttar Pradesh
Foto / Photo: Archaeological Museum



Buda Shakyamuni, século III / *3rd century*,
Gandhara, atual Paquistão / *Gandhara, currently Pakistan*
xisto / *schist*, 64 x 37 x 16 cm
Coleção / *Collection* Francisco Chagas e / *and* Maria Clara Rada

Os Kushanas

A partir do século II a.C. novas hordas nômades passam a pressionar as dinastias reinantes na região noroeste da Índia. A mais importante dessas tribos, os Kushanas, assume o poder no início do século I d.C., liderada por Kujula Kadphesis. A partir de então expandiram o império até a região de Sarnath, nos arredores de Varanasi. Os Kushanas faziam parte da confederação Yuezhi, povos nômades que, oriundos das estepes do noroeste da China, haviam-se estabelecido no norte do Afeganistão. Kanishka, o maior dos seus soberanos, patrocinou a escola de arte helenística de Gandhara, hoje em território paquistanês, bem como a mais indiana, de Mathura, perto de Nova Delhi. O império de seus sucessores, debilitado, viu a emergência de uma série de pequenos Estados até o advento da dinastia Gupta.

The Kushanas

Beginning in the 2nd century BC, new waves of nomadic hordes began to pressure the reigning dynasties in India's northwest region. The most important of these nomadic tribes, the Kushanas, settled in the region and assumed power at the beginning of the 1st century AD, led by Kujula Kadphesis. The empire subsequently expanded until the region of Sarnath, in the environs of Varanasi. The Kushanas were part of the Yuezhi Confederation, nomadic people originally from the steppes of northwest China who had settled in northern Afghanistan. Kanishka, the greatest of their sovereigns, sponsored the school of Hellenistic art of Gandhara, currently in Pakistan, as well as the more Indian one, of Mathura, near New Delhi. The empire of his successors was weakened and saw the emergence of a series of small states up to the advent of the Gupta Dynasty.

Buda Shakyamuni

Imagem do Buda Shakyamuni, também chamado Buda Histórico, da Escola de Gandhara. O Iluminado aparece sentado na postura do lótus (*padmasana*) e realiza o gesto da pregação (*dharmacakramudra*), que representa o Primeiro Sermão, quando se diz que ele colocou a roda da Doutrina em movimento, no Parque dos Cervos, em Sarnath. Duas de suas marcas corpóreas, *ushnisha* e *urna*, estão visíveis em sua cabeça, e atrás dela há uma grande auréola circular. Os cabelos ondulados, os traços delicados do rosto e o panejamento do manto revelam uma nítida influência da arte grega.

Shakyamuni Buddha

An image of Shakyamuni Buddha, also known as the historical Buddha, from the Gandhara School. The Enlightened One appears seated in a lotus position (padmasana) while making a gesture of preaching (dharmacakramudra) that represents the First Sermon, when it is said that he started the Wheel of Dharma moving, at Deer Park, in Sarnath. Two of his corporeal marks, the ushnisha and urna, are visible on his head, and there is a large circular halo behind him. The wavy hair, the delicate facial features and the draped clothing reveal a clear influence from Greek art.

A Idade de Ouro – os Guptas e o classicismo (séculos VI a VIII d.C.)

A dinastia Gupta, do Norte da Índia, foi fundada no ano 320 d.C. por Chandragupta I. Por casamento e conquista, estendeu seu território e assumiu o título de rei. Adotou o nome de Chandragupta, que fora usado pelo fundador do Império Maurya, seiscentos anos antes. Todos os seus sucessores acrescentaram a terminação *gupta* (protegido) aos seus nomes.

Chandragupta I foi sucedido por Samudragupta, seu filho, cujo reinado durou 45 anos, até 375 d.C. Samudragupta lançou-se numa política de conquista que expandiu significativamente seu império. Seu filho, Chandragupta II, aumentou ainda mais o território até conquistar a maior parte do Norte da Índia. Os Guptas conservaram essas vastas extensões de terras até a invasão dos hunos brancos, no fim do século V d.C.

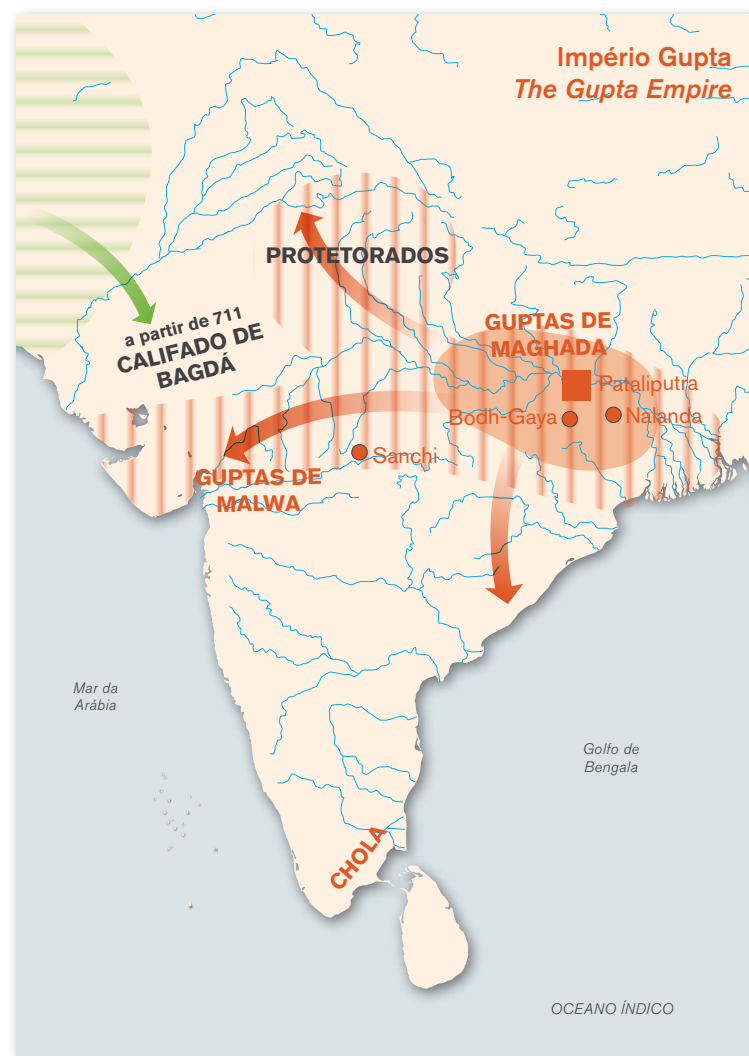
O período Gupta foi uma época de grande desenvolvimento das artes. Tamanho brilho deu a ele o título de “idade de ouro” da antiguidade indiana.

The Golden Age – the Guptas and classicism (6th to 8th centuries AD)

The Gupta dynasty, of northern India, was founded in 320 AD by Chandragupta I. Through marriage and conquest, he extended his territory and assumed the title of king. He adopted the name Chandragupta, which had been used by the founder of the Maurya Empire, 600 years before. All of his successors added the ending gupta (“protected”) to their names.

Chandragupta I was succeeded by Samudragupta, his son, whose reign lasted 45 years, until 375 AD. Samudragupta engaged in a policy of conquest that significantly expanded his empire. His son, Chandragupta II, increased the territory even more until conquering most of northern India. The Guptas kept these vast extensions of lands until the invasion of the White Huns, at the end of the 5th century AD.

The Gupta period was an era of great development in the arts; so much so that it is known as the Golden Age of ancient India.

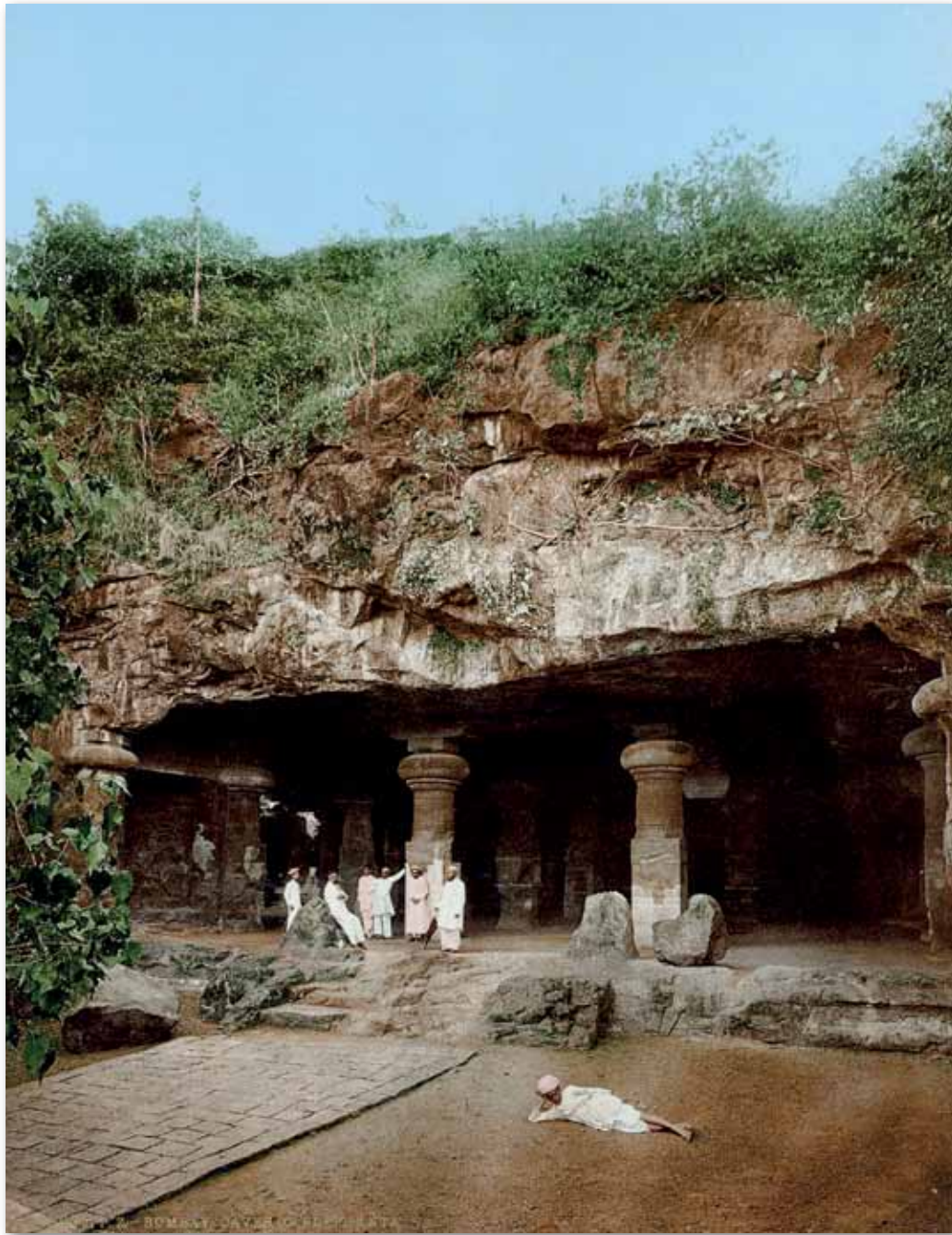


Shiva Mahesamurti e Guardião na entrada principal das Cavernas de Elephanta / Shiva Mahesamurti and Guardian in Main Hall of Elephanta Caves,
Mumbai, Maharashtra
Foto / Photo: Massimo Borch, 1998
Latinstock/©Atlantide Phototravel/
Corbis/Corbis (DC)

The decay of the Gupta Empire and the emergence of the regional kingdoms

From the 7th century AD onward, the Gupta monarchs adopted a policy of concessions of land as recompense to the sacerdotal caste for services rendered to the monarchy. The aim was to counterbalance the power of the feudal lords. This policy was, however, responsible for the formation of countless regional kingdoms. On the one hand, this situation brought political instability; on the other, the rise of the various dynasties enriched India through the creation of distinctive aesthetic parameters, which in the field of the arts resulted in a series of masterpieces.

One of the most important lineages in the north was that of the Gurjara-Pratihara. The Rajput kingdoms of Kanauj, Malwa and Ajmer were equally powerful. Southern India, separated from the northern regions by a natural geographic barrier, experienced an autochthonous development. One of the most powerful regional dynasties the Chola; located in the current region of Tamil Nadu, its influence extended throughout Southeast Asia.



Photochrom Zürich (PZ.)
Grutas de Elephanta, Bombaim /
Caves of Elephanta, Bombay, c.1890,
cópia recente / later print
photochrom, 263 x 206 mm
Alkazi Collection of Photography, 96.40.0001

For their part, the Rashtrakutas, in the region of Maharashtra, constructed an empire which at its peak extended from the region of Malwa, in central India, to Tanjore, in the South. They claimed to be descendents of Satyaki, a close associate of the god Krishna. As great promoters of the arts, they constructed the famous Kailasha Temple, in the Ellora religious complex, in Maharashtra, a structure carved from a single rock, as well as the temple dedicated to the god Shiva, in the Elephanta Caves, on an island near Mumbai.

In the Northwest, in the region of Bihar, the dominant dynasties were the Pala – responsible for the construction of Nalanda, the greatest academic-intellectual center of Asia from the 9th through 11th centuries – and its successor, the Sena Dynasty.

Os Rashtrakutas, na região de Maharashtra, por sua vez, construíram um império que, no seu apogeu, se estendia desde a região de Malwa, na Índia central, a Tanjore, no sul. Eles se diziam descendentes de Satyaki, próximo do deus Krishna. Grandes incentivadores das artes, foram eles os construtores do famoso templo Kailasha, no complexo religioso de Ellora, em Maharashtra, estrutura esculpida em uma rocha monolítica, e do templo dedicado ao deus Shiva, nas cavernas de Elephanta, em uma ilha próxima de Mumbai.

No noroeste tiveram preponderância, na região de Bihar, a dinastia Pala – responsável pela construção da universidade de Nalanda, o maior centro acadêmico-intelectual da Ásia entre os séculos IX e XI –, e sua sucessora, a dinastia Sena.

The arrival of the Muslims and the first Islamic empires

The contacts between India and the Arab world go back various millennia, in connection with the Silk Route.

The Muslims entered the territory of Sindh, in northwest India in 711 AD, the same year that they invaded Spain. Conquered by General Muhammad Bin Qasim, Sindh became the easternmost province of the Umayyad Caliph. In the middle of the 10th century, Mahmoud de Ghazni annexed Punjab to the Ghaznavida Empire.

The Delhi Sultanate

The term “Delhi Sultanate” refers to five Islamic kingdoms or Sultanates, of short duration and Turkic origin, in medieval India. These Sultanates, based in Delhi, dominated the territory from 1206 to 1526, when they were supplanted by the Mughals. They consisted of a series of dynasties: the Mameluca (1206-1290), the Khilji (1290-1320), the Tuqlaq (1320-1413), the Sayyid (1414-1451) and the Lodi (1451-1526).

The period of the Delhi Sultanate allowed for the emergence of a cultural renaissance throughout this region. Its result, the syncretism of the Indo-Muslim culture, left true monuments in the areas of architecture, music, literature, religion, and even clothing. Authors affirm that the Urdu language, spoken in northern India and in Pakistan, originated in this period and resulted from the symbiosis between the Prakrit used by the population, which originated in Sanskrit, and the Persian, Turkish and Arab languages, brought by the Muslim rulers.



Tumba de / Tomb of Muhammad Shah,
Lodi Gardens, Delhi
Foto / Photo: Fausto Godoy

A chegada dos muçulmanos e os primeiros impérios islâmicos

Os contatos entre a Índia e o mundo árabe datam de vários milênios, em conexão com a Rota da Seda.

Os muçulmanos entraram no território do Sindh, no noroeste na Índia, em 711 d.C., o mesmo ano em que invadiram a Espanha. Conquistado pelo general Muhammad Bin Qasim, o Sindh tornou-se a província mais a leste do califado Omíada. Na metade do século X, Mahmoud de Ghazni anexou o Punjab ao Império Ghaznávida.

O sultanato de Delhi

O termo “sultanato de Delhi” é empregado para cobrir a história de cinco reinos ou sultanatos islâmicos, de curta duração e origem turca, na Índia medieval. Esses sultanatos dominaram o território a partir de Delhi entre 1206 e 1526, quando foram suplantados pelos Mughal. Foram eles as dinastias Mameluca (1206-1290), Khilji (1290-1320), Tuqlaq (1320-1413), Sayyid (1414-1451) e Lodi (1451-1526).

O período do sultanato de Delhi propiciou a emergência de um verdadeiro renascimento cultural em toda essa região. Seu resultado, o sincretismo da cultura indo-muçulmana, deixou verdadeiros monumentos nas áreas de arquitetura, música, literatura, religião e, até mesmo, na área do vestuário. Autores afirmam que a língua urdu, falada no norte da Índia e no Paquistão, teve origem nesse período e resulta da simbiose entre o prácrito utilizado pela população, originado do sânscrito, e as línguas persa, turca e árabe, trazidas pelos soberanos muçulmanos.

The founding of the Mughal Empire (16th century)

At the beginning of the 16th century, Zahir-ud-din Muhammad, whom history remembers by his nickname Babur, invaded India from the region of Fergana (currently in Uzbekistan). Babur's successors conquered an immense empire, which lasted more than 300 years. The Mughals, whose name derives from the Persian term for Mongol, which indicated the origin of the dynasty, allowed for a great deal of religious freedom, granting the freedom to worship, with rare exceptions, to all religions that existed in the Indian territory.

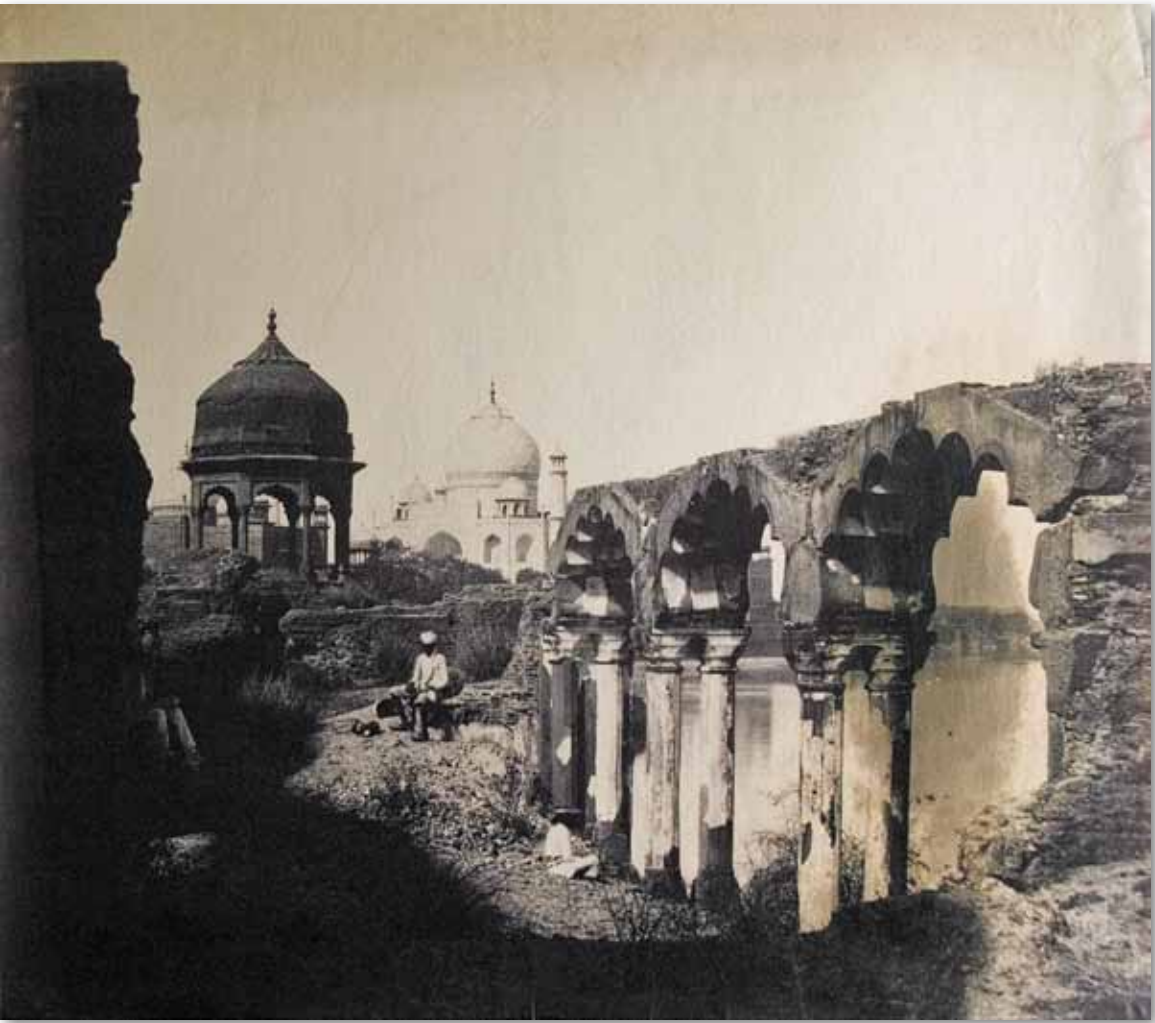
In this auspicious environment the sciences and arts flourished, creating the region's own unique architectural style, the so-called Indo-Mughal. The Taj Mahal, built between 1630 and 1652 by the fifth monarch of the dynasty, Shah Jahan, as a monument in honor of his deceased wife, Mumtaz Mahal, attests to the vigor and refinement of the Mughal aesthetics.



A fundação do Império Mughal (século XVI)

No início do século XVI, Zahir ad-Din Muhammad, que a história conheceria como Babur, invadiu a Índia a partir da região de Fergana (hoje pertencente ao Uzbequistão). Os sucessores de Babur construíram um imenso império, que durou mais de trezentos anos. Os Mughal, assim denominados a partir da derivação persa do termo *mongol*, que indicava, aliás, a origem da dinastia, permitiram, com raras exceções, uma grande liberdade de culto para todas as religiões que existiam no território indiano.

Nesse ambiente auspicioso floresceram as ciências e as artes, criando-se um estilo próprio de arquitetura, o chamado indo-mughal. O Taj Mahal, monumento funerário que o quinto monarca da dinastia, Shah Jahan, erigiu, entre 1630 e 1652, para homenagear sua esposa preferida, Mumtaz Mahal, atesta a pujança e o requinte da estética mughal.



John Murray
Vista do Taj Mahal desde as ruínas arquitetônicas /
View of the Taj Mahal from the architectural ruins, c.1855
impressão em papel de albumina / albumen print, 400 x 445 mm
Alkazi Collection of Photography, 99.17.0051

A chegada dos portugueses

Foi durante o Império Mughal que os primeiros barcos ocidentais atingiram as costas indianas. As especiarias foram, desde sempre, consideradas “o ouro das Índias”. A canela, o gengibre e a pimenta eram produtos difíceis de obter no Ocidente, pelos quais se aguardavam as caravanas e os mercadores vindos do Oriente, através da chamada Rota da Seda, interrompida desde a tomada de Constantinopla, em 1453, pelos exércitos árabes. A queda de Constantinopla estimulou a busca de uma rota marítima alternativa.

Tendo permissão de d. Manuel I, o Venturoso, então rei de Portugal, Vasco da Gama zarpou, em 7 de julho de 1497, para a Índia. No ano seguinte, em 20 de maio, o navegador português atingiu as costas de Kappakadavu, próxima a Calicute, no atual estado indiano de Kerala. Sua frota se constituía de quatro embarcações, nas quais se distribuía 170 homens, entre marinheiros, soldados e religiosos.

The arrival of the Portuguese

It was during the Mughal Empire that the first Western ships reached the Indian coasts. Spices were always considered as “the gold of India.” Cinnamon, ginger and pepper were products difficult to obtain in the West, only arriving there by way of caravans and merchants arriving from the Orient, by way of the so-called Silk Route, interrupted since the taking of Constantinople, in 1453, by the Arab armies. The fall of Constantinople spurred the search for an alternative sea route.

With the permission of the king of Portugal, D. Manuel I, known as the Venturous King, Vasco da Gama set sail on July 7, 1497, bound for India. In the following year, on May 20, the Portuguese seafarer reached the coasts of Kappakadavu, near Calcutta, in the current Indian state of Kerala. His fleet consisted of four ships carrying 170 men, including sailors, soldiers and clergy.



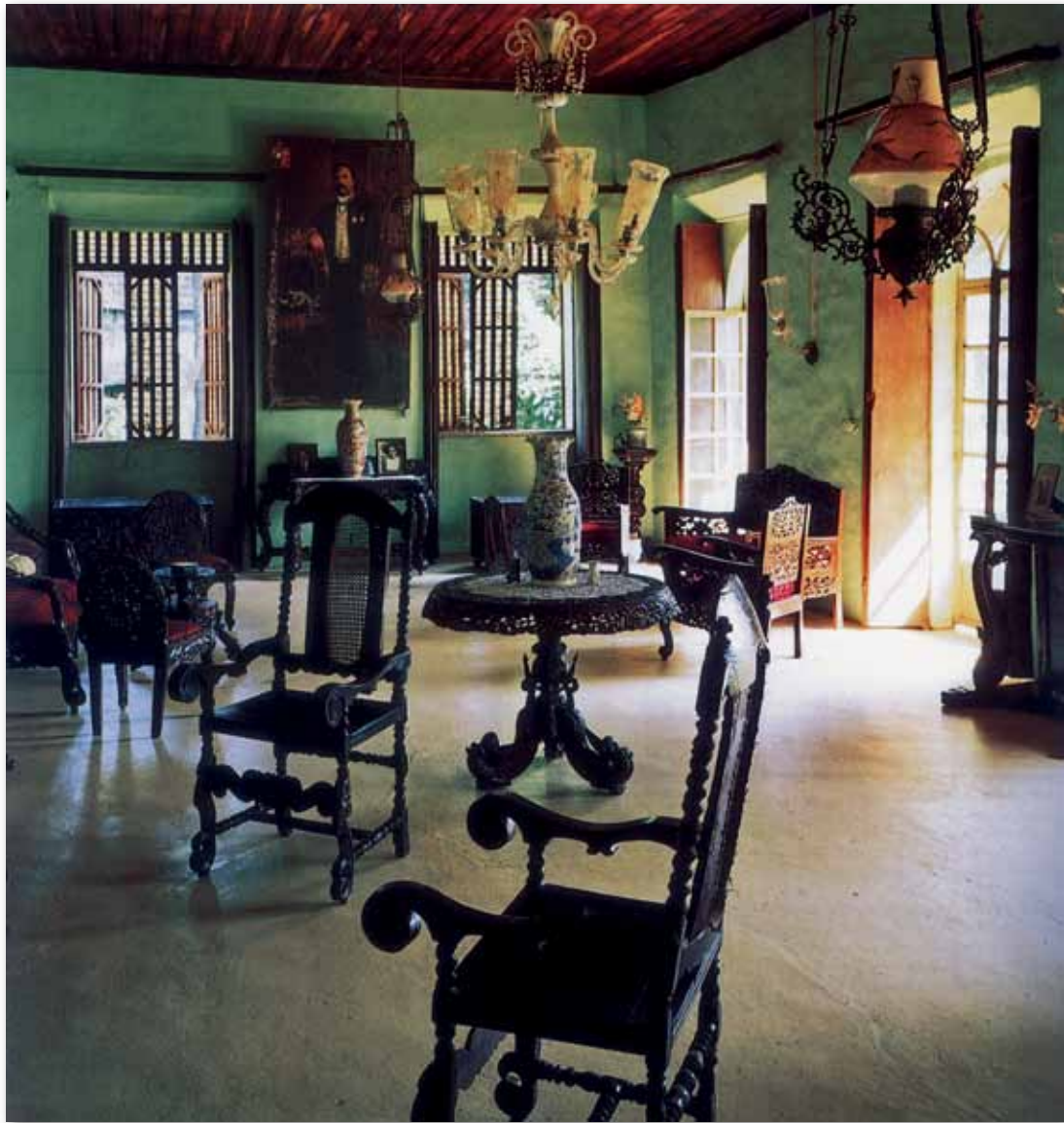
Basilica de Bom Jesus, Goa
Foto / Photo: Axiom Photographic, 1998
Latinstock/©Axiom Photographic*/Design Pics/Corbis/Corbis (DC)



Cadeira de braços, século XIX /
Armchair, 19th century
madeira / wood, 84 x 82 x 95 cm
Acervo / Collection Museu Histórico Nacional,
Brasil/Ibram-MinC, 2.971

This easy chair has a seat upholstered in golden-yellow brocade and bears carvings with floral and animal motifs. Much of the intricate carving penetrates the piece from one side to the other. The arrival of the colonizers in India gave rise to the production of luxury furniture for export, for sale in Western markets. Although inspired by European models, with time these furniture pieces began to present Indianized elements, which satisfied the growing taste for exoticism in the overseas metropolises. In past centuries in Goa – an important hub of Indo-Portuguese furniture production, which initially copied Western motifs – the pieces became increasingly refined, often receiving an elaborate metal-and-ivory inlay with patterns of Indian flora and fauna.

Esta poltrona possui assento com estofamento em brocado amarelo-ouro e recebeu um intrincado entalhe com motivos fito e zoomorfos, que alternam talha cheia e vazada. A chegada dos colonizadores à Índia deu início à produção de peças de mobiliário de luxo para exportação, com o intuito de suprir a demanda ocidental. Embora inspirados nos modelos europeus, com o tempo esses móveis passaram a apresentar elementos indianizados, que agradavam ao crescente gosto pelo exotismo das metrópoles ultramarinas. Na antiga Goa, grande polo produtor indo-português, esse mobiliário, que inicialmente copiava os motivos ocidentais, tornou-se cada vez mais rebuscado, recebendo muitas vezes um elaborado trabalho de marchetaria em metal e marfim com padrões da flora e da fauna indianas.



Interior de mansão colonial /
Interior of a colonial mansion, Goa
 Foto / Photo: Joan Collins

Vasco da Gama's efforts to obtain favorable commercial conditions were made difficult by the cultural differences and by the low value of their offers – their hosts expected to be impressed with rich presents, but the merchandise presented by the Portuguese proved insufficient to win over the zamorin (the sovereign of Calcutta); at the same time, the Arab merchants already established there resisted the prospect of undesired competition. Finally, Vasco da Gama managed to obtain an ambiguous letter granting commercial rights, as proof of the encounter, which included the passage:

Vasco da Gama, a gentleman of your household, came to my country, whereat I was much pleased. My country is rich in cinnamon, cloves, ginger, pepper, and precious stones. That which I ask of you in exchange is gold, silver, corals, and scarlet cloth.



Mesa de Centro, século XIX /
Center Table, 19th century
 madeira (teca) escurecida /
 darkened wood (teak), 80 x 124 cm
 Acervo / Collection Museu Histórico Nacional,
 Brasil/Ibram-MinC, 2.965



Espreguiçadeira, século XIX /
Reclining chair, 19th century
 madeira (teca) escurecida, tecido /
 darkened wood (teak), fabric, 70,1 x 175 x 70 cm
 Acervo / Collection Museu Histórico Nacional, Brasil/Ibram-MinC, 2.969

Os esforços de Vasco da Gama para obter condições comerciais favoráveis foram dificultados pela diferença de culturas e pelo baixo valor das suas ofertas – os anfitriões esperavam ser impressionados com ricos presentes, mas as mercadorias apresentadas pelos portugueses mostraram-se insuficientes para seduzir o samorim (soberano de Calicute); simultaneamente, os mercadores árabes ali estabelecidos resistiam à perspectiva de uma concorrência indesejada. Vasco da Gama conseguiu, finalmente, obter uma carta ambígua de concessão de direitos para comerciar, comprobatória do encontro, onde se lia:

Vasco da Gama, fidalgo da vossa casa, veio à minha terra, com o que eu folguei. Em minha terra, há muita canela, e muito cravo e gengibre e pimenta e muitas pedras preciosas. E o que quero da tua é ouro e prata e coral e escarlata.



Nossa Senhora com o Menino Jesus, século XVII /
Our Lady with the Boy Jesus, 17th century
 marfim / ivory, 21,5 x 7,6 cm
 Coleção Souza Lima, Acervo / Collection Museu Histórico Nacional,
 Brasil/lbram-MinC, 1.757

The seafarer made three more transoceanic voyages and died in Kochi, on Christmas Eve, 1524, when he occupied the post of governor and second viceroy of India.

In 1505 the Portuguese Crown appointed its first viceroy of Portuguese India, Francisco de Almeida, who settled in Kochi. Later, trading posts were established in certain regions of the coast of Malabar, in the West, most notably Goa, Daman and Diu, and alliances were forged with the local kingdoms, of which the most important was that of Vijayanagar, in the region that is currently the state of Karnataka. Portugal maintained possession of the territory until 1961, when the Indian government annexed Goa, its last stronghold.

Until today there is a notable Portuguese cultural heritage, although the Portuguese language is in a process of disappearance.



Nossa Senhora de Guadalupe, séculos XVII-XVIII /
Our Lady of Guadalupe, 17th-18th century
 marfim e madeira, metal / ivory and wood, metal, 13,9 x 7,4 cm
 Coleção Souza Lima, Acervo / Collection Museu Histórico Nacional,
 Brasil/lbram-MinC, 1.767

O navegador faria mais três viagens transoceânicas e morreria em Cochim, na véspera do Natal de 1524, quando ocupava o posto de governador e de segundo vice-rei das Índias.

Em 1505, a coroa portuguesa enviou seu primeiro vice-rei ao Estado das Índias, Francisco de Almeida, que se estabeleceu em Cochim. Foram criadas, posteriormente, feitorias em algumas regiões da costa de Malabar, no oeste, notadamente Goa, Damão e Diu, e forjadas alianças com os reinos locais, dos quais o mais importante era o de Vijayanagar, atualmente no estado de Karnataka. Portugal manteve a posse do território até 1961, quando o governo indiano anexou Goa, seu último reduto.

Até hoje nota-se ali a herança cultural portuguesa, embora a língua esteja em processo de desaparecimento.

*The arrival of the English:
the East India Company, 17th century*

The English East India Company (later called the British East India Company) was founded on December 31, 1600, by Queen Elizabeth I of England. It was initially formed as a joint-stock company devoted to conducting trade with the East Indies, that is, most of the Asian continent, but ended up trading mainly with the Indian subcontinent and China. The main products of this commerce were cotton, silk, indigo dye, saltpeter, tea and opium. The company achieved so much success and power that at one point it even coined its own money.

Due to this power, the company enjoyed a series of privileges granted by the British Crown, including trade monopolies and tax exemptions. Despite the animosities and antagonisms that it created, it maintained its operations for more than 250 years, being dissolved only in 1874.

Its presence on India soil was consolidated after the Battle of Swally, fought against the Portuguese in 1612 for the supremacy of the Indian Ocean. Following this, King James I sent a diplomatic mission to the court of Mughal Emperor Jahangir, which culminated with the signing of a treaty granting the company exclusive rights to establish trading posts in the region of Surat (currently in the state of Gujarat), later extended to other regions of the Empire, including Madras (currently Chennai), Bombay (Mumbai) – the latter delivered by the Portuguese Crown to the British, as a dowry of Catarina de Bragança, when she married King Carlos II – and Calcutta (Kolkata).



Bichitr
O imperador Jahangir dando preferência a um xeique sufi em relação a um sultão turco e ao rei inglês James I / Emperor Jahangir preferring a Sufi Sheikh to a Turkish Sultan and King James I, 1615-1618
pintura sobre papel / painting on paper
Freer Gallery of Art, Smithsonian Institute, Washington, DC, Acquisition F42.15a

**A chegada dos ingleses:
a “Companhia das Índias Orientais”, século XVII**

A Companhia Inglesa das Índias Orientais (mais tarde chamada Companhia Britânica das Índias Orientais) foi fundada em 31 de dezembro de 1600 pela rainha Elizabeth I, da Inglaterra. A princípio, configurou-se como uma companhia por ações dedicada ao comércio com as chamadas Índias Orientais (*East Indies*), ou seja, a maior parte do continente asiático, mas terminou por concentrar sua ação no subcontinente indiano e na China. Os principais produtos desse comércio eram o algodão, a seda, o pigmento do índigo, salitre, chá e ópio. O seu poder e o êxito dos empreendimentos foram tais que, em determinado momento, chegou a cunhar moeda própria.

Em razão desse poderio, a Companhia desfrutava de uma série de regalias concedidas pela Coroa britânica, entre elas direitos de monopólio comercial e isenções fiscais. A despeito das animosidades e antagonismos que criou, manteve suas atividades por mais de 250 anos, tendo sido dissolvida somente em 1874.

Sua presença no solo indiano consolidou-se após a batalha de Swally, em 1612, contra os portugueses, pela supremacia no Oceano Índico. Em seguida, o rei James I enviou uma missão diplomática à corte do imperador mughal Jahangir, que culminou com a assinatura de um tratado concedendo direitos exclusivos à empresa para estabelecer feitoria e construir fábricas na região de Surat (hoje, no estado de Gujarat), posteriormente estendidos a outras regiões do império, entre as quais Madras (atualmente Chennai), Bombaim (Mumbai) – esta entregue pela Coroa portuguesa à britânica, como dote de Catarina de Bragança, quando esta se casou com o rei Carlos II –, e Calcutá (Kolkata).



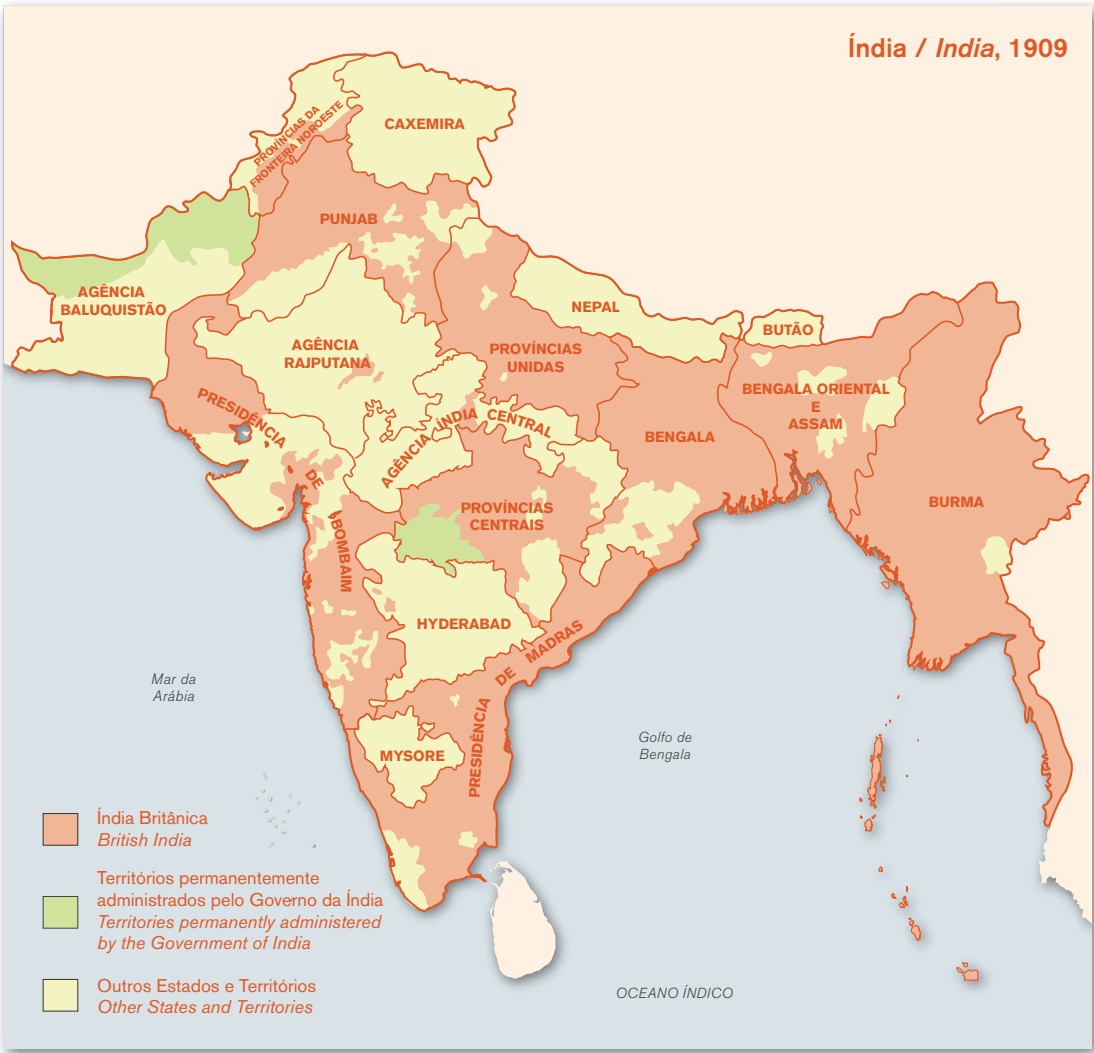
Jag Niwas, ou Palácio do Lago / or Lake Palace,
Udaipur, Rajastão / Rajasthan
Foto / Photo: Fausto Godoy

The colonial period (18th to 20th centuries): the British Raj

India became the most important colony of the former British Empire. Under the official name of the “Indian Empire,” it took in the entire subcontinent, which extended from the borders of Iran and Afghanistan, to the west, up to the borders of Tibet in China, to the north and northeast, and the border with Siam (currently Thailand), to the east. In 1937, Burma (currently Myanmar) was detached from the rest, becoming a separate colony.

British India, or the British Raj, as it became known – which coexisted alongside Portuguese, French, Dutch and Danish colonial enclaves – was a mosaic of ethnicities, languages and religions. The East India Company had woven a series of relations with the political leaders throughout the country, and thus managed to govern it, whether directly in the regions in which it held direct power, or through alliances with the local Hindu or Muslim royal houses.

In 1857 the Sepoy Mutiny (also known as the Indian Rebellion of 1857), began at a garrison of sepoys (Indian soldiers hired by the company) in Meerut, in the current state of Uttar Pradesh. The rebellion catalyzed the discontentment of the population with the company’s operations, and gained threatening proportions, obliging the English crown to directly intervene in the conflict, since the administration of the territory was then exclusively under the company’s direction.



O período colonial (séculos XVIII a XX): o Raj Britânico

A Índia passou a ser a mais importante colônia do antigo Império Britânico. Sob a denominação oficial de “Império da Índia”, englobava todo um subcontinente, que se estendia das fronteiras do Irã e do Afeganistão, a oeste, até os limites do Tibete e da China, ao norte e nordeste, e à divisa com o Sião (atual Tailândia), a leste. Em 1937, a Birmânia (atual Myanmar) foi destacada do conjunto, passando a constituir uma colônia separada.

A Índia Britânica, ou Raj Britânico (*British Raj*), como ficou mais conhecida – com a qual conviviam alguns enclaves coloniais portugueses, franceses, holandeses e dinamarqueses –, era um mosaico de etnias, línguas e religiões. A Companhia das Índias Orientais havia tecido uma série de relações com as lideranças políticas de todo o país e, assim, conseguia governá-lo, seja diretamente nas regiões em que detinha o domínio direto, seja mediante alianças com as casas reais locais, tanto hindus quanto muçulmanas.

Em 1857 estourou a chamada Rebelião dos Sepaios (o chamado “Mutiny”, que deu origem à palavra *motim*, ou “Grande Rebelião”), incidente envolvendo uma guarnição de sepaio (soldados indianos contratados pela companhia), em Mehrut, no atual estado de Uttar Pradesh. A rebelião catalisou o descontentamento da população com a atuação da companhia, ganhou proporções ameaçadoras e obrigou a coroa inglesa a intervir diretamente no conflito, pois a administração do território estava, então, exclusivamente sob a direção da empresa.



Lala Deen Dayal
Sem título, 1880-início da década de 1890 /
Untitled, 1880-early 1890s
impressão em papel gelatina-prata / *gelatin silver print*, 206 x 295 mm
Alkazi Collection of Photography, D2003.64.0003

As a result of this intervention, the crown assumed sovereign power, establishing the British Raj in 1858. Although the rebellion did not enjoy the support of a large part of the local nobility, which were in collusion with the English, it was the first popular resistance movement against British rule, considered by some as India's first war of independence. Some of its leaders, such as the Rani (Empress) of Jhansi and the Rani of Tulsipur, became popular heroines.

The highest authority then became the viceroy, who reported to the Secretary of State for the Colonies, in London. Internally, however, there were two forms of administration in India: more than half of the territory was directly controlled by British colonial officials, but there were also 562 princely states of a wide range of sizes, under the authority of Hindu or Muslim hereditary rulers.

In the second half of the 19th century, the economies of Great Britain and India were strictly linked, as a result of the Industrial Revolution that had begun in England and was spreading through Europe. The Crown had assumed a policy of technological transfer to the colony, with the main goal of facilitating the production and flow of products destined for trade with London. For this reason, one of the main emphases was the development of means of transport – railways, highways, waterways, etc. – which made the colony exemplary at that time.



Fotógrafo desconhecido / *Unknown*
The Boat House, Nainital,
década de 1920 / *1920s*
impressão em papel gelatina-prata /
gelatin silver print, 212 x 290 mm
Alkazi Collection of Photography, 94.32.0117

G. M. Joshi, Photo Artist, Wadhwan, Camp
Moradores recebem hóspede britânico /
Local residents welcoming British guest, c.1920
impressão em papel gelatina-prata / *gelatin silver print*, 246 x 284 mm
Alkazi Collection of Photography, 2008.02.0255



Fotógrafo desconhecido / *Unknown*
Retrato em grupo do Ten. Cel. Herbert Lionel Showers,
residente em Jaipur, 1900-década de 1910 /
Group portrait of Lt. Col. Herbert Lionel Showers,
resident of Jaipur, 1900-1910s
impressão em papel gelatina-prata / *gelatin silver print*, 187 x 279 mm
Alkazi Collection of Photography, 2008.02.0157

Fruto dessa intervenção, a Coroa assumiu o poder soberano, estabelecendo-se o Raj Britânico em 1858. Embora não contasse com o apoio de grande parte da nobreza local, que estava em conluio com os ingleses, o “Mutiny” foi o primeiro grande movimento de resistência popular ao domínio britânico, por alguns considerado como a primeira guerra de independência da Índia. Alguns de seus líderes, como a Rani (imperatriz) de Jhansi e a Rani de Tulsipur, tornaram-se heróis populares.

A autoridade máxima passou então a ser o vice-rei, que prestava contas ao Ministério das Colônias, em Londres. Internamente, porém, a Índia compreendia duas formas de administração: mais da metade do território era controlado diretamente por funcionários coloniais britânicos; mas havia também 562 principados dos mais diversos tamanhos, sob a autoridade de governantes hereditários, hindus ou muçulmanos.

Na segunda metade do século XIX, as economias da Grã-Bretanha e da Índia encontravam-se estreitamente interligadas, como fruto da revolução industrial que ocorria na Inglaterra e se disseminava pela Europa. A Coroa havia assumido uma política de transferir tecnologia para a colônia, com o objetivo principal de facilitar a produção e o escoamento dos produtos destinados ao comércio com Londres. Por essa razão, uma das principais ênfases foi o desenvolvimento dos meios de transporte – ferrovias, rodovias, canais fluviais etc. – pelos quais a colônia tornou-se um exemplo na época.



Vista de Sassoor, em Deccan, sudeste de Poonah (gravura de livro de viagem inglês), século XIX /
View of Sassoor, in the Deccan, South East of Poonah (engraving from British travel book), 19th century
gravura em metal / metal engraving, 13 x 19 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy



Tumba de Akbar, Secundra (gravura de livro de viagem inglês), século XIX /
Akbar's Tomb, Secundra (engraving from British travel book), 19th century
gravura em metal / metal engraving, 13 x 19 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy

Encontro de peregrinos diante de Hurdwar, na presidência de Bengala (gravura de livro de viagem inglês), século XIX /
Assemblage of Pilgrims before Hurdwar, in the Bengal Presidency (engraving from British travel book), 19th century
gravura em metal / metal engraving, 13 x 19 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy



A Índia era, então, relativamente avançada economicamente. Seus métodos de produção, bem como sua organização industrial e comercial, eram comparáveis aos que prevaleciam na Europa Ocidental. Na realidade, já fabricava e exportava musselinas e outros tecidos de luxo de excelente qualidade.

Após a rebelião de 1857, as relações comerciais mantidas durante 150 anos converteram-se em relações de exploração. Em primeiro lugar, o Raj tinha de contentar parte dos funcionários que para lá se deslocaram com o interesse de fazer fortuna. Havia, ainda, outro objetivo, de longo prazo: desestimular o espírito empreendedor dos fabricantes indianos, e transformar a Índia em mercado e em fonte de abastecimento de matérias-primas para a indústria britânica, sobretudo as suas manufaturas têxteis.

India was, therefore, relatively advanced economically. Its methods of production, as well as its industrial and commercial organization, were comparable to those that prevailed in Western Europe. It was already producing and exporting muslins and other luxurious fabrics of excellent quality.

After the rebellion of 1857, the commercial relations that had held for 150 years were converted into relations of exploitation. In the first place, the Raj needed to satisfy part of the officials who had moved there with the goal of making their fortunes. There was also a long-term goal: to discourage the enterprising spirit of the Indian manufacturers, and transform India into a market and supply source of raw materials for British industry, especially its textile manufacturers.

*The resistance to the English:
Gandhi and the Congress Party (1885)*

The British administration in India undertook to systematically dismantle the underpinnings of the local economy. Its commercial policies resulted in the discouragement of Indian craftwork and encouraged the growth of large urban slums, which swelled with influxes of millions of people. This practice hindered the first impulses for autochthonous industrial development.

By the beginning of the 20th century, this methodically deployed policy had resulted in a per capita income of less than \$10 per year. About two-thirds of the population was undernourished. Most of the Indian-owned factories were bankrupt, or else taken over by the English. In the villages, the situation was similar: the average landholding was only 12.3 hectares in size, and the agricultural techniques were extremely primitive. Of the little they produced, a substantial part was appropriated by the English in the form of taxes, rents and profits.

Since the end of the 19th century, a nationalist elite sought a way to revert this status quo. The means they found for achieving this included political action, joining the forces of segments of society. Founded in 1885 with the aim of enlarging the participation of educated Indians in the administration of the Raj, the Indian National Congress party initially did not oppose the British. In fact, its first meeting – held in Mumbai in December of that year – was convoked by a Scotsman, Allan Octavian Hume, with the approval of the viceroy, Lord Dufferin. Its members were drawn from various sectors of Indian economic and cultural life and a range of religious beliefs.



**Trabalhadores em greve
contra o governo inglês /
Workers striking against
British Rule, 1930**
Foto / Photo: Latinstock/©
Bettman/C (DC)

**A resistência aos ingleses:
Gandhi e o Partido do Congresso (1885)**

A administração britânica na Índia empreendeu o desmantelamento sistemático dos alicerces da economia local. Sua política comercial resultou no desestímulo da produção do artesanato indiano e incentivou o crescimento das grandes favelas urbanas, nas quais se aglomeravam milhões de pessoas. Tal prática impediu os primeiros impulsos de desenvolvimento industrial autóctone.

Essa política, executada de forma metódica, resultou, no início do século XX, em uma renda *per capita* inferior a 10 dólares por ano. Cerca de dois terços da população encontrava-se subnutrida. A maior parte das manufaturas indianas fora arruinada, ou tomada pelos ingleses. Nas aldeias, o cenário era semelhante: a propriedade média era de apenas 12,3 hectares, e as técnicas agrícolas, extremamente primitivas. Do pouco que produziam, uma parte substancial era apropriada pelos ingleses sob a forma de impostos, rendas e lucros.

Desde o final do século XIX, uma elite nacionalista buscava um caminho para reverter esse *status quo*. Uma das formas encontradas foi buscar o viés político, aglutinando os vários segmentos da sociedade. Fundado em 1885 com o objetivo de ampliar o espaço dos indianos letrados na administração do Raj, o Partido do Congresso Indiano (*Indian National Congress*) não fazia, no início, oposição aos britânicos. Na realidade, o seu primeiro encontro, em Mumbai, em dezembro daquele ano, foi convocado por um escocês, Allan Octavian Hume, com a aprovação do então vice-rei, Lorde Dufferin. Reunia afiliados dos vários setores da vida econômica e cultural da Índia e diversos credos religiosos.



**Mahatma Gandhi em seu gabinete /
Mahatma Gandhi at his study**
Foto / Photo: Homai Vyarawalla
Alkazi Collection of Photography, 98.77.0002.00004

**Fogueira de tecidos estrangeiros /
A bonfire of foreign cloth**
Foto / Photo: Homai Vyarawalla
Alkazi Collection of Photography, 98.77.0002. 00111



In this scenario there emerged the monumental figure of Mohandas Karamchand Gandhi, the Mahatma (great soul). As Prime Minister Jawaharlal Nehru would later say: “and then came Gandhi.” With a fragile appearance and small size, Mahatma did not have anything that at first sight revealed any great inner strength or charisma, outside of his unflagging faith in the destiny of India. At the age of 46, with a degree in law earned in London and having recently arrived in India after a traumatic experience in South Africa, where he had attempted to practice his profession and had begun a resistance movement against the English colonizers – an attitude that had catapulted him to the level of a political leader – Gandhi at first refused to participate in large events and left on a long trip through the country, in order to get to know it better.

After the tragic events in Amritsar, in Punjab, in April 1919, when the colonial garrison shot down a group of people who had gathered in a park in the city, the Congress Party launched a vast campaign of noncooperation with the British. Gandhi led these protests. This movement quickly obtained the support of the population, which adhered to it en masse. It was then that Gandhi began to preach his doctrine of satyagraha. This concept was derived from one of the pillars of the Jain religion, ahimsa, which taught that every form of life is sacred and should not be destroyed. In short, satyagraha, signified nonviolence and peaceful resistance, a specific method of protest he devised, which should not be confused with passivity. It is a form of activism that can even involve civil disobedience.

É nesse cenário que emerge a figura monumental de Mohandas Karamchand Gandhi, o Mahatma (grande alma). Como diria, posteriormente, o primeiro-ministro Jawaharlal Nehru: “então veio Gandhi”. De aspecto frágil e porte pequeno, o Mahatma nada tinha que, num primeiro olhar, pudesse revelar carisma, ou mesmo sua força interna, a não ser fé e convicção inquebrantáveis nos destinos da Índia. Aos 46 anos de idade, formado em direito em Londres e recém-chegado de uma experiência traumática na África do Sul, onde tentara seguir sua profissão e iniciara um movimento de resistência ao colonizador inglês – atitude que o havia catapultado ao patamar de líder político –, Gandhi a princípio recusou-se a participar de grandes eventos e partiu numa longa viagem pelo país, para conhecê-lo melhor.

Depois dos acontecimentos trágicos em Amritsar, no Punjab, em abril de 1919, quando uma guarnição colonial fuzilou um grupo de pessoas que se reunira num parque da cidade, o Partido do Congresso lançou uma grande campanha de não-cooperação com os britânicos. Gandhi liderou essas manifestações. O movimento rapidamente obteve apoio da população, que a ele aderiu em massa. Foi então que Gandhi começou a pregação da sua doutrina, *satyagraha*. Esse conceito deriva, na realidade, de um dos pilares da religião jainista, o *ahimsa*, que prega que toda forma de vida é sagrada e não deve ser destruída. *Satyagraha*, em resumo, significa não-violência e resistência pacífica, uma maneira específica por ele desenvolvida de protesto, que não deve ser confundida com passividade. É uma forma de ativismo que pode implicar até mesmo a desobediência civil.



**Ladrão de sal nas salinas de Wadhala /
A salt raider on the Wadhala salt pan**
Foto / Photo: Homai Vyarawalla
Alkazi Collection of Photography, 8.77.0002. 00111

Um dos feitos mais conhecidos de Gandhi foi a chamada "Marcha do sal". Em 1930, ele propôs uma caminhada de protesto contra a norma que tornava ilegal a produção e a venda autóctones do produto, incidindo sobre ele imposto cobrado pela Coroa britânica, que detinha o monopólio. À frente de um grupo de 78 pessoas, o Mahatma percorreu a pé cerca de 390 quilômetros, durante 24 dias, até a costa marítima. Sua intenção era, com seus seguidores, recolher diretamente o sal do mar e, portanto, não pagar impostos. Isso o levou à prisão, mas consolidou seu protagonismo na luta pela independência.

Estimulados pelo seu exemplo, alguns jovens radicais, como Jawaharlal Nehru e Subhash Chandra Bose, passaram a insistir em que o principal objetivo político do Partido do Congresso deveria ser a independência. Não obstante, durante a Segunda Guerra Mundial o partido decidiu cooperar com os britânicos, no entendimento de que o país alcançaria sua independência logo após.

A conflagração internacional enfraqueceu ainda mais a Inglaterra, de modo que, ao fim do conflito, esta não conseguiu mais manter o domínio sobre a Índia: em agosto de 1947 foi concedida a independência. O país, porém, enfrentava forte tensão entre os grupos religiosos hindus e muçulmanos. Gandhi, que pregava a paz e a união entre as religiões, foi assassinado logo após, em janeiro de 1948, por um radical hindu que se opunha à sua política de respeito absoluto a todos os credos e castas.

One of Gandhi's most well-known feats was his so-called Salt March. In 1930, he proposed a march in protest against the law that banned the autochthonous production and sale of salt, imposing a tax on it by the British Crown, which detained monopoly rights on this product. At the head of a group of 78 people, Mahatma walked for 24 days over a distance of 390 km until reaching the seacoast. His goal was for he and his followers to produce salt directly from water taken from the sea, and therefore not pay any tax. Although this act led to his arrest, it consolidated his leadership in the struggle for independence.

Encouraged by his example, some young radicals such as Jawaharlal Nehru and Subhash Chandra Bose began to insist that the Congress Party's main political goal should be independence. Nevertheless, during World War II the party decided to cooperate with the British, in the understanding that the country would achieve its independence soon afterward.

World War II further weakened the English to the point where at the end of the conflict it could no longer maintain its rule over India, which was granted its independence in August 1947. The country, however, was fraught by strong religious tension between Hindus and Muslims. Gandhi, who preached peace and union between the religions, was assassinated soon thereafter, in January 1948, by a radical Hindu who was opposed to his policy of absolute respect for all beliefs and castes.



O corpo do Mahatma Gandhi é velado na Birla House. Na foto: Sardar Patel, Nehru, Lorde Mountbatten, Baldev Singh e seu filho Ramdas / Mahatma Gandhi's body at Birla House. Sardar Patel, Nehru, Lord Mountbatten, Baldev Singh and his son Ramdas are seen in the picture, 1948

Foto / Photo: Homai Vyrawalla
Alkazi Collection of Photography

Independent India

The last viceroy of British India, Lord Mountbatten, remembered the independence celebrations as a “giant, tranquil picnic.” At precisely midnight, between August 14 and 15, 1947, he transferred the power of governance to the Indians at a ceremony in the majestic Parliament of New Delhi. Around the building, a huge crowd sung and admired the fireworks, which were actually blazing above a true powder keg, which did not take long to explode. It was the day of their “tryst with destiny,” according to the words of the first head of government of independent India, Jawaharlal Nehru, who proclaimed that the country “was awakening to life and freedom.”

Pressured by public opinion, and not wanting the UN to become responsible for establishing the new borders, the English assigned this task to Sir Cyril Radcliffe, who had never before set foot in the region. Working in an office in New Delhi, Radcliffe took just 36 days to draw the lines between the new countries. These lines took effect at the moment the former British territory gained sovereignty, divided into two new countries, India and Pakistan – the latter subdivided into West and East Pakistan, which in 1971 split apart into Pakistan and Bangladesh.

Another equally determining factor was the political pressure of the Indian political leaders, with Mohammad Ali Jinnah and his Muslim league, on the one hand and Jawaharlal Nehru and his Congress Party, on the other. Jinnah would be the great founder of Pakistan.

The partitioning of the Raj led to the largest and bloodiest forced migration that the modern world has ever known. In the months immediately following the partitioning, from 10 to 15 million people crossed the border in two directions: the Muslims heading northwest, toward the new Pakistan and eastward to what is now Bangladesh, while the Hindus and Sikhs went southward, toward India. Along the way, thousands of them were massacred by the sectarian violence.



Nehru empossado como primeiro-ministro por Lorde Mountbatten, governador geral da Índia / Nehru being sworn in as Prime Minister by Lord Mountbatten, Governor General of India, 1947

Foto / Photo: Homai Vyarawalla
Alkazi Collection of Photography

A Índia independente

O último vice-rei das Índias Britânicas, Lorde Mountbatten, recordou as celebrações da independência como um “piquenique tranquilo e gigante”. À meia-noite em ponto, entre 14 e 15 de agosto de 1947, ele entregou o poder aos indianos em uma cerimônia no imponente Parlamento de Nova Delhi. Em torno do edifício, uma imensa multidão cantava e admirava os fogos de artifício que, na realidade, brilhavam sobre um verdadeiro barril de pólvora, o qual não tardaria a explodir. Era o dia do “encontro com o destino”, segundo as palavras do primeiro chefe de governo da Índia independente, Jawaharlal Nehru, o qual proclamou que o país “despertava para a vida e a liberdade”.

Pressionados pela opinião pública, e não desejando que a ONU se tornasse responsável pelo estabelecimento das novas fronteiras, os ingleses confiaram a tarefa a Sir Cyril Radcliffe, que nunca antes havia posto os pés na região. Em um escritório de Nova Delhi, Radcliffe desenhou, em 36 dias, as novas linhas fronteiriças. Em consequência, no mesmo momento em que se tornava soberano, o ex-território britânico se via dividido em dois novos países, a Índia e o Paquistão – este subdividido em Paquistão Oriental e Ocidental –, país que, por sua vez, iria cindir-se em 1971 em dois Estados, o Paquistão e Bangladesh.



Igualmente determinante foi a pressão política dos dirigentes indianos, com Muhammad Ali Jinnah e sua Liga Muçulmana, de um lado, e Jawaharlal Nehru e seu Partido do Congresso, do outro. Jinnah seria o grande fundador do Paquistão.

A partição do Raj acarretou a maior e mais sangrenta migração forçosa de que o mundo moderno tem conhecimento. Entre abril e novembro de 1947, uma massa de entre 10 e 15 milhões de pessoas atravessou a fronteira nos dois sentidos: os muçulmanos para o noroeste, em direção ao novo Paquistão, e para o leste, onde se localiza o atual Bangladesh, e os hindus e sikhs para o sul, rumo à Índia. No caminho, vários milhares foram massacrados pela violência sectária.

Pandit (Professor) Nehru liberta um pombo em evento no Estádio Nacional, meados da década de 1950 / Pandit Nehru releasing a pigeon at a function at the National Stadium, in the mid fifties

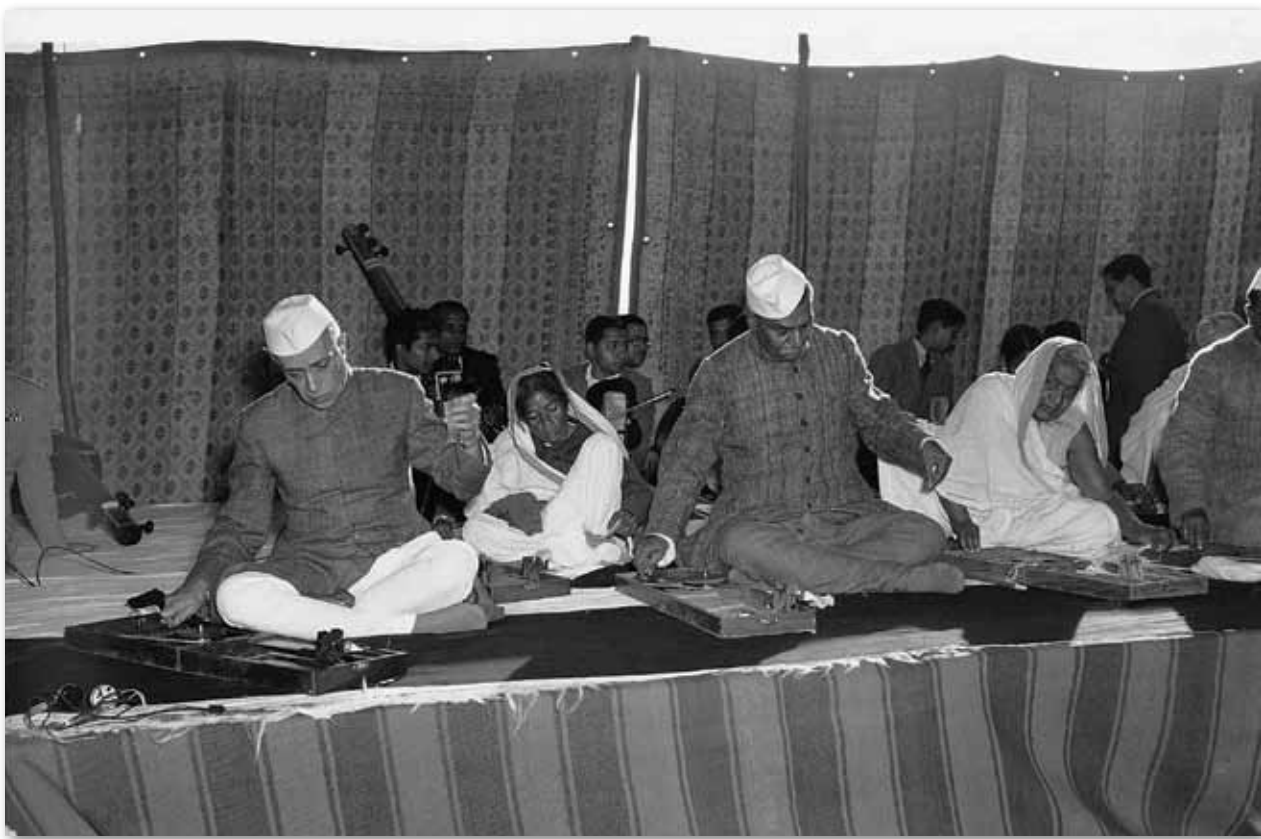
Foto / Photo: Homai Vyarawalla
Alkazi Collection of Photography

Nehru, the consolidation of the State and Nonalignment

Nehru remained in power, as India's Prime Minister, until his death in 1964. From a well-to-do family in the state of Uttar Pradesh and educated at the University of Cambridge in England, he led the leftist wing of the Congress Party during the process of independence. He was the main interlocutor with the English in the process of liberation and, later, was responsible for India's first steps following its independence.

Nehru was committed to transforming the country into a parliamentary and secular democracy, to avoid the threat of falling into religious polarity, which had caused a great deal of trauma during the process of independence. He felt that it was also fundamental to remedy the misery of the vast portion of the population. In the external arena, he was committed to avoiding the new nation's being co-opted by either of the large blocs of international power that dominated the Cold War period – under the influence of the United States and the Soviet Union, respectively; to this end, together with presidents Gamal Abdel Nasser, of Egypt, and Sukarno, of Indonesia, he led the Conference of Bandung, held in Indonesia in 1955. This event that involved 29 countries, almost all of which were former colonies of Western powers, gave rise to the Non-Aligned Movement. Their great “enemies” were then colonialism – which still ruled in a large part of Africa and Asia – neocolonialism, and economic and political imperialism.

Nehru was the architect of policies that catapulted the country into modernity. He sponsored the formulation of five-year plans that would serve as the guidelines for governmental efforts in the process of development, inspired in the Soviet experience. He wanted to combine the best elements of Western capitalism with those of Soviet communism, aiming at a democratic socialism which proved to be unattainable in the short term. He nevertheless planted fertile seeds for India to recover its self-esteem and ancestral values, and to continue in its process of development. He was finally recognized as Gandhi's political heir and considered “the father of modern India.”



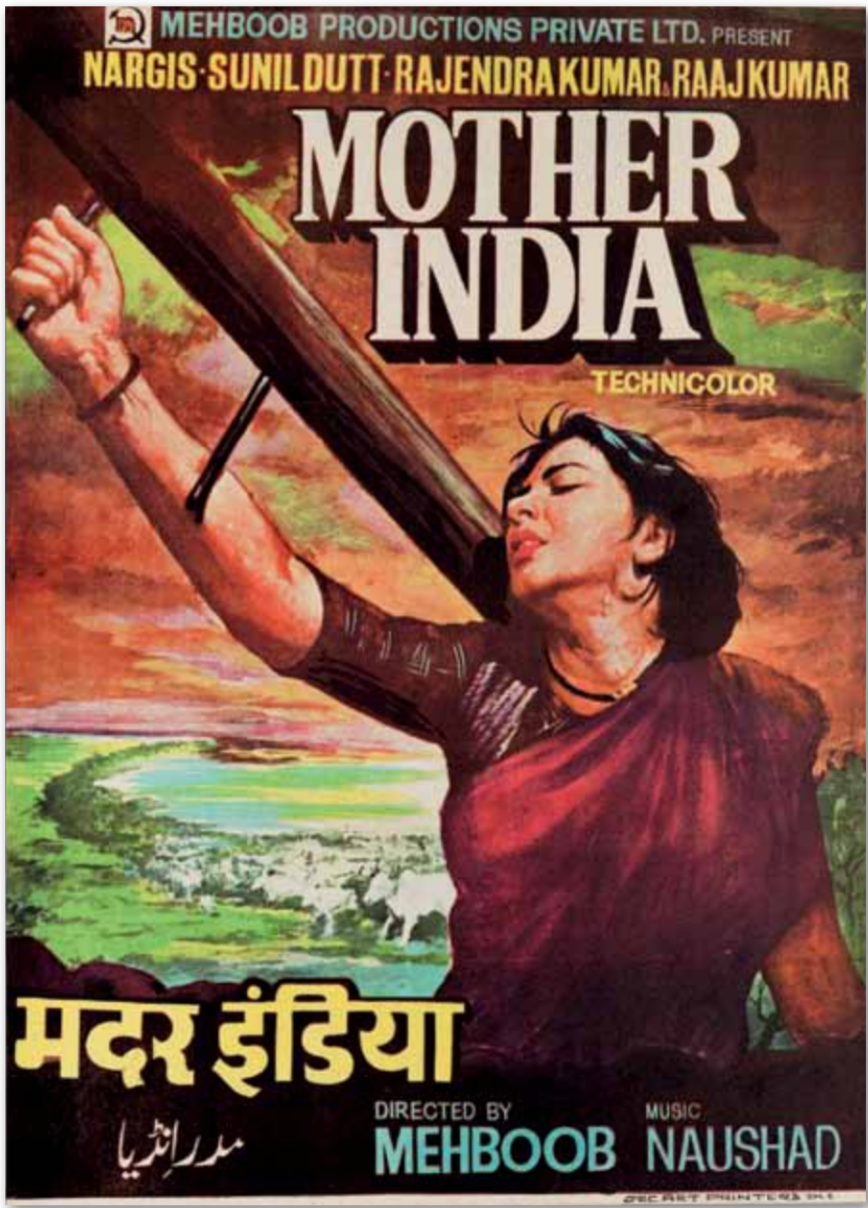
Nehru, Rajendra Prasad e outros trabalhando no tear no aniversário da morte do Mahatma Gandhi / Nehru, Rajendra Prasad and others spinning the charkha on Mahatma Gandhi's death anniversary, 1949

Foto / Photo: Homai Vyarawalla
Alkazi Collection of Photography

Nehru, a consolidação do Estado e o Não-Alinhamento

Nehru manteve-se no poder, como primeiro-ministro da Índia, até sua morte, em 1964. Oriundo de uma família abastada do estado de Uttar Pradesh e educado na Universidade de Cambridge, na Inglaterra, liderou a ala esquerdista do Partido do Congresso durante o processo de independência. Foi o principal interlocutor dos ingleses no processo de libertação e, posteriormente, responsável pelos primeiros passos da Índia pós-independência.

Nehru estava empenhado em transformar o país numa democracia parlamentar e secular, afastando a ameaça de que derivasse para a polaridade religiosa, que tantos traumas havia causado durante o processo de independência. Parecia-lhe igualmente fundamental resgatar da miséria a grande massa da população. No campo externo, o seu compromisso em evitar que o novo Estado fosse cooptado por qualquer dos dois grandes blocos de poder internacional que dominavam o período da Guerra Fria – sob a influência dos Estados Unidos e da União Soviética, respectivamente – levou-o a liderar, com os presidentes Gamal Abdel Nasser, do Egito, e Sukarno, da Indonésia, a Conferência de Bandung, realizada nesse último país em 1955. Desse evento, que congregou 29 países, na quase totalidade ex-colônias das potências ocidentais, nasceu o Movimento dos Países Não-Alinhados. Seus grandes ‘inimigos’ eram então o colonialismo, que ainda imperava em grande parte da África e da Ásia, o neocolonialismo e o imperialismo econômico e político.



Nehru foi o arquiteto das políticas que catapultaram o país para a modernidade. Patrocinou a formulação de planos quinquenais de desenvolvimento que seriam as linhas-mestras dos esforços governamentais no processo de desenvolvimento, inspirados na experiência soviética. Queria unir os melhores elementos do capitalismo ocidental e do comunismo soviético, na busca de um socialismo democrático que se revelou inatingível no curto prazo. Lançou, porém, sementes férteis para que a Índia resgatasse sua autoestima e seus valores ancestrais, e prosseguisse no seu processo de desenvolvimento. Foi, finalmente, reconhecido como o herdeiro político de Gandhi e considerado “o pai da Índia moderna”.

Cartaz do filme *Mother India* / Poster of the film *Mother India*,
diretor / director Mehboob Khan, 1957

Nehru’s heirs: Indira and Rajiv Gandhi

The daughter of Jawaharlal Nehru, Indira Gandhi, a cultivated strategist with a great deal of political ambition, became India’s first female head of state. She had the last name of her husband, Feroze Gandhi. As a woman, and occupying the highest position in the government of a society which at that time was highly patriarchal, it was expected that Indira would turn out to be a leader of small significance, but her actions proved the contrary.

She remained in power for 15 years, from 1966 onward, with a three-year interruption, from 1977 to 1980, when her party, Congress-I, lost its leadership in parliament. When she was reinstated to power, she found herself confronted by the heightened militancy of the Sikh community in the northwest region of Punjab, which aimed at the region’s succession from India and the formation of a Sikh nation. In 1984, she ordered the military invasion of the Golden Temple of Amritsar, the seat of the Sikh religion and the most sacred place of this community. Marked for death by the Sikhs due to her desecration of the temple, she was assassinated, gunned down on a November morning in 1984 by two members of her security staff.

It was during her government that India faced its third armed conflict against Pakistan, in 1971, resulting in the independence of East Pakistan, which became Bangladesh, bordering India to the east. It was in this same period that India conducted its first atomic test, in 1974.

With her death, her eldest son, Rajiv, was elected as leader of the Congress Party and took over the position of Prime Minister, yet in 1984. In a certain way, he did this against his will: he was a commercial airline pilot, married with an Italian, Sonia, and unlike his younger brother, Sanjay, who had died in an airplane disaster, he had never previously revealed any larger political ambitions. Nevertheless, pressured by the party’s leadership and by public opinion, he found himself compelled to accept Nehru’s “inheritance.”

He had, however, a different mindset than his antecessors. His obsession was to do away with the technological gap separating his country from the West. Still young, he surrounded himself with a group of business people and technocrats who aimed to remove India from the backwardness to which it had been relegated by social and political conservatism. He opened the national automobile industry to foreign participation, reduced tariffs and importation quotas to facilitate the entry of products of greater technological sophistication and sought to foster development in cutting-edge areas, in which the nation could develop “comparative advantages” such as telecommunications and information technology. His government gave rise to the first initiatives in the latter sector, which today is an important driver of the economy.

Like his mother, Rajiv was assassinated, but by an extremist from the Tamil community, from southern India, during the 1991 electoral campaign in the state of Tamil Nadu.

Os herdeiros de Nehru: Indira e Rajiv Gandhi

Filha de Jawaharlal Nehru, Indira Gandhi, estrategista culta e com grande ambição política, foi a primeira mulher a ocupar o cargo de chefe do governo indiano. Tinha o sobrenome do marido, Feroze Gandhi. Como mulher, e ocupando a mais alta posição do governo numa sociedade na época ainda bastante patriarcal, esperava-se que Indira fosse uma líder de pouca relevância, mas as suas ações provaram o contrário.

Ela se manteve no poder por quinze anos, a partir de 1966, com uma interrupção de três anos, entre 1977 e 1980, quando seu partido, o Congress-I, perdeu a liderança no congresso. De volta ao governo, viu-se confrontada com o acirramento da militância da comunidade sikh na região noroeste do Punjab, que propugnava a secessão da Índia e a formação de um Estado sikh. Em 1984, ordenou a invasão militar do Templo Dourado, de Amritsar, sede da religião e o local mais sagrado dessa comunidade. “Jurada de morte” pelos sikhs em virtude da dessacralização do templo, Indira acabou assassinada a tiros numa manhã de novembro de 1984 por dois membros da sua guarda de segurança pessoal.

Foi durante o seu governo que a Índia enfrentou o terceiro confronto armado com o Paquistão, em 1971, o qual resultaria na independência do Paquistão Oriental e no surgimento do novo país fronteiriço a leste, Bangladesh. Foi ainda nesse mesmo período que a Índia realizou o seu primeiro teste atômico, em 1974.

Com a morte de Indira Gandhi, seu filho mais velho, Rajiv, foi eleito líder do Partido do Congresso e assumiu o cargo de primeiro-ministro, ainda em 1984. De certa forma, o fez contra a sua vontade: era piloto da aviação comercial, casado com uma italiana, Sonia, e, diferentemente de seu irmão mais novo, Sanjay, que falecera num desastre de avião, não havia até então revelado ambições políticas maiores. Entretanto, pressionado pela liderança partidária e pela opinião pública, viu-se compelido a aceitar a “herança” Nehru.

Tinha, porém, mentalidade diferente dos seus antecessores. Sua obsessão era romper o hiato tecnológico que separava o país do Ocidente. Jovem ainda, cercou-se de um grupo de empresários e tecnocratas que ambicionavam retirar a Índia do atraso ao qual o conservadorismo político e social a havia relegado. Abriu a indústria automobilística nacional à participação estrangeira, reduziu as tarifas e quotas de importação para facilitar a entrada de produtos de maior sofisticação tecnológica e procurou construir espaços em áreas de ponta, nas quais o país pudesse desenvolver “vantagens comparativas”, como telecomunicações e tecnologia da informação. Partiram de seu governo as primeiras iniciativas neste último setor, hoje grande motor da economia.

Assim como sua mãe, Rajiv foi assassinado, mas por uma extremista da comunidade tâmil, do sul da Índia, durante a campanha eleitoral de 1991, no estado de Tamil Nadu.



Contemporary India

India, which today has an estimated population of more than 1.2 billion inhabitants, is ranked fourth among the world's economies in terms of purchasing power parity, and tenth in terms of nominal gross domestic product (GDP), according to the International Monetary Fund and the World Bank. The country has shown strong growth since 1991, when its government began a process of liberalizing the economy, involving incentives to foreign investment, the reduction of tariff barriers to importation, the modernization of the financial sector and adjustments in fiscal and monetary policy.

A Índia contemporânea

A Índia, que conta hoje com uma população estimada em mais de 1,2 bilhão de habitantes, ocupa o quarto lugar entre as economias mundiais em termos de paridade do poder de compra, e o décimo lugar em termos nominais do Produto Interno Bruto (PIB), segundo o Fundo Monetário Internacional e o Banco Mundial. O país tem registrado forte crescimento desde 1991, quando seu governo deu início a um processo de liberalização da economia, o qual envolveu o incentivo ao investimento estrangeiro, a redução de barreiras tarifárias à importação, a modernização do setor financeiro e ajustes nas políticas fiscal e monetária.



Vista de Mumbai / View of Mumbai
Foto / Photo: Fausto Godoy

Feira de especiarias / Market of Spices
Foto / Photo: Fausto Godoy



In recent years, India has become an important center of services in various fields of information technology. It is the main provider of outsourced services worldwide. Bangalore, the capital and largest city in the state of Karnataka, is the center (technopole) of this industry. In recent years, however, the companies in the area of cutting-edge technology have been seeking regional diversification; in this context, Pune (Poona), in the environs of Mumbai, has already begun to compete with Bangalore.

Mumbai (formerly called Bombay), located in the state of Maharashtra, is the commercial and entertainment capital of India while also being home to important financial institutions such as the Reserve Bank of India, the Bombay Stock Exchange and the National Exchange of India, as well as the headquarters of various Indian companies. Some of the country's largest industrial conglomerates, such as the Tata, Godrej, Birla and Ambani groups, are headquartered in the city. In light of its great commercial opportunities and relatively high standard of living, the city attracts migrants from all over the country. It has thus become a blend of various communities and cultures. Mumbai is also home to India's largest center for filmmaking and television production, the so-called Bollywood.

Ponte Howrah sobre o rio Hoogly /
Howrah Bridge over the Hoogly River, Kolkata, West Bengal
Foto / Photo: Steve Raymer, 2009
Latinstock/©Steve Raymer / National Geographic Society/Corbis/Corbis (DC)



Nos últimos anos, a Índia tornou-se um importante centro de serviços relacionados com tecnologias de informação. É o principal beneficiário do *outsourcing* de serviços, em termos mundiais. Bangalore, capital e a maior cidade do estado de Karnataka, é o centro dessa indústria (tecnopolo). Nos últimos anos, porém, as empresas de tecnologia de ponta vêm buscando diversificação regional; nesse contexto, Pune (Poona), nas cercanias de Mumbai, já começa a competir com Bangalore.

Mumbai (antigamente denominada Bombaim), situada no estado de Maharashtra, é a capital comercial e do entretenimento da Índia e abriga instituições financeiras importantes, como o *Reserve Bank of India* (o banco central indiano), a *Bombay Stock Exchange* (uma das bolsas de valores da cidade) e a *National Stock Exchange of India* (outra importante bolsa de valores), bem como a matriz de diversas empresas indianas. Alguns dos maiores conglomerados industriais do país, como os grupos Tata, Godrej, Birla e Ambani, têm sua sede na cidade. Em razão das grandes oportunidades comerciais e do nível de vida relativamente alto, atraindo migrantes de todo o país. Tornou-se, assim, uma mistura de várias comunidades e culturas. Concentra-se em Mumbai a indústria de cinema e televisão, a chamada Bollywood.



Cartaz do filme *Gopi* /
 Poster of the film *Gopi*,
 diretor / director A. Bhim Singh, 1970



Fotógrafo convidado / Commissioned Photographer
 Cartaz do filme *Preet ka Geet* /
 Photo Poster of the Movie *Preet ka Geet*,
 década de 1950 / c.1950s
 impressão em papel gelatina-prata /
 gelatin silver print, 295 x 243 mm
 Alkazi Collection of Photography, D2008.03.0023

The Bollywood Film Industry

India produces more films than any other country in the world, according to statistics from 2010, leading the second-ranked United States and third-ranked China. In 2009 nothing short of 1,288 feature-length films were produced in the country. Just as Hollywood is responsible for most of the North American production, the large Indian film studios are concentrated in Mumbai, in the giant filmmaking complex called Film City. Bollywood, as it is nicknamed, rules the Indian cinematographic universe.

However, other regions also produce films, which very interestingly evince different regional characteristics, reflecting India's cultural diversity and complex structure.

The local industry has kept abreast of the developments in filmmaking technology, resulting in great improvements in the quality of films and movie theaters.

Similarly, the evident changes in the behavior of the population, exposed to a true 'cultural globalization,' has allowed for a vast enlargement in the range of themes. The days when conflicts of classes, casts, religions and regions dominated the screens are gone. Today, the productions deal not only with traditional themes but also with questions until recently considered taboo, such as homosexuality. Another important aspect is the growing internationalization of the Indian films, shown today in more than ninety countries.

Cine Bollywood

A Índia é o país que produz mais filmes no mundo, segundo estatísticas de 2010, à frente do segundo colocado, os Estados Unidos, e do terceiro, a China. Em 2009 foram produzidos nada menos que 1.288 longas-metragens no país. Assim como Hollywood é responsável pela maior parte da produção norte-americana, em Mumbai se concentram os grandes estúdios indianos, na chamada *Film City*. Bollywood, como é apelidada, impera no universo cinematográfico indiano.

Entretanto, outras regiões também produzem filmes, e o mais interessante é que eles têm características próprias, refletindo a diversidade cultural e a complexidade da estrutura social da Índia.

A indústria local acompanha de perto os desenvolvimentos da tecnologia cinematográfica, o que permitiu grandes melhorias na qualidade dos filmes e das salas de projeção.

Da mesma forma, as mudanças visíveis no comportamento da população, exposta a uma verdadeira 'globalização cultural', possibilitaram que se abrisse enormemente o leque dos temas. Longe estão os dias em que conflitos de classes, castas, religiões e regiões dominavam as telas. Hoje, as produções abordam não somente temas tradicionais, mas também questões até recentemente consideradas tabus, como a homossexualidade. Outro aspecto importante é a crescente internacionalização dos filmes indianos, hoje apresentados em mais de noventa países.



O Sagrado

The Sacred

Cibele Aldrovandi



A onipresença das religiões na Índia
The omnipresence of the religions in India



Prece matutina sob uma árvore sagrada Banyan /
Morning Prayer under a holy Banyan Tree, Chennai, Tamil Nadu
Foto / Photo: Frederic Soltan, 1996
Latinstock/© Frederic Soltan/Sygma/Corbis/Corbis (DC)



Indian spirituality is manifested in a multiplicity of religious traditions and schools of philosophical thought, pervaded by a vast diversity of beliefs, ceremonies and ritual practices. Material evidences of this profound religiosity go back at least five thousand years and are present in the archaeological vestiges of the Indus Valley. India is the cradle of four of the world's major religions: Hinduism, Buddhism, Jainism and the later Sikhism.

Hinduism, one of the world's oldest religions, is the country's dominant religious tradition, currently with nearly one billion followers. Globalization and the Indian diaspora have helped to spread its traditions and deities. Today, many Western countries possess Hindu temples, as well many centers devoted to the practice of different sorts of meditation, such as yoga, whose teachings are founded in ancient Indian wisdom.

A land of religious tolerance, India has also sheltered within its territory other large religions such as Zoroastrianism, Islam, Christianity and Judaism, brought by merchants and colonizers who have settled there throughout its history. This religious kaleidoscope has always favored harmonious social relations and dialog among the adherents of these different traditions.

A espiritualidade indiana se manifesta em uma multiplicidade de tradições religiosas e escolas de pensamento filosófico, permeadas por uma vasta diversidade de crenças, cerimônias e práticas rituais. Indícios dessa religiosidade profunda remontam a pelo menos 5 mil anos atrás e estão presentes nos vestígios arqueológicos do Vale do Indo. A Índia é o berço de quatro das maiores religiões mundiais: o Hinduísmo, o Budismo, o Jainismo e o Sikhismo, mais tardio.

O Hinduísmo, uma das religiões mais antigas do mundo, é a tradição religiosa dominante no país e soma, atualmente, quase um bilhão de fiéis. A globalização e a diáspora indiana têm ajudado a difundir suas tradições e deuses. Hoje, muitos países ocidentais possuem templos hindus, assim como um grande número de centros de meditação cujos ensinamentos estão fundamentados na sabedoria milenar indiana, como o Yoga.

Terra da tolerância religiosa, a Índia também acolheu em seu território outras grandes religiões como o Zoroastrianismo, o Islamismo, o Cristianismo e o Judaísmo, trazidas pelos mercadores e colonizadores que ali se estabeleceram ao longo de sua história. Esse caleidoscópio religioso sempre favoreceu o convívio harmonioso e o diálogo entre essas diferentes tradições mundiais.

Cibele Aldrovandi

Arqueóloga e Historiadora da Arte, com mestrado e doutorado pela Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Sul da Ásia, com ênfase em budismo, análise iconográfica, paisagem sagrada e interação transcultural entre as sociedades antigas. Há 12 anos desenvolve pesquisas de pós-graduação e pós-doutorado junto a instituições estrangeiras como o *Huntington Archive of Buddhist and Asian Arts* (OSU, Ohio, EUA), o *Deccan College Post Graduate and Research Institute* (Pune, Índia), o *Archaeological Survey of India* (Nova Delhi, Índia) e a *École Française D'Extrême-Orient* (Paris, França). Ministra cursos sobre arte e arqueologia indianas em instituições nacionais.

An archaeologist and art historian, with an MA and PhD from the Universidade de São Paulo (USP), Cibele Aldrovandi is a specialist in South Asia, with an emphasis in Buddhism, iconographic analysis, the religious landscape and the transcultural interaction among the ancient societies. For the last twelve years she has been engaged in postgraduate and postdoctoral research in conjunction with foreign institutions such as the *Huntington Archive of Buddhist and Asian Arts* (OSU, Ohio, USA), the *Deccan College Post Graduate and Research Institute* (Pune, India), the *Archaeological Survey of India* (New Delhi, India) and the *École Française D'Extrême-Orient* (Paris, France). She teaches courses on Indian art and archaeology in Brazilian institutions.

Hinduismo
Hinduism



Hinduism is the largest religion in India and the third largest religious tradition in the world. The elements present in the old Vedic-Brahmanic religion were amalgamated and reinterpreted until the Gupta (4th to 6th centuries AD) or Classical period, when Hinduism assumed the form that it has today. An enormous multiplicity of traditions and philosophical views rest on the spiritual basis of the Vedas, the sacred works of Hinduism. The long duration of this tradition evidences the extraordinary capacity for adaptation allied to continuity which Indian civilization has always demonstrated over the millenniaums.

The gods of the Hindu pantheon assume countless forms and aspects, nevertheless the Hindus believe, ultimately, in a single and eternal being, the origin of the entire phenomenal universe – Brahman – whose spark, the atman, resides in each living creature. In this belief system, as in the other religions of Indian origin, reincarnation is a key precept, along with the search for liberation (moksha, nirvana, kaivalya) from the cycle of reincarnations (samsara) that all beings undergo.



Templo / Temple
Kandariya Mahadev,
Khajuraho, Madhya Pradesh
Foto / Photo: Fausto Godoy

The Gupta era was characterized by great social development and cultural flourishing. In this tradition, the individual should base his/her life on the so-called Four Pillars of Hinduism, described in the Dharmashatras and the epic literature. The first of these four goals is dharma, which corresponds to religious duty, correct behavior, propriety, harmony with nature and with the universal order, whose realization takes place on the moral and social plane, and varies in accordance with each person's caste. The second, artha, is the aim of prospering, accumulating wealth and material goods for the sake of one's family, whose realization takes place on the material and economic plane. The third pillar is kama, which corresponds to the search for sensorial pleasure in a general way, whose realization takes place on the physical plane. The three first aspects are interdependent and should not be ignored, since they must be in harmony for a person to reach the fourth of them: moksha, liberation from samsara, which corresponds to one's realization on the spiritual plane.

O Hinduísmo é a maior religião da Índia e a terceira maior tradição religiosa mundial. Os elementos presentes na antiga religião Védico-Bramânica foram amalgamados e reinterpretados até que, no período Gupta (séculos IV-VI d.C.), ou Clássico, o Hinduísmo assumiu a forma na qual é conhecido atualmente. Uma enorme multiplicidade de tradições e visões filosóficas repousa sobre o fundamento espiritual dos *Vedas*, as obras sagradas do Hinduísmo. A longa duração dessa tradição é uma evidência da capacidade ímpar de adaptação aliada à continuidade que a civilização indiana sempre demonstrou ao longo dos milênios.

Os deuses do panteão hindu assumem inúmeras formas e uma enorme diversidade de aspectos, no entanto, os hindus acreditam, em última instância, em um Ser único e eterno, origem de todo o universo fenomênico – *Brahman* – e cuja centelha, o *atman*, reside em cada criatura viva. Nesse sistema de crenças, assim como nas demais religiões de origem indiana, a reencarnação é um pressuposto fundamental, assim como a busca pela libertação (*moksha*, *nirvana*, *kaivalya*) do ciclo de reencarnações (*samsara*) a que todos os seres estão sujeitos.



Templo / Temple Vaital Deul,
Bhubaneswar, Orissa
Foto / Photo: Günter Heil

A época Gupta assistiu a um grande desenvolvimento social e florescimento cultural. O indivíduo deveria fundamentar sua vida sobre os chamados Quatro Pilares do Hinduísmo, descritos nos *Dharmashatras* e na literatura épica. O primeiro desses quatro objetivos é o *dharma*, que corresponde ao dever religioso, à ação correta, à retidão, à harmonia com a natureza e à ordem universal, cuja realização se faz no plano moral e social, e varia de acordo com a casta de cada um. O segundo, *artha*, é o propósito de prosperar, acumular riqueza e bens materiais em benefício da família, cuja realização se faz no plano material e econômico. O terceiro pilar é *kama*, que corresponde à busca do prazer dos sentidos de forma geral, cuja realização se faz no plano físico e sensorial. Os três primeiros aspectos são interdependentes e nenhum deve ser negligenciado, pois precisam conviver de modo harmonioso a fim de se alcançar o quarto deles: *moksha*, a liberação do *samsara*, que corresponde à realização no plano espiritual.

Shiva Nataraja, séculos XI-XII / *11th-12th century*,
Karnataka, sul da Índia / *southern India*
basalto / *basalt*, 108 x 67 x 27 cm
Coleção / *Collection* Fausto Godoy



The Gupta period also saw the growth of the worship of personal gods. The images of divinities increasingly became an object of devotion for the faithful, and the Hindu religious architecture underwent great development. Although the Vedic-Brahmanic pantheon possesses 33 gods, this period saw the rise of the three key gods who form the Hindu triad (trimurti): Brahma, Vishnu and Shiva, responsible, respectively, for the creation, preservation and transformation of the universe. They correspond to the triple, active manifestation of the supreme and immanifest divinity – Brahman – and each one governs the different states of the universe. These gods are worshiped together with their wives Saraswati, Lakshmi and Parvati (Durga, Kali). All of the Hindu gods possess a vehicle (vahana), that is, an animal they ride. In the case of the god Brahma, it is a swan; for Vishnu it is Garuda, an eagle; for the god Shiva it is the bull Nandi. Sculptures of these animals are always found in the temples of their respective divinities.

Imagem do deus Shiva como Nataraja, o Rei da Dança, a forma dinâmica que simboliza o eterno movimento do universo, em oposição à sua forma estática e meditativa como Mahayogin, o Grande Yogue. Nesta representação ele possui 12 braços, e suas mãos carregam seus atributos e armas – como o damaru, o pequeno tambor com que ele marca o ritmo cósmico enquanto dança sobre Avidya, o demônio da ignorância. O touro Nandi, seu veículo, aparece ao seu lado, e no topo da escultura estão formas miniaturizadas dos deuses Brahma, Vishnu, Lakshmi e seu filho Ganesha.

This image represents the god Shiva as Nataraja, the King of Dance, the dynamic form that symbolizes the eternal movement of the universe, in opposition to his static and meditative form as Mahayogin, the Great Yogi. In this representation, he has 12 arms, and his hands are holding his weapons and attributes – like the damaru, the small drum with which he marks the cosmic rhythm – while he dances on Avidya, the demon of ignorance. His vehicle, the bull Nandi, appears at his side, while at the top of the sculpture we see the miniaturized forms of the gods Brahma, Vishnu, Lakshmi, and Shiva's son Ganesha.

The god Vishnu, represented in this relief in his universal form (Vishvarupa), which contains everything and from which everything emanates, is the form in which the god Krishna revealed himself to Arjuna in the Bhagavad Gita. He generally appears in sculptures with four heads and twenty arms, but here only three heads are visible: the middle one is human, the one on the left is that of a boar (Varaha), while the one on the right is that of a lion-man (Narasimha), the latter two of which correspond to the third and fourth of his avatars, respectively. The twenty arms hold his attributes: a lotus flower, an ax, a sword, an arrow, a club, a shell, a disk, a bolt of lightning, a lasso, a bow, an elephant tusk, a flag, and other elements. He is flanked by Lakshmi, his wife and the goddess of prosperity, on the left, and Saraswati, the goddess of knowledge and the arts, on the right. At the top of the relief, celestial beings are holding garlands while worshipping the god.



O deus Vishnu, representado neste relevo em sua forma universal (Vishvarupa), que tudo contém e da qual todas as coisas emanam, é a forma como o deus Krishna se revelou a Arjuna no Bhagavad Gita. Geralmente ele aparece nas esculturas com quatro cabeças e vinte braços, mas aqui apenas três cabeças estão visíveis: a cabeça central é humana; a esquerda, de um javali (Varaha), e a direita, de um homem-leão (Narasimha), correspondem ao terceiro e ao quarto de seus avatares. Os vinte braços seguram seus atributos: lótus, machado, espada, flecha, clava, concha, disco, raio, laço, arco, presa de elefante e bandeira, entre outros elementos. Nas laterais estão Lakshmi, sua esposa e deusa da prosperidade, à esquerda, e Sarasvati, a deusa do conhecimento e das artes, à direita. Seres celestiais seguram guirlandas e adoram o deus no topo do relevo.

Vishnu em sua forma universal,
abrangente: Vishvarupa, século XI /
Vishnu in his universal, all encompassing form: Vishvarupa, 11th century, Bihar-Bengal
pedra preta / *black stone*, 23,5 x 18 x 7 cm
Museum Rietberg, Zürich, RVI 293 –
Doação de / *Gift of* Ernest e / *and* Lili Gamper

No período Gupta também se observou o crescimento dos cultos aos deuses pessoais. As imagens de divindades se tornaram, cada vez mais, objeto de devoção dos fiéis, e a arquitetura religiosa hindu desenvolveu-se amplamente. Embora o panteão védico-bramânico possuía 33 deuses, data desse período a ascensão das três principais divindades que formam a Tríade hinduísta (*trimurti*): Brahma, Vishnu e Shiva, responsáveis, respectivamente, pela criação, preservação e transformação ou destruição do Universo. Eles correspondem à manifestação tríplice e ativa da divindade suprema e imanifesta – *Brahman* –, e cada qual governa os diferentes estados do universo. Esses deuses são adorados junto de suas esposas Sarasvati, Lakshmi e Parvati (Durga, Kali). Todos os deuses hindus possuem um veículo (*vahana*), isto é, um animal que lhes serve de montaria. No caso do deus Brahma, ele é um cisne; do deus Vishnu é Garuda, uma águia; e do deus Shiva, o touro Nandi. Esculturas desses animais são sempre encontradas nos templos de suas respectivas divindades.



**Tartaruga (avatar de Vishnu) /
Turtle (avatar of Vishnu)**
bronze, 26 x 16 x 15 cm
Coleção Particular / Private Collection



**Peixe (avatar de Vishnu) /
Fish (avatar of Vishnu)**
bronze, 22 x 14 x 8 cm
Coleção Particular / Private Collection



**Cobra associada a Shiva /
Snake, associated to Shiva**
cobre / copper, 42 x 28 (d) cm
Coleção Particular / Private Collection



Símbolo de Shiva / Shiva Lingam
mármore preto / black marble, 24 x 31 x 20 cm
Coleção Particular / Private Collection



This Aripana, or floor drawing, honors newly harvested crops. The harvest is thought of as a divine being, usually as Vishnu, shown here as the central figure, enclosed by a lotus flower. In one corner of the aripana, we see a farmer ploughing the land. Above, is a figure of a woman sweeping the field of grain. On the top of the painting are grain containers and measures, showing us the value of the harvest. Above the temple, we see farming implements and trays filled with grain and vegetables. The idea is to venerate all the implements and processes, as well as the successful harvest, and invoke the God's blessing on the household.

Minhazz Majumdar
Writer, art educator, craft promoter
and art curator based in India.

Esta aripana, ou desenho de chão, celebra a colheita, que é pensada como um ser divino, geralmente como Vishnu. O deus aparece aqui como a figura central, delimitada por uma flor de lótus. Em um canto da aripana vemos um fazendeiro arando a terra. Acima, uma mulher varre o campo de trigo. Na parte superior da pintura há recipientes de grãos e medidas, mostrando-nos o valor da colheita. Acima do templo, vemos implementos agrícolas e bandejas cheias de grãos e legumes. A ideia é venerar todos os instrumentos e processos, bem como a colheita bem-sucedida, e invocar a bênção do deus sobre a família.

Minhazz Majumdar
Escritora, arte-educadora, promotora de arte popular e curadora radicada na Índia.

Pushpa Kumari e/and Pradyumna Kumar
Madhubani, aripana [pintura de assoalho] do deus Vishnu e da colheita, século XXI / **Madhubani, aripana [floor painting] of the god Vishnu and the harvest**, 21st century, Mithila, Bihar
pintura sobre papel / painting on paper, 122 x 243,5 cm
Coleção Particular / Private Collection

Shiva e / and Parvati,
século XI / 11th century, Madhya Pradesh
pedra calcária / limestone, 75 x 49 x 16 cm
Coleção / Collection Francisco Chagas e / and Maria Clara Rada



Relevo com o casal de deuses Shiva e Parvati sentados sobre seus veículos, o touro e o leão. Parvati, a filha de Himavan, o rei das montanhas, aparece aqui no colo do marido e o observa amorosamente. Os deuses estão ladeados por divindades e atendentes, o tratamento estilístico refinado e as linhas sinuosas são típicos do período Medieval. O deus Shiva, cujo atributo é o tridente (*trishula*), segura com a mão esquerda uma serpente de três cabeças, símbolo do poder espiritual adquirido por meio do Yoga. O casal possui dois filhos: Ganesha, o deus que remove os obstáculos, e Skanda, o deus da guerra.

A relief with the divine couple Shiva and Parvati seated on their vehicles, the bull and the lion. Parvati, the daughter of Himavan, the king of the mountains, appears here on the lap of her husband, looking at him lovingly. Next to these two gods there are other divinities and attendants. The refined stylistic treatment and the sinuous lines are typical of the medieval period. The god Shiva, whose attribute is the trident (trishula), is holding in his left hand a three-headed snake, the symbol of spiritual power acquired through yoga. The divine couple has two sons, Ganesha, the god who removes obstacles, and Skanda, the god of war.

Shiva, Parvati e / and Ganesha,
contemporânea / contemporary, Mumbai
gesso policromado / polychrome plaster, 74 x 60 x 40 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy





Ravi Varma (1848-1906)
Shiva, Parvati e / and Ganesha,
início do século XX / early 20th century
oleografia / oil print, 47,5 x 35 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy

Kali sangra Raktabija até a morte /
Kali bleeds Raktabija to death, 1775-1800, Guler
pintura sobre papel / painting on paper, 20 x 28,5 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 5071, fol. 37



Durga-Mahishasuramardini,
a deusa Durga matando o demônio búfalo, c.800 d.C. /
the goddess Durga killing the demon-buffalo, c.800 AD,
Uttarakhand ou / or Northern Uttar Pradesh
gnaisse cinza / grey gneis, 47 x 32 x 10 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 27

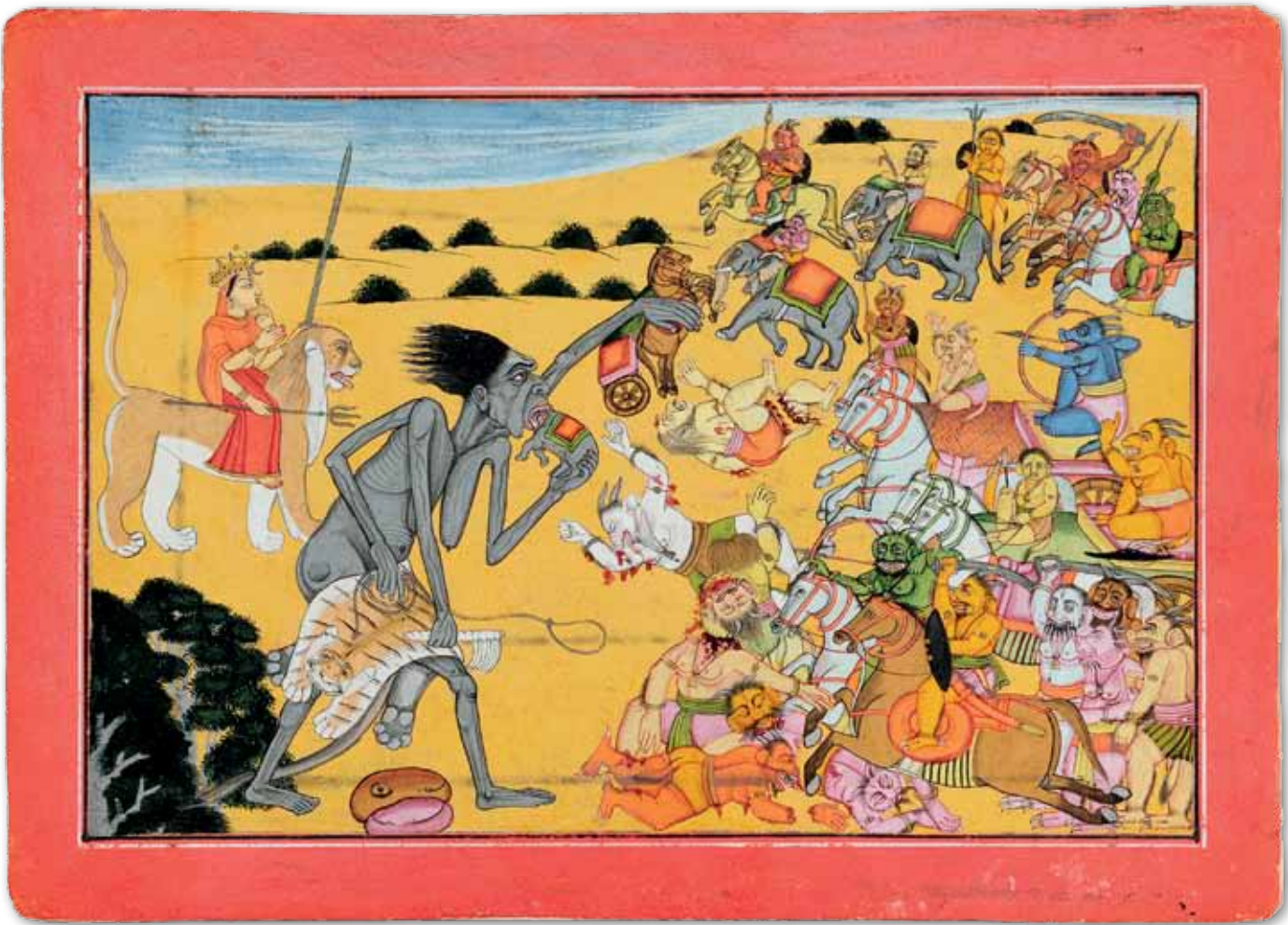
Escultura da deusa Durga em um dos episódios mais célebres do *Devi Mahatmya*, quando ela matou o búfalo-demônio Mahisha. Esse demônio (*asura*), que estava colocando o universo em perigo, havia aterrorizado, vencido e expulsado todos os deuses do paraíso. Temendo a aniquilação do universo, eles se reuniram e criaram Durga, dando-lhe todos os seus poderes e armas. Nesta representação, a deusa segura a cabeça do búfalo com o tridente (*trishula*) de Shiva, momentos antes de matá-lo, como descreve a narrativa, decepando sua cabeça e finalmente restabelecendo a ordem do universo.

Sculpture of the goddess Durga, in one of the most celebrated episodes of the Devi Mahatmya, when she killed the buffalo demon Mahisha. This demon (asura), who was threatening the universe, had terrorized, defeated and expelled all of the gods from paradise. Fearing the annihilation of the universe, the gods got together and created Durga, giving her all her powers and weapons. In this representation, the goddess is holding the head of the buffalo on Shiva's trident (trishula), moments after killing him by decapitation, as described in the narrative, finally reestablishing order to the universe.

The Hindu cosmogony conceives the universe in a cyclic way. The mythological stories of the gods, narrated in the Puranas, explain the symbolic succession of the eras (kalpas). Thus, Brahma, who represents the creative force of the universe, makes a new universe arise each day that he wakes up. After its creation, this universe exists for one of Brahma's days, which corresponds to approximately 4.32 billion years in terms of the Hindu calendar. During this period, Vishnu protects all the things created. At the end of each cycle, while the universe is destroyed by Shiva, Vishnu remains sleeping on a snake-divinity that floats on the primordial ocean. At the moment the next universe is to be created, Brahma arises within a lotus flower, which sprouts from Vishnu's navel, and re-creates the entire universe. When Brahma sleeps, after the end of his day, the universe and everything in it is once again consumed by fire. Then, when Brahma awakes, a new universe is created, and the cycle repeats.

A cosmogonia hindu concebe o universo de modo cíclico. As histórias mitológicas dos deuses, narradas nos *Puranas*, explicam de modo simbólico a sucessão das eras (*kalpas*). Assim, Brahma, que é a representação da força criadora do universo, ao despertar de cada dia faz surgir um novo universo. Após a criação, esse universo permanecerá existindo por um dia de Brahma, que corresponde a aproximadamente 4,32 bilhões de anos em termos do calendário hindu. Durante esse período, Vishnu protege todas as coisas criadas. No final de cada ciclo, enquanto um universo é destruído por Shiva, Vishnu permanece adormecido sobre uma divindade-serpente que flutua no oceano primordial. No momento em que o próximo universo está para ser criado, Brahma surge dentro de uma flor de Lótus que nasce do umbigo de Vishnu e recria todo o universo. Quando Brahma adormece, após o fim do seu dia, o universo e tudo que nele existe é novamente consumido pelo fogo. Assim que Brahma acorda, um novo universo é criado e, assim, sucessivamente.

Kali luta contra os exércitos de Chanda e Munda /
Kali fights the armies of Chanda and Munda, 1775-1800, Guler
pintura sobre papel / *painting on paper*, 20 x 28,5 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 5071, fol. 31



*This miniature of the school of Guler, a Rajput princely state, portrays an episode from the *Devi Mahatmya* in which the goddess Mahakali (the Great Kali), appears in her most obscure and terrible aspect. Covered only by a tiger skin, Kali appears alongside the goddess Durga, mounted on her lion and holding a trident, the weapon and symbol of Shiva. Kali is devouring and destroying the army of the demons (asuras) Chanda and Munda, who are enemies of the gods and are endangering the universe.*

Esta miniatura da escola de Guler, um principado Rajput, retrata um episódio do *Devi Mahatmya* no qual a deusa Mahakali (a Grande Kali) aparece sob seu aspecto mais obscuro e terrível. Kali, coberta apenas por uma pele de tigre, aparece ao lado da deusa Durga que, montada em seu leão, empunha o tridente, arma e símbolo de Shiva. A deusa devora e destrói o exército dos demônios (*asuras*) Chanda e Munda, inimigos dos deuses, os quais estão colocando o universo em perigo.

Um painel Navagraha: os nove planetas, século XII /
A Navagraha-panel: the nine planets, 12th century, Rajastão / *Rajasthan*
arenito / *sandstone*, 31 x 52 x 8 cm
Museum Rietberg, Zürich, RVI 311



The nine planets (navagraha) are personified as divinities in Hindu astrology. In this panel, they are ordered from left to right as Surya, the Sun god; Chandra, the Moon; Mangala, or the planet Mars; Buddha, or Mercury; Brihaspati, or Jupiter; Shukra, or Venus; Shani, or Saturn; Rahu, who causes eclipses; and Ketu, who personifies the falling stars and is described as the dark planet with supernatural powers. Astrology acquired great importance during the medieval period, and until today the planets are considered as having decisive influence in the life of Hindus. The Brahman priests carefully study people's astral maps in order to determine the most auspicious days for holding rituals and celebrations.

Os nove planetas (*navagraha*) são personificados como divindades pela astrologia hindu. Neste painel, eles estão ordenados da esquerda para a direita como Surya, o deus Sol; Chandra, a lua; Mangala, ou o planeta Marte; Budha, ou Mercúrio; Brihaspati, ou Júpiter; Shukra, ou Vênus; Shani, ou Saturno; Rahu, que causa os eclipses; e Ketu, que personifica as estrelas cadentes e é descrito como planeta sombrio e com poderes sobrenaturais. Durante o período medieval, a astrologia adquiriu grande importância, e ainda hoje a influência dos planetas é considerada decisiva na vida dos hindus. Os sacerdotes brâmanes estudam cuidadosamente o mapa astral das pessoas a fim de determinar os dias mais auspiciosos para a realização dos rituais e celebrações.



Lakshmi-Narasimha (decoração de carro de templo), séculos XIX-XX / **Lakshmi-Narasimha (temple car decoration)**, 19th-20th century, Tamil Nadu
madeira / wood, 38 x 18 x 9 cm
Museum Rietberg, Zürich, RVI 405 – Doação de / Gift of Alice Boner

While Vishnu and Shiva are the most worshiped deities on the Indian subcontinent, few temples are dedicated to the god Brahma. Worship of the god Vishnu initially spread through northern and central India, while worship of the god Shiva spread mainly through the South, the Southwest and certain mountainous regions in the subcontinent's North. Worship of the Great Goddess (Devi) prevailed in the East and certain parts of southwestern India, such as Malabar (currently Kerala).

The god Vishnu is also worshiped in the form of his ten avatars (dashavatara), who come to the world whenever there is a great threat. They include Rama and Krishna, protagonists of the epic texts Ramanyana and Mahabharata. Krishna, the eighth avatar of the god Vishnu, is one of the most popular gods in India, worshiped throughout the country.

Este relevo entalhado em madeira representa o casal de deuses Narasimha, o Homem-Leão, e sua esposa Shri Lakshmi, a deusa da beleza e da prosperidade, sentada sobre sua perna esquerda. Narasimha é muito popular no sul da Índia e costuma ser representado com corpo de homem e cabeça de leão. Como o quarto avatar do deus Vishnu, ele é considerado o protetor do universo, pronto a defender seus devotos em momentos de perigo. Na iconografia, uma de suas representações mais populares é aquela em que ele destruiu com suas garras o demônio Hiranyakashipu, que não podia ser morto nem por um deus, nem por um homem ou animal, daí sua forma tríplice, que une esses três aspectos em um e, portanto, é capaz de restabelecer a ordem universal.

This relief carved in wood represents the divine couple consisting of Narasimha, the Man-Lion, and his wife Shri Lakshmi, the goddess of beauty and prosperity, seated on his left knee. Narasimha is very popular in southern India and is usually represented with the body of a man and the head of a lion. As the fourth avatar of the god Vishnu, he is considered the protector of the universe, ready to defend his devotees at moments of danger. In the iconography, one of his most popular representations shows him using his claws to destroy the demon Hiranyakashipu, who could not be killed by any man, animal, or even god – thus his triple form, which joins these three aspects in one and is therefore able to reestablish the universal order.

Enquanto Vishnu e Shiva atraem os maiores cultos no subcontinente indiano, poucos templos são dedicados ao deus Brahma. Os cultos oferecidos ao deus Vishnu se difundiram inicialmente pelo norte e pela Índia central, e aqueles dedicados ao deus Shiva eram predominantes no sul e no sudoeste e em certas regiões montanhosas do norte do subcontinente. Os cultos dedicados à deusa (*Devi*) eram predominantes no leste e em certas partes do sudoeste indiano, como no Malabar (atual Kerala).

O deus Vishnu é também adorado na forma de seus dez avatares (*dashavatara*), que vêm ao mundo sempre que há uma grande ameaça. Entre eles estão os célebres Rama e Krishna, protagonistas dos épicos *Ramanyana* e *Mahabharata*. Krishna, o oitavo avatar do deus Vishnu, é um dos deuses mais populares e adorados em toda a Índia.



O jovem Krishna como ladrão de manteiga (decoração de carro de templo), séculos XIX-XX / **The young Krishna as a butter thief (temple car decoration)**, 19th-20th century, Tamil Nadu
madeira / wood, 31 x 23 x 5 cm
Museum Rietberg, Zürich, RVI 404 – Doação de / Gift of Alice Boner

O deus Krishna como ladrão de manteiga, uma representação do célebre episódio de sua vida narrado no *Mahabharata* e no *Bhagavata Purana*. As narrativas mencionam as travessuras do menino que, durante a infância e junto ao seu irmão Balarama, gostava de roubar a manteiga das pastoras (*gopis*) de sua aldeia, enquanto estas divertiam-se com suas brincadeiras. Neste relevo entalhado em madeira, o oitavo avatar de Vishnu é representado com tamanho proporcionalmente maior que a figura feminina na lateral esquerda, transmitindo a divindade e supremacia do deus ainda criança.

The god Krishna is depicted here as a butter thief, a representation of the celebrated episode of his life narrated in the Mahabharata and the Bhagavata Purana. The narratives mention the mischievousness of the boy who, during his childhood and together with his brother Balarama, liked to steal butter from the shepherdesses (gopis) who were entertained by the two boys' pranks. In this relief carved in wood, the eighth avatar of Vishnu is represented with a size proportionally larger than the female figure on the left, thus symbolizing the god's divinity and supremacy when he was still a child.



Sharat-Purnima Pichhvai,

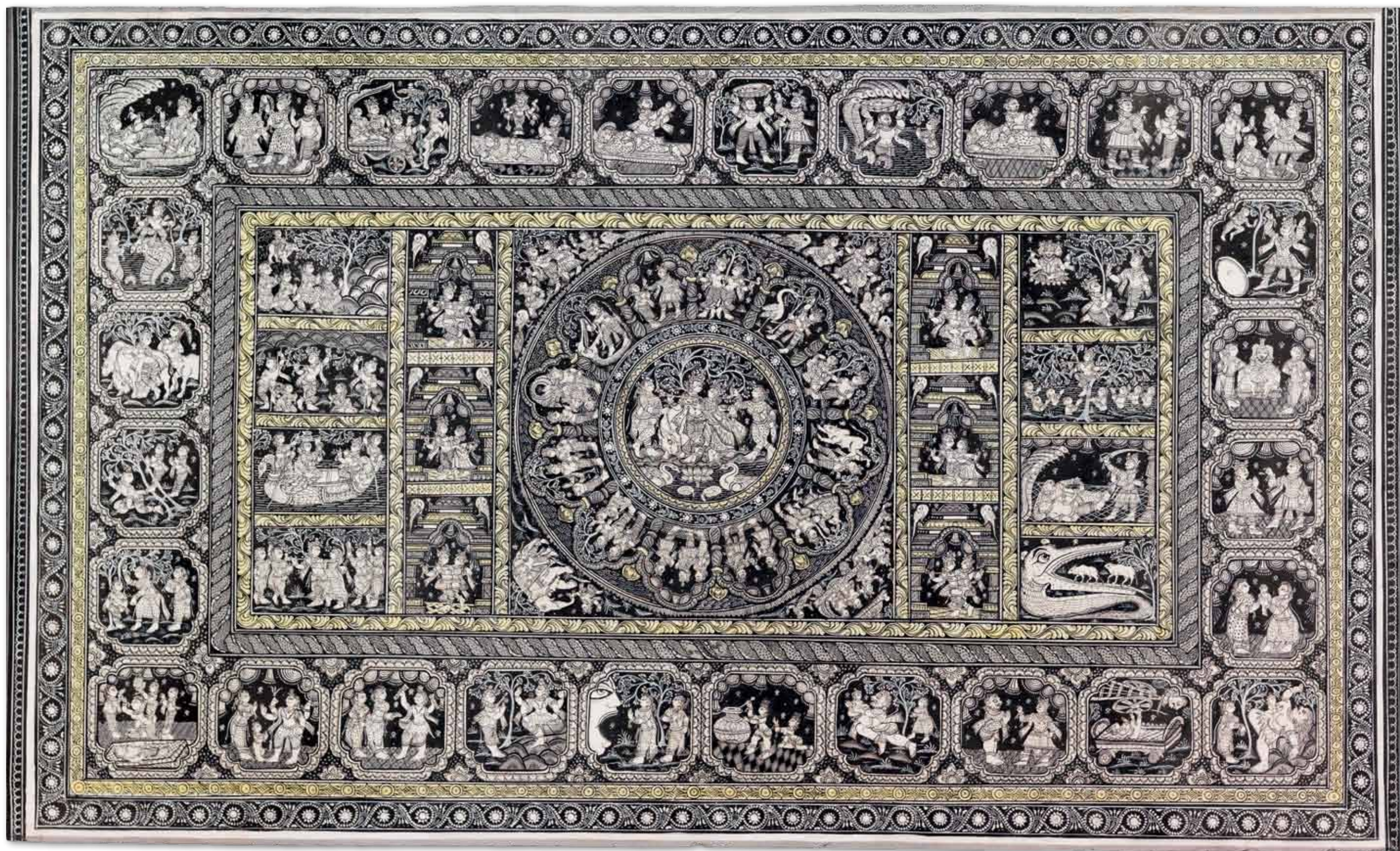
final do século XIX / *late 19th century*, Nathadvava
pintura sobre tecido / *painting on textile*, 145 x 93 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 10017



Akhshay Barik

Cenas da vida de Krishna, século XXI /

Scenes from Krishna's life, 21st century, Orissa
gravura sobre folha de palmeira e pintura sobre papel /
palm-leaf engraving and painting on paper, 75 x 48 cm
Coleção Particular / Private Collection



Akhshay Barik
Patachitra ilustrando a
vida de Krishna, século XXI /
Patachitra illustrating
Krishna's life, 21st century, Orissa
 pintura sobre papel / painting on paper, 63 x 105 cm
 Coleção Particular / Private Collection



Placa votiva com panteão de deuses, século XX /
Votive plaque with pantheon of gods, 20th century,
 Molela, Rajastão / *Rajasthan*
 terracota / *terracotta*, 150 x 95 x 15 cm
 Coleção Particular / *Private Collection*

The god Shiva is worshiped in both his personal (anthropomorphic) as well as his symbolic form. In the latter case, he is represented by the linga, a phallic symbol that represents masculine energy. In most of the temples, the shivalinga substitutes the image of the god in the garbhagriha (sanctum sanctorum) and generally appears in association with the yoni, the representation of the vulva, or female energy, and therefore called the yonilinga. The conception of creation based on the union between the male and the female goes back thousands of years and preceded the Vedic era on the Indian continent, which is why the worship of the linga and the god Shiva are attributed to an earlier phase, in which the god was called Pashupati, the lord of the animals.

Deusa Shri Lakshmi, séculos II-III /
Goddess Shri Lakshmi, 2nd-3rd century, Mathura
 arenito vermelho / *red sandstone*, 24,2 x 19 x 4 cm
 Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 10175



Lakshmi Abhisheka: a purificação da deusa da fertilidade e da fortuna, século IV /
Lakshmi Abhisheka: the lustration of the goddess of fertility and fortune, 4th century, Mathura
 arenito vermelho / *red sandstone*, 13,5 x 11 x 2 cm
 Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 10142



O deus Shiva é adorado tanto em sua forma pessoal (antropomórfica) quanto na simbólica. Neste caso, ele é representado pelo *linga*, seu símbolo fálico e representação da energia masculina. Na maior parte dos templos, o *shivalinga* substitui a imagem do deus no *garbhagriha* (*sanctum sanctorum*) e aparece geralmente associado à *yoni*, a representação da vulva, ou energia feminina, sendo então chamado *yonilinga*. A concepção da criação a partir da união entre o masculino e o feminino possui uma ancestralidade considerável e precedeu a época védica no subcontinente indiano, fato pelo qual se atribui a adoração ao *linga* e ao deus Shiva a uma fase mais remota, na qual o deus recebeu o epíteto de Pashupati, o Senhor dos animais.



Bourne and Shepherd
Sacrifício hindu, Kalighat, Calcutá /
Hindoo Sacrifice, Kalighat, Calcutta, c.1863-1869
 impressão em papel de albumina / *albumen print*, 233 x 294 mm
 Alkazi Collection of Photography, 94.120.0035



Flerte divino (decoração de carro de procissão), séculos XVII-XVIII / *Divine dalliance (procession car decoration), 17th-18th century*, Tamil Nadu
madeira tingida / dyed wood, 55 x 29 x 10 cm
Museum Rietberg, Zürich, RVI 402 –
Doação de / Gift of Eduard von der Heydt



Êxtase divino (decoração de carro de procissão), séculos XVII-XVIII / *Divine ecstasy (procession car decoration), 17th-18th century*, Tamil Nadu
madeira tingida / dyed wood, 55 x 30 x 10 cm
Museum Rietberg, Zürich, RVI 403 –
Doação de / Gift of Eduard von der Heydt

The same thing happened with the worship of the old female divinities (shaktis), which in the Gupta era appeared represented by the wives of the gods and were celebrated in the Puranas. The consolidation of Hinduism and the absorption of the worship of the female aspect of creation (Shakta) are observed in the Devi Mahatmya, a hymn dedicated to the worship of this god, which was composed in approximately the 4th to 5th century AD and is part of the Markandeya Purana. This narrative describes the epic battles of the Great Goddess, waged against various demonic enemies in which she – sometimes as Mahakali (the Great Kali), or as either Mahalakshmi (the Great Lakshmi) or Mahasaraswati (the great Saraswati) – always emerges victorious.

Since ancient times, the production of images of the gods has required the artisans to undergo a purification ritual before setting to work on the piece, along with the strict observance of iconographic canons present in the treatises on sculpture, called the Shilpa Shastras. Every day, in the thousands of Hindu temples, the images of the sacred divinities are washed, clothed, and put to rest at night by the pujari, the Hindu priests who carry out these sacred rituals.



Kubera [?] e / and Lakshmi [?], século III / 3rd century, Mathura
arenito vermelho / red sandstone, 17,5 x 21 x 4,5 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 10119



A deusa Shashthi ao lado de Skanda e Vishakha, século III / *The goddess Shashthi flanked by Skanda and Vishakha, 3rd century*, Mathura
arenito vermelho / red sandstone, 22,2 x 24,5 x 5,5 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 10196

O mesmo ocorreu com a adoração às antigas divindades femininas (*shaktis*), que na época Gupta aparecem representadas pelas esposas dos deuses e celebradas nos *Puranas*. A consolidação do Hinduísmo e a absorção dos cultos de devoção ao aspecto feminino da criação (*Shakta*) são observadas no *Devi Mahatmya*, um hino em louvor à Deusa, composto por volta do século IV-V d.C. e que faz parte do *Markandeya Purana*. Essa narrativa descreve as batalhas épicas da Grande Deusa, travadas contra diferentes inimigos demoníacos, nas quais ela, ora como Mahakali (a Grande Kali), ora como Mahalakshmi (a Grande Lakshmi) ou Mahasaraswati (a Grande Saraswati), emerge sempre vitoriosa.

Desde a antiguidade, a produção das imagens dos deuses demandava a purificação ritual do artesão antes do início do trabalho, assim como a observância estrita dos cânones iconográficos presentes nos tratados sobre escultura, chamados *Shilpa Shastras*. Todos os dias, nos milhares de templos hindus, as imagens das divindades consagradas são banhadas, vestidas, adoradas e postas para dormir pelos *pujari*, os sacerdotes hindus que realizam esses rituais sagrados.

The Mahabharata

The Mahabharata [The Great Bharatas] and the Ramayana [The Journey of Rama] constitute the two great Hindu religious epics, written in Sanskrit, the sacred language of Hinduism. Throughout the centuries, these literary works have profoundly influenced Indian culture and the various forms of Indian art.

The Mahabharata, the greatest epic poem of all time, narrates the Kurukshetra War, an 18-day battle waged between two rival clans, the Pandavas and the Kauravas, for the succession and possession of the kingdom of Hastinapura, in northern India. This kingdom was the ancestral dwelling of the clan of King Bharata and is also the Sanskrit name of the country of India, so that in this case the title refers to the Greater India. It includes the celebrated Bhagavad Gita [The Song of the Lord], one of Mahatma Gandhi's favorite texts, which narrates the dialogue between the god Krishna (the eighth avatar of the god Vishnu) and the noble Prince Arjuna, one of the Pandava brothers, moments before the great battle began. At that moment, Arjuna finds himself faced with a great dilemma and is overtaken by remorse, since he will have to fight against his own relatives and teachers. Krishna then teaches him the Karma Yoga (the yoga of action) and explains to him that his duty, as a warrior, is to win the battle, in a vivid allegory of the human soul and the struggle between good and evil.

Besides the epic narrative, the Mahabharata develops fundamental concepts of Hinduism and includes philosophical and universal themes concerning all areas of life. According to tradition, it was authored by Vyasa and written down by the god Ganesha, based on the verses spoken by the ancient sage. Its structural principle is the narrative within the narrative, which unfolds throughout about 200 thousand verses and 1.8 million words, in a total of 18 volumes. This work was preserved by oral tradition for hundreds of years, after which it is estimated that the first texts were compiled in written form during the Gupta Dynasty (320-550 AD).

Mahabharata

O Mahabharata (Os Grandes Bharatas) e o Ramayana (Viagem de Rama) constituem os dois grandes épicos religiosos hindus, escritos em sânscrito, a língua sagrada do hinduísmo. Essas obras literárias influenciaram profundamente a cultura e as diferentes formas de expressão artística indianas ao longo dos séculos.

O Mahabharata, o maior poema épico de todos os tempos, narra a guerra de Kurukshetra, travada entre dois clãs familiares rivais, os Pandavas e os Kauravas, pela sucessão e posse do reino de Hastinapura, no norte da Índia, numa batalha que durou 18 dias. Esse reino era a morada ancestral do clã do rei Bharata, do qual deriva o título do poema. Mas Bharata é também o nome sânscrito do país e, nesse caso, o título se refere à Grande Índia. Nele se insere o célebre Bhagavad Gita (a Canção do Senhor), um dos textos preferidos do Mahatma Gandhi, que narra o diálogo entre o deus Krishna (oitavo avatar do deus Vishnu) e o nobre príncipe Arjuna, um dos irmãos Pandavas, momentos antes de se deflagrar a grande batalha. Naquele instante, Arjuna vê-se diante de um grande dilema e é tomado por remorso, pois terá de lutar contra seus próprios parentes e mestres. Krishna ensina-lhe, então, o Karma Yoga (o yoga da ação) e lhe explica que o seu dever, como guerreiro, é o de vencer a batalha, numa vívida alegoria da alma humana e de sua luta entre o bem e o mal.

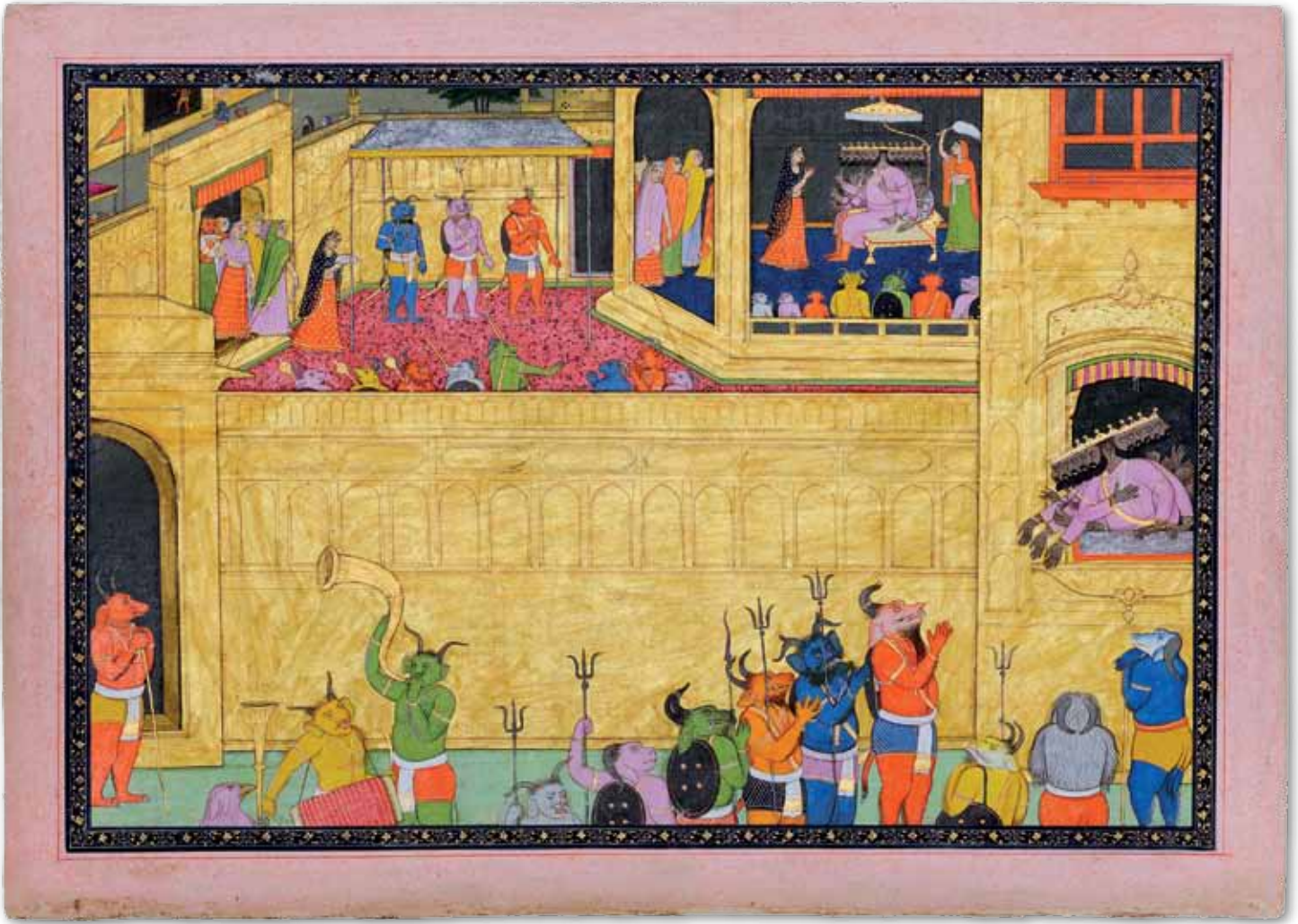
Além da narrativa épica, o Mahabharata desenvolve conceitos fundamentais do hinduísmo e inclui temas filosóficos e universais sobre as mais variadas esferas da vida. A tradição atribui sua autoria ao poeta Vyasa e a redação ao deus Ganesha, com base nos versos ditados pelo antigo sábio. Seu princípio estrutural é o da narrativa dentro da narrativa, que se desdobra ao longo de cerca de duzentos mil versos e 1,8 milhão de palavras, totalizando 18 volumes. Essa obra foi preservada por tradição oral durante centenas de anos, e estima-se que os primeiros textos tenham sido compilados na forma escrita durante a dinastia Gupta (320-550 d.C.).

The Ramayana

The Ramayana is another fundamental epic poem of Hinduism. Its authorship is ascribed to the poet Valmiki. It conveys the philosophical values and ideals for behavior in society, which for the Hindus rule the relationships between individuals. The characters in its narratives are a fundamental part of the Indian cultural identity. Composed in about the 4th century BC, it narrates the story of Prince Rama (the seventh avatar of the god Vishnu) and his wife Sita, who was kidnapped by the demon Ravana, the King of Lanka, during the couple's exile (from Ayodhya) in the forest. Always accompanied by his brother, Lakshmana, and aided by his ally and greatest devotee, Hanuman, the king of the monkeys, Rama manages to rescue Sita. They return from exile and Rama is crowned king. Even knowing that his wife remained pure during her captivity, Rama winds up banishing her due to pressure from his subjects. There are differing versions, but the most popular one holds that Sita was faithful to her husband and went away to the hermitage of the poet Valmiki and told him her story. The wise man then composed the Ramayana, which was later recited in Rama's court, by the king's own sons. The queen accepts her condition, but asks the earth to take her; a chasm opens in the ground and she is pulled into it. Regretful of his loss, Rama offers himself to the god of death.

Ramayana

O Ramayana é o outro poema épico fundamental do hinduísmo. Sua autoria é atribuída ao poeta Valmiki. Transmite os valores filosóficos e os ideais de conduta em sociedade que regem, para os hindus, os relacionamentos entre os indivíduos. Seus personagens são parte fundamental da identidade cultural indiana. Composto por volta do século IV a.C., narra a história do príncipe Rama (sétimo avatar do deus Vishnu) e de sua esposa Sita, raptada pelo demônio Ravana, rei de Lanka, durante o exílio do casal na floresta. Sempre acompanhado por seu irmão, Lakshmana, e auxiliado por Hanuman, rei dos macacos, seu aliado e maior devoto, Rama consegue resgatar Sita. Eles retornam do exílio e Rama é coroado rei de Ayodhya. Mesmo sabendo que a esposa manteve-se pura durante o cativeiro, Rama é levado a bani-la por pressão de seus súditos. As versões diferem, mas a mais popular narra que, leal ao marido, Sita parte para o eremitério do poeta Valmiki e lhe conta sua história. Ali, dá à luz dois meninos. O sábio compõe, então, o Ramayana, que é, mais tarde, recitado na corte de Rama, por seus próprios filhos. A rainha aceita sua condição, mas pede à Terra que a leve, então uma fenda se abre no chão e ela é tragada. Desgostoso com sua perda, Rama se oferece ao deus da morte.



Sarama visita seu cunhado Ravana (Ramayana), final do século XVIII / Sarama visits her brother-in-law Ravana (Ramayana), late 18th century, Guler pintura sobre papel / painting on paper, 25,3 x 35,5 cm Asian Art Museum, National Museums in Berlin, 15415

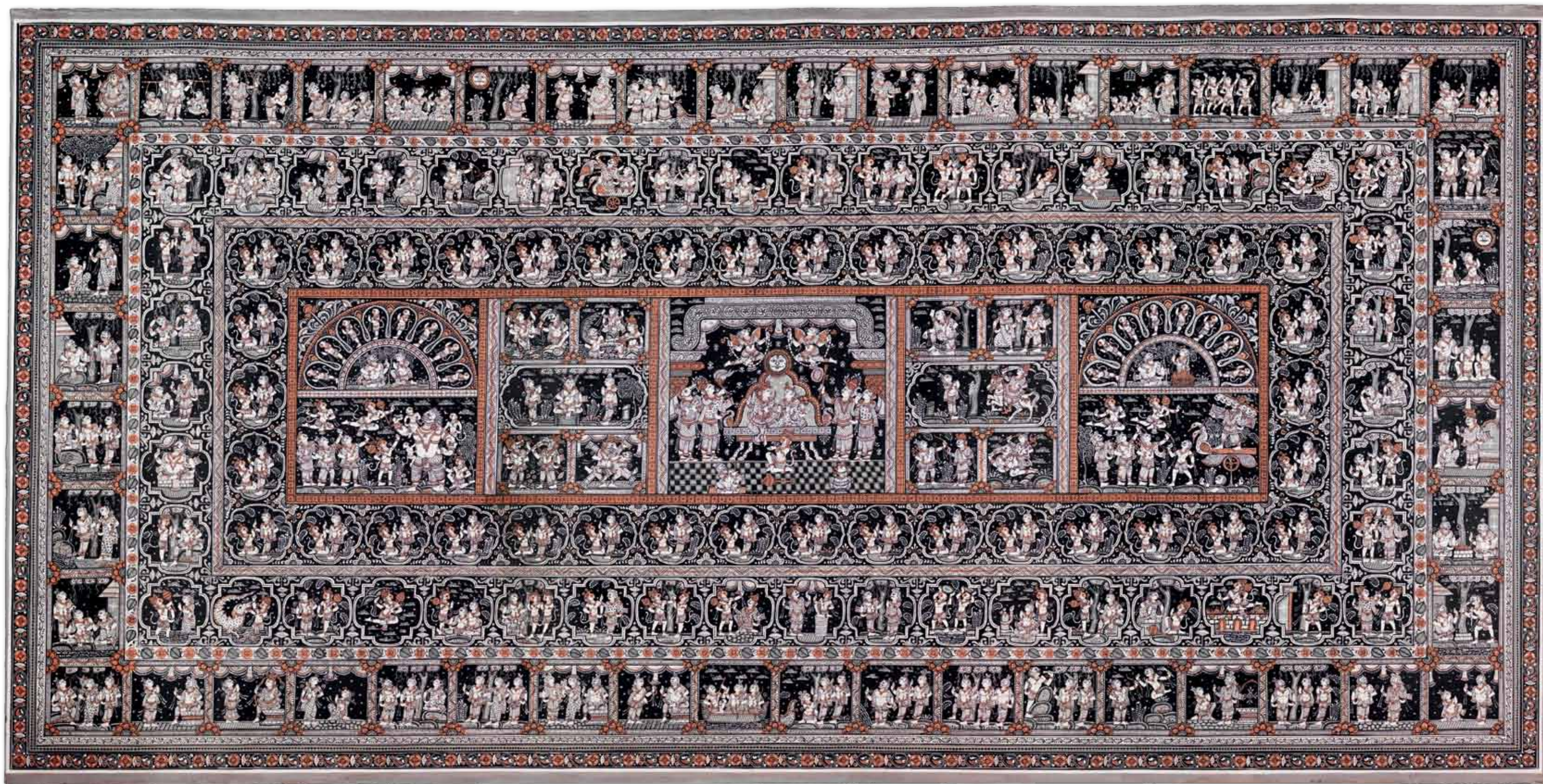


A salvação de Ahalya (Ramayana) /
The salvation of Ahalya (Ramayana), 1775
pintura sobre papel / painting on paper, 24,2 x 35,4 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, 15401

Esta miniatura da escola Guler retrata um episódio do poema épico *Ramayana*, conhecido como a Redenção de Ahalya. Célebre por sua beleza, Ahalya foi seduzida pelo deus Indra, que tomou a forma de seu marido Gautama. Ao saber do acontecido, Gautama a amaldiçoa e obriga-a a permanecer invisível e a sofrer terríveis penas, afirmando que o deus Rama seria seu redentor. Na pintura, o deus Rama, acompanhado de seu irmão Lakshmana e instruído por seu mestre Vishvamitra, é recebido pela mulher e a salva, declarando-a pura.

This miniature of the Guler School depicts an episode from the epic poem Ramayana, known as the Redemption of Ahalya. Celebrated for her beauty, Ahalya was seduced by the God Indra, who took the form of her husband, Gautama. When he learned what happened, Gautama cursed her and obliged her to remain invisible and suffer terrible punishments, stating that the god Rama would be her redeemer. In the painting, the god Rama, accompanied by his brother Lakshmana and instructed by his teacher Vishvamitra, is received by the woman and saves her, declaring her pure.

Akshay Barik
Patachitra ilustrando o épico Ramayana, século XXI /
Patachitra illustrating the epic Ramayana, 21st century, Orissa
 pintura sobre tecido / *painting on fabric*, 125 x 245 cm
 Coleção Particular / *Private Collection*



Holy ashes in the Kali Era
Lena Tosta and Olivier Boëls – ETNOFOCO

Lying on beds of nails or meditating skyclad on snowcapped Himalayan peaks, yogis and ascetics populate our imaginary Indias. They are so omnipresent in the representation of India to the world and to itself that even the country's most eminent politician, Mahatma Gandhi, the Father of the Nation, contributed towards linking the idea of India to the ascetic ideal. Nevertheless, the universe of references on Indian yogis rarely goes beyond the discursive world nurtured by this imagery. This is especially true of the naga and aghori sadhus, traditions that deeply challenge many of the so-called limits of the human experience. Descendents of the legendary 84 mahasiddhas 'crazy wisdom', in which transgression is welcome, these yogis embody the aim of transcending every duality, including, ultimately, between mortality and immortality.

Holy Ashes in the Age of Kali, a hybrid of photography, anthropology and video, is an excerpt from a 10-year-long research by Lena Tosta and Olivier Boëls – two of them spent among the ascetics themselves – which also resulted in the doctoral thesis in anthropology Dissident Yogis. The film introduces the world of the naga and aghori sadhus nuanced by their own symbolic and sociological imagery. More than an aesthetic choice, black and white photography emphasizes the central element of their symbolic repertoire – the ashes – that which they wish to become, neither tangible nor intangible, simultaneously black and white.

However, according to this work's main interlocutor, Maharaj Amar Bharti, a naga sadhu who has kept his right arm raised for 36 years, our kali yuga is an age of growing materiality, sensoriality and liquidity of meaning due to the exponential progression of the cosmic rhythms of dissolution of the primordial unity. In the Age of Kali, even the sadhus's path unfolds in direct contact with the 'ways of the world', by means of performative pedagogies and (un)disciplinary practices that deconstruct dualities in a humorous and relativist manner. Thus, nothing better than the complete chromatic palette to represent it.

These ascetic's 'tantric lenses' see the sacred as accessible to the senses. It is apparent in the phenomenal world, in all its colors and forms, especially in the body empowered by ascetic practices. And also in the photography of it. Photography has been incorporated to these sadhu's tradition as a technique of darshan, empowerment through sight. Images of gurus produced, edited and distributed under their auspices – as is the case of the images in this film –, as well as the authors' voices, carry the ascetic's narrative of self, their intentionality, and, perhaps, the efficacy of their presence.



Cinzas sagradas na Era de Kali
Lena Tosta e Olivier Boëls – ETNOFOCO

Deitados em camas de pregos ou meditando nus em cumes nevados do Himalaia, iogues e ascetas povoam nossas Índias imaginárias. Eles são tão onipresentes na representação da Índia para o mundo e para si mesma, que mesmo seu fenômeno político mais eminente, Mahatma Gandhi, o pai da nação, contribuiu para vincular a ideia de Índia ao ideal ascético. Entretanto, o universo de referências sobre os iogues indianos raramente transcende o mundo discursivo alimentado por esse imaginário. Esse é especialmente o caso das linhagens de *naga* e *aghori sadhus*, entre as tradições mais desafiadoras dos limites da experiência humana. Descendentes da 'sabedoria louca' dos legendários 84 mahasiddhas, em que a transgressão é bem-vinda, eles vivem no corpo o objetivo de transcender toda dualidade, em última instância, entre ser mortal e imortal.

Cinzas Sagradas na Era de Kali, um híbrido de fotografia, antropologia e vídeo, é um extrato de uma pesquisa de 10 anos de Lena Tosta e Olivier Boëls, dois deles vividos entre os ascetas, que resultou também na tese de doutorado em antropologia *Iogues Dissidentes*. Nele, o mundo dos *naga* e *aghori sadhus* é introduzido de forma matizada por sua própria imaginação simbólica e sociológica. Mais que uma escolha estética, a fotografia em preto e branco coloca em evidência o elemento central de seu repertório simbólico – as cinzas –, o que eles desejam tornar-se, o que não é tangível nem intangível, nem preto nem branco.

No entanto, segundo o principal interlocutor desse trabalho, Maharaj Amar Bharti, naga sadhu que mantém o braço direito elevado há 36 anos, a era atual de *kali yuga* é um período de crescente materialidade, sensorialidade e deslizamento de sentidos devido à progressão exponencial dos ritmos cósmicos de dissolução da unicidade primordial. Hoje a busca dos sadhus se dá em contato direto com o mundo da vida, por meio de pedagogias performáticas e (in)disciplinamentos que desconstroem as dualidades de maneira jocosa e relativista. Por isso, nada melhor que a paleta cromática completa para representá-la.

As 'lentes tântricas' desses iogues veem o sagrado como acessível aos sentidos. Ele está aparente no mundo manifestado, em todas suas cores e formas, em especial no corpo empoderado do asceta virtuoso. E também em sua fotografia. Isto porque a fotografia foi incorporada à tradição dos sadhus como uma tecnologia de *darshan*, empoderamento através da visão. Assim, imagens produzidas, editadas e distribuídas sob os auspícios de gurus, caso das imagens deste filme, além da voz da pesquisadora e do fotógrafo, carregam consigo uma narrativa de si dos ascetas, sua intencionalidade e, quem sabe, a eficácia de sua presença.



Budismo
Buddhism





O Grande estupa / The Great Stupa,
Sanchi, Madhya Pradesh
Foto / Photo: Günter Heil

Buddhism was born in the Ganges Valley during the Brahmanic period, a time of great political, economic and philosophical effervescence in ancient India. Shakyamuni Buddha, its founder, is said to have lived in the 6th century BC. The son of a king of Kapilavastu (in present-day Nepal), Prince Siddhartha Gautama encountered an old man, a sick man, a dead man and an ascetic during an outing in his city, and thereafter abandoned the luxurious palace life in search of answers to the human condition, which would free him from the cycle of rebirths (samsara) and suffering (dhuhkha). After years of asceticism, he achieved enlightenment (nirvana) under a banyan tree and spent more than four decades disseminating his doctrine (of dharma). After his death (parinirvana) and cremation, his corporeal relics were divided and consecrated in ten funeral monuments (stupas) in different regions of India.



Os oito grandes eventos da vida de Buda, século X /
The Eight Great Events of Buddha's life, 10th century, Bihar
pedra / stone, 45 x 26 x 13 cm
National Museum of Ethnology, Leiden, The Netherlands, 2118-1

O Budismo nasceu no Vale do Ganges durante o período Bramânico, época de grande efervescência política, econômica e filosófica na Índia antiga. O Buda Shakyamuni, seu fundador, teria vivido no século VI a.C. Filho de um rei de Kapilavastu, no atual Nepal, o príncipe Sidarta Gautama, após defrontar-se com um ancião, um enfermo, um homem morto e um asceta durante um passeio em sua cidade, abandonou a vida palaciana luxuosa em busca de respostas para a condição humana, as quais o libertassem do sofrimento (*dhuhkha*) e do ciclo de renascimentos (*samsara*). Após anos de ascetismo, alcançou a Iluminação (*nirvana*) e passou mais de quatro décadas propagando sua doutrina (*Dharma*). Após sua morte (*parinirvana*) e cremação, suas relíquias corpóreas foram divididas e consagradas em dez monumentos funerários (estupas) em diferentes regiões da Índia.

Shakyamuni Buddha

A stele bearing the representation of the eight key events of the life of Shakyamuni Buddha, associated to the sacred Buddhist pilgrimage sites. At the center, the image of the seated Buddha is making a gesture of invocation of the earth (bhumi-parsamudra), moments before his enlightenment, when he defeated Mara's army, at the site known as Bodhi Gaya. Later images, like this one from the Pala School, can depict Buddha with a crown and ornaments, symbols of his universal majesty and sovereignty. At the lower left of the piece is the first of seven representations showing Buddha's birth, in Lumbini, in current Nepal; in the middle, is the scene of the First Sermon, in Sarnath; and at the top is the Descent from the Paradise of Trayastriṃśa, where he had gone to teach his mother and the gods, returning to Shākyā. At the lower right is the scene of the Monkeys Offering Honey, in Vaiśālī; in the middle is another preaching scene, related to the miracles performed in Shravastī; and at the top is the episode of the Taming of the Elephant Nāgāśiri, in Rājagṛha. At the top of the relief, an image of Buddha lying down on his right side represents his mahāparinirvāṇa, his lasting and complete liberation, which took place in Kushinagara.

Buda Shakyamuni

Estela com a representação dos oito principais eventos da vida do Buda Shakyamuni, associados aos locais sagrados de peregrinação entre os budistas. No centro, a imagem do Buda sentado realiza o gesto da invocação da Terra (*bhumiparsamudra*), momentos antes da Iluminação, quando venceu o exército de Mara, em Bodhi Gaya. Imagens mais tardias, como esta da Escola Pala, podem apresentar o Buda com uma coroa e ornamentos, símbolos de sua majestade e soberania universais. Na lateral esquerda, abaixo, a primeira das sete representações menores mostra o Nascimento do Buda, em Lumbini, no atual Nepal; no meio, a cena do Primeiro Sermão, em Sarnath; e, acima, a Descida do Paraíso de Trayastriṃśa, aonde ele havia ido ensinar sua mãe e os deuses, retornando a Shākyā. Na lateral direita, abaixo, a cena da Oferta de Mel dos Macacos, em Vaiśālī; no meio, outra cena de pregação, relacionada aos Milagres realizados em Shravastī; e, acima, o episódio da Domesticação do Elefante Nāgāśiri, em Rājagṛha. No topo do relevo, uma imagem do Buda deitado sobre sua lateral direita representa o Mahāparinirvāṇa, sua derradeira e completa Liberação, ocorrida em Kushinagara.

The Buddhist stupas – a kind of caitya, or sacred place – originally possessed a solid structure in a cylindrical form (medhi). This basis or platform was topped by a dome or hemispheric cap (anda) with four gates (torana) aligned to the cardinal directions and encircled by a balustrade (vedika). At the top of the dome, a square structure (harmika) supported a central axis (yasti) from which one or more parasols (chattra) projected. Inside the building there was a relic room. Originally built to hold the relics of Buddha or to commemorate the places of the key events of his life, these monuments were later used to also preserve the mortal remains of celebrated monks of the Buddhist community (samgha). The Buddhist texts mention the worship of the stupas by the ritual of circumambulation and through the offering of flowers, perfumes, ointments, lights, parasols, flags, ornaments, foods, music and dance. The oldest and most celebrated monuments include the large stupas of Sanci and Bharhut, in Madhya Pradesh, as well as that of Amaravathi, in Andhra Pradesh, which provide examples of ancient Buddhist art in the reliefs and sculptures that adorn these buildings.



Placa de uma Chaitya votiva com um Buda coroado realizando o milagre de Shravasti, séculos X-XI / *Slab from a votive Chaitya with a crowned Buddha performing the miracle of Shravasti*, 10th–11th century, Nalanda escultura em pedra / stone sculpture, 42 x 27 x 8 cm Museum Rietberg, Zürich, RVI 291



Buda Shakyamuni amansando o elefante selvagem Nalagiri, século IX / *Buddha Shakyamuni taming the wild elephant Nalagiri*, 9th century, Bihar filito preto / black phyllite, 46 x 29 x 13 cm Museum Rietberg, Zürich, 2007.56 – Doação de / Bequest of Martha e / and Ursula Wirz

Os estupas budistas – um tipo de *caitya*, ou lugar sagrado – possuíam, originalmente, uma estrutura sólida de forma cilíndrica (*medhi*). Essa base ou plataforma era encimada por um domo ou monte hemisférico (*anda*), com quatro portões (*torana*) alinhados às direções cardeais e uma balaustrada (*vedika*) ao seu redor. No topo do domo, uma estrutura quadrada (*harmika*) sustentava um eixo central (*yasti*) de onde se projetavam um ou mais para-sóis (*chattra*). No interior do edifício estava a câmara-relicário. Erigidos, inicialmente, para abrigar as relíquias do Buda ou para comemorar os locais dos principais eventos de sua vida, mais tarde esses monumentos passaram também a preservar os restos mortais de monges célebres da comunidade (*samgha*) budista. Os textos budistas mencionam a adoração dos estupas pela circum-ambulação ritual e pela oferenda de flores, perfumes, unguentos, luzes, para-sóis, bandeiras, ornamentos, alimentos, música e dança. Entre os monumentos mais célebres e antigos estão os grandes estupas de Sanci e Bharhut, em Madhya Pradesh, e Amaravathi, em Andhra Pradesh, que fornecem exemplares da antiga arte budista constituída por relevos e esculturas para adornar esses edifícios.



Mahaparinirvana de Buda, fragmento de uma Chaitya votiva, século XI / *Mahaparinirvana of Buddha*, a fragment of a votive Chaitya, 11th century, Bodh Gaya arenito amarelo / yellow sandstone, 15 x 55 x 13 cm Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 1153

Pedestal com as sete joias (Saptaratnani) de Buda, século XII / *Pedestal with the seven jewels (Saptaratnani) of the Buddha*, 12th century, Bodh Gaya arenito amarelo / yellow sandstone, 18,5 x 41,5 x 7,5 cm Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 680

Suchi (barra transversal) **com uma roseta de lótus, de uma Vedika** (grade em torno de um santuário), séculos II-III / **Suchi** (cross-bar) **with a lotus-rosette from a Vedika** (railing built around a shrine or sanctum), 2nd-3rd century, Mathura
arenito vermelho / red sandstone, 18,8 x 27,8 x 6,5 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 3596



Fragmento de um capitel: Leogrifos sob um motivo Nagapushpa, século III / **Fragment of a capital: Leogryphs below a Nagapushpa-motif**, 3rd century, Mathura
arenito vermelho / red sandstone, 21,8 x 11,3 x 8 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 5889

In the 3rd century BC, the Indian subcontinent was unified politically under the aegis of the Maurya Dynasty. The celebrated Emperor Ashoka Maurya began to disseminate Buddhism, and the narratives mention the redistribution of the relics of Buddha throughout the subcontinent, a process that has been confirmed by archaeologists. It was also in this era that the Third Council was held, when there occurred the first split between the older Buddhist branch, the Theravada (Way of the Ancients), and the other schools represented there. In the following centuries, the peregrine monks spread Buddhism throughout the Indian subcontinent, and later throughout the different regions of Asia.

Beginning in the 2nd century BC a large number of monasteries (vihara) were constructed under the patronage of noblemen and merchants as well as by the Buddhist monks (both male and female) themselves, as is recorded in the inscriptions found in these places. For more than a millennium, a vast quantity of Buddhist art and architecture flourished throughout the subcontinent, driven by the economic growth. Besides the buildings made of brick and stone, in Western India hundreds of caves were carved into the rock to shelter the monastic communities. The apex of this architecture is found in the monasteries at the sites of Ajanta and Ellora, in Maharashtra, both world heritage sites, with important examples of Buddhist painting.

No século III a.C. o subcontinente indiano foi unificado politicamente sob a égide da dinastia Maurya. O célebre imperador Ashoka Maurya passou a propagar o Budismo, e as narrativas mencionam a redistribuição das relíquias do Buda por todo o subcontinente, algo confirmado pela arqueologia. Data também dessa época o Terceiro Concílio, quando teria ocorrido o primeiro cisma entre o ramo budista mais antigo, Theravada (Caminho dos anciãos), e as demais escolas ali representadas. Nos séculos seguintes, os monges peregrinos difundiram o Budismo pelo subcontinente indiano e, em seguida, pelas diferentes regiões da Ásia.

A partir do século II a.C., um grande número de monastérios (vihara) foi construído sob o patronato de nobres e mercadores e pelos próprios monges e monjas budistas, como está registrado nas inscrições encontradas nesses lugares. Durante mais de um milênio, uma vasta quantidade de arte e arquitetura budistas floresceu impulsionada pelo crescimento econômico nas mais diversas regiões do subcontinente. Além dos edifícios em tijolos e pedra, o oeste da Índia presenciou o surgimento de centenas de grutas talhadas na rocha para abrigar as comunidades monásticas. O ápice dessa arquitetura encontra-se nos monastérios dos sítios de Ajanta e Ellora, em Maharashtra, ambos patrimônios mundiais, com importantes exemplares da pintura budista.



Ushnisha (pedra de topo) **de uma Vedika** (grade) **construída em torno da árvore da iluminação de Buda**, século I a.C. / **Ushnisha** (coping stone) **from the Vedika** (railing) **constructed around the Bodhi-tree of the Buddha**, 1st century BC, Bodh Gaya
arenito cinza / grey sandstone, 35 x 110 x 30 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 4989

Fragmento de um Suchi (barra transversal) **ou Stambha** (coluna monumental), final do século II a.C. / **Fragment of a Suchi** (cross-bar) **or Stambha** (post), late 2nd century BC, Mathura
arenito vermelho / red sandstone, 33 x 27 x 6 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 10105



Chaitya votiva, séculos X-XI /
Votive Chaitya, 10th -11th century, Bodh Gaya
 arenito amarelo / yellow sandstone, 44,7 x 17,1 x 17,1 cm
 Asian Art Museum, National Museums in Berlin, 12747

Nos três primeiros séculos da era Cristã, duas célebres escolas artísticas, Mathura – próxima à atual região de Delhi, no norte da Índia – e Gandhara – hoje no Paquistão e no Afeganistão –, floresceram no subcontinente, ambas patrocinadas pela dinastia Kushana. Enquanto a arte de Mathura possui traços estilísticos mais indianizados, a iconografia de Gandhara desenvolveu-se sob a influência da arte das sociedades que precederam os Kushana na região noroeste da Índia, como os persas e os gregos.

In the first three centuries AD, two celebrated artistic schools – the Mathura (near the current region of Delhi, in northern India), and the Gandhara (today in Pakistan and Afghanistan) – flourished on the subcontinent, both sponsored by the Kushan Dynasty. While the Mathura art possesses more Indianized stylistic features, the Gandhara iconography developed under the influence of the art of societies that preceded the Kushan in the Northwest region of India, such as those of the Persians and Greeks.



Templo votivo, século X /
Votive temple, 10th century, Bihar
 filito preto / black phyllite, 65 x 15,5 x 15,5 cm
 Asian Art Museum, National Museums in Berlin, 1578

Estupa (*caitya*) votivo com imagens de Budas nas quatro faces. Na parte inferior, os quatro nichos contêm Budas sentados em postura de lótus (*padmasana*), realizando os gestos de pregação (*dharmacakramudra*) e de meditação (*dhyanimudra*). Acima, os nichos apresentam Budas em pé, realizando o gesto de doação ou compaixão (*varadamudra*). No topo, o *chattravali*, com sequência de para-sóis estilizados, assume um formato facetado, semelhante àquele encontrado no templo de Bodh Gaya. Para os budistas, a produção e oferta destes pequenos estupas votivos está associada à obtenção de méritos.

A votive stupa (caitya) with images of Buddhas on its four faces. In the lower part, the four niches contain seated Buddhas in the lotus position (padmasana), making the gestures of preaching (dharmacakramudra) and meditation (dhyanimudra). Above, the niches present standing Buddhas, making the gesture of benefaction or compassion (varadamudra). At the top, the chattravali with its sequence of stylized parasols takes on a faceted format, similar to that found at the temple of Bodh Gaya. The Buddhists associate the production and offering of these small votive stupas with the obtaining of merits.

Buddhapada, pegada associada a Buda, aprox. século XI /
a foot-print associated with Buddha, approx. 11th century, Gaya, Bihar
arenito preto / *black sandstone*, 28 x 75 cm (d)
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 17



The buddhapadas represent the footsteps of Buddha; considered sacred, they are extremely popular among the Buddhists, with examples that go back to the 1st century AD. This piece, a later specimen, presents a single print of the Enlightened One's left foot, and at its center we observe a dharmacakra, or circle, one of Buddha's corporeal marks. It comes from the dome of a stupa of the Bodh Gaya Monastery, in northern India, the place where Buddha achieved enlightenment, under the Bodhi Tree. This sort of representation is generally attributed to the aniconic period, that is, it supposedly pertains to a phase of Indian art in which the presence of Buddha was only indicated by way of symbols, such as the Bodhi Tree, a stupa, or an empty throne, as opposed to the anthropomorphic representations. Images of this type, however, were produced simultaneously to the images of Buddha. Many of the reliefs with these representations are a historic record of the way that the ancient Buddhists worshiped the sacred sites and objects associated with the Enlightened One, after his death.

Os Buddhapadas representam as pegadas do Buda, consideradas sagradas e extremamente populares entre os budistas, com exemplares que remontam ao século I d.C. Esta peça, mais tardia, apresenta uma única pegada do pé esquerdo do Iluminado, e no seu centro observa-se um dharmacakra, ou círculo, uma das marcas corpóreas do Buda. Provém de um domo de estupa do monastério de Bodh Gaya, no norte da Índia, o local onde o Buda alcançou a Iluminação, sob a árvore Bodhi. Esse tipo de representação é geralmente atribuído ao período anicônico, isto é, supostamente pertencente a uma fase da arte indiana em que a presença do Buda era apenas indicada por meio de símbolos como a árvore Bodhi, um estupa, ou um trono vazio, em contraposição às representações antropomórficas. Entretanto, imagens desse tipo foram produzidas simultaneamente às imagens do Buda. Muitos dos relevos com essas representações são um registro histórico da forma como os budistas na antiguidade adoravam seus próprios locais e objetos sagrados, após a morte do Iluminado.

Buda no momento de sua iluminação,
exibindo o Bhumisparshamudra, o gesto de
chamar a terra como testemunha, século XI /
Buddha in the moment of his enlightenment
displaying the Bhumisparshamudra, the gesture of
calling the earth for witness, 11th century, Nalanda, Bihar
filito cinza-escuro / *dark grey phyllite*, 44,5 x 32 x 16,5 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 690



This Buddha seated in the lotus position (padmasana) is making the gesture of the invocation of the earth (bhumiparsamudra). Moments before achieving enlightenment, Bodhisattva Siddhartha was attacked by the armies of Mara, the nefarious being who sent his daughters and extremely hostile beings to distract the future Buddha, who nevertheless remained impassive and absorbed in meditation. When he touched the ground, he invoked Bhumi, the earth goddess, to intercede in his favor. The goddess emerged at his side and confirmed his imminent enlightenment due to the virtues and merits accumulated during hundreds of incarnations. At that moment, Siddhartha Gautama became Buddha. An inscription at the bottom of the base of the sculpture cites the Buddhist creed and mentions the name of the image's donor.

O Buda sentado na postura de lótus (*padmasana*) realiza o gesto de invocação da Terra (*bhumiparsamudra*). Momentos antes de alcançar a Iluminação, o Bodhisattva Sidarta foi atacado pelos exércitos de Mara, o ser nefasto, que enviou suas filhas e os seres mais hostis para distrair o futuro Buda, mas este permaneceu impassível e absorto em meditação. Ao tocar o solo, ele invocou Bhumi, a deusa Terra, para interceder a seu favor. A deusa surgiu ao seu lado e confirmou sua Iluminação iminente em razão de virtudes e méritos acumulados durante centenas de encarnações. A partir daquele momento Sidarta Gautama se tornou o Buda. Uma inscrição na parte inferior da base desta escultura cita o credo budista e menciona o nome do doador da imagem.



Mithuna (par amoroso), século II a.C. / **Mithuna (amorous couple),** 2nd century BC, Índia central / central India
pedra rosada / pinkish stone, 53,5 x 29,5 x 7 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy

Although during the 19th century the origin of the Buddhist images was attributed to the Gandhara School and the Greek legacy, more recent studies have revealed that specimens from the Mathura School actually preceded the Gandhara ones. Moreover, it is thought that even older sculptures, from the region of Magadha, where Buddhism was born, might not have been preserved due to the use of perishable materials, such as wood, in their production.

The Buddhist art of the Gupta period developed from the fourth to sixth centuries AD based on stylistic canons established by Mathura art, but creating a distinctive style. Examples from the Nalanda university-monastery, in Bihar, reveal an intricate sculptural work and a multiplicity of representations of divinities. Another school, which arose later and was extremely influential, was the Pala School, which flourished from the 8th to 12th centuries AD, when the Pala Empire was hegemonic in northern India.

A relief, possibly Buddhist, showing a mithuna. The mithuna or maithuna are celestial couples depicted in Indian art since ancient times. In this representation they appear with their arms around each other, facing the viewer, with bare torsos adorned with jewels. They possess multiple meanings, representing the act of love or, in more profound terms, they symbolize the union of plurality within a single whole. For possessing an auspicious character, associated with prosperity, they are frequently found at Hindu and Buddhist religious buildings, such as temples and stupas, generally at the sides of the entrances.

Relevo com mithuna, possivelmente budista. Os mithuna ou maithuna são casais celestiais encontrados na arte indiana desde a antiguidade. Nesta representação aparecem abraçados em postura frontal, com os torsos desnudos e adornados por joias. Possuem significados múltiplos, representam o ato amoroso ou, em termos mais profundos, simbolizam a união da dualidade na unidade. Por possuírem caráter auspicioso, associado à prosperidade, são frequentemente representados em edifícios religiosos hindus e budistas, como templos e estupas, geralmente nas laterais das entradas.



Bodhisattva Avalokiteshvara, séculos XII-XIII / 12th-13th century, Orissa
bronze, 27 x 15 x 11 cm
Museum Rietberg, Zürich, RVI 511

Escultura em bronze com a representação do Bodhisattva Avalokiteshvara, símbolo da compaixão e um dos mais populares entre os budistas Mahayana (Grande Veículo) e Vajrayana (Veículo Adamantino). Nesta representação, ele está em pé sobre um lótus duplo. Com quatro braços, ele segura um lótus em sua mão esquerda superior e um pote d'água (*kamandalu*) na inferior; a mão direita superior segura um rosário (*akshamala*) e a inferior realiza o gesto de doação ou compaixão (*varadamudra*). Ele está acompanhado por quatro divindades ao seu redor e dois devotos nas laterais inferiores. Essa iconografia mais tardia está afiliada ao Budismo esotérico (Vajrayana) da região norte e nordeste da Índia, que teve forte influência no Nepal e no Tibete.

A bronze sculpture with the representation of Bodhisattva Avalokiteshvara, a symbol of compassion and one of the most popular figures among the Mahayana (Great Vehicle) and Vajrayana (Diamond Vehicle) Buddhists. In this representation, he is standing on a double lotus flower. With four arms, he holds a lotus flower in his upper left hand and a pot of water in the lower one; his upper right hand holds a rosary (*akshamala*), while the lower one makes the gesture of benefaction or compassion (*varadamudra*). At the lower sides, he is surrounded by four divinities and two devotees. This later iconography is affiliated to the esoteric (Vajrayana) Buddhism of India's North and Northeast, which was strongly influential in Nepal and Tibet.

Embora durante o século XIX a origem das imagens do Buda tenha sido atribuída à escola de Gandhara e ao legado grego, estudos mais recentes revelaram que exemplares da escola de Mathura antecederam os de Gandhara. Além disso, considera-se que esculturas ainda mais antigas, da região de Magadha, onde o Budismo nasceu, podem não ter se preservado em virtude da utilização de material perecível, como a madeira, em sua produção.

A arte budista do período Gupta desenvolveu-se, entre os séculos IV e VI d.C., sobre os cânones estilísticos estabelecidos pela arte de Mathura, mas criando um estilo próprio. Exemplares provenientes do monastério-universidade de Nalanda, em Bihar, revelam um trabalho escultórico intrincado e uma multiplicidade de representações de divindades. Outra escola, mais tardia e extremamente influente, foi a Escola Pala, que floresceu entre os séculos VIII e XII d.C., época em que esse império alcançou a hegemonia no norte da Índia.



Fragmento de um estupa representando
Mandhata Avadana, século II /
Fragment of a Stupa representing
Mandhata Avadana, 2nd century, Andhra Pradesh
arenito amarelo / *yellow sandstone*, 71,8 x 49,3 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 5810

Jambhala, a divindade budista
da abundância, século IX /
Jambhala, the Buddhist deity of
abundance, 9th century, Nalanda [?]
basalto preto / *black basalt*, 40 x 25,7 x 11,5 cm
National Museum of Ethnology, Leiden, The Netherlands, 4687-3

Bodhisattva Vajrapani (com um
Vajra [raio] na mão), século IX /
Bodhisattva Vajrapani (with a Vajra
[thunderbolt] in his hand), 9th century, Bihar
dolerite / *dolerite*, 41 x 22 x 14 cm
National Museum of Ethnology, Leiden, The Netherlands, 3840-1



The Buddhist pantheon is extremely diverse. The images of Buddha and those of the bodhisattvas (subsequent Buddhas) are the most frequent and can either be seated, usually in the lotus position (*padmasana*), or standing. They make hand gestures (*mudra*) that indicate protection, preaching, meditation, enlightenment or blessings, for example. The Buddhas, in particular, also have some of the 32 corporeal marks (*lakshana*) described in the textual sources, such as the *ushnisha*, traditionally defined as a cranial bulge of a transcendental character on the top of the head; the *urna*, a tuft of hair or a circle between the eyebrows, at the top of the nose; and the wheels of dharma (*dharmacakra*) or simple circles (*cakras*) on the palms of the hands and soles of the feet. Another recurrent element in the representations is the long earlobes, resulting from the weight of the earrings that Prince Siddhartha wore during his life in this world. The Buddhas and bodhisattvas appear with halos or mandorlas around them. The main formal difference between the representations of the Buddhas and the bodhisattvas lies in the jewels that adorn the bodhisattvas' bodies. Necklaces, earrings and bracelets symbolize that these beings are still involved with the world, while the Buddhas, which appear covered only by a robe, symbolize the detachment of enlightenment.

The representations present in the Buddhist reliefs and friezes are focused on the episodes of Buddha's biography and his past lives (*jatakas*). Thus, the iconographic program of these buildings possesses a didactic and proselytizing character. Originally displayed at the stupas and monastic buildings, these images could be admired by the devotees as well as the general population, which thereby learned about Buddhist doctrine and the story of its founder.

Although in India, its native land, Buddhism lost force after the 12th century, it spread throughout all of Asia and became one of the world's major religions.

O panteão budista é extremamente diversificado. As imagens dos Budas e dos Bodhisattvas (futuros Budas) são as mais frequentes, podendo estar sentados, geralmente em postura de lótus (*padmasana*), ou em pé. Eles realizam gestos com as mãos (*mudra*) que indicam proteção, pregação, meditação, iluminação ou bênçãos, por exemplo. Os Budas, em particular, possuem também representadas algumas das 32 marcas corpóreas (*lakshana*) descritas nas fontes textuais, como o *ushnisha*, tradicionalmente definido como uma protuberância craniana de caráter transcendental no topo da cabeça; o *urna*, um tufo de cabelo ou círculo entre as sobrancelhas, no alto do nariz; as rodas da doutrina (*dharmacakra*) ou círculos simples (*cakras*) nas palmas das mãos e nas solas dos pés. Outro elemento recorrente nas representações são os longos lóbulos das orelhas, resultado do peso dos brincos que o príncipe Sidarta usou durante sua vida secular. Os Budas e Bodhisattvas aparecem com auréolas ou mandorlas ao seu redor. A principal diferença formal entre as representações dos Budas e dos Bodhisattvas se faz notar pelas joias que os Bodhisattvas possuem adornando o corpo. Colares, brincos e pulseiras simbolizam que esses seres ainda estão envolvidos com o mundo, enquanto os Budas aparecem recobertos apenas pelo manto, simbolizando o desaparego da Iluminação.

As representações presentes nos relevos e frisos budistas focalizam os episódios da biografia do Buda e de suas vidas passadas (*jatakas*). Assim, o programa iconográfico desses edifícios possuía um caráter didático e proselitista. Dispostas originalmente nos estupas e nos edifícios monásticos, essas imagens podiam ser adoradas pelos devotos e pela população em geral, que aprendia sobre a doutrina budista e a história de seu fundador.

Embora na Índia, sua terra natal, o Budismo tenha perdido força após o século XII, ele se difundiu por toda a Ásia e tornou-se uma das grandes religiões mundiais.

Jainismo
Jainism



Jainism flourished in the same era and sociopolitical context as Buddhism, in the Ganges Valley, during the 6th century BC. It was founded by Vardhamana Mahavira, the “Great Hero,” accepted by the Jains as the twenty-fourth jina (victorious one). The Jains define their spiritual quest as the effort to liberate the individual soul from the mundane sphere, to enable it to encounter its true nature and enjoy eternal bliss. Jainism proposes an ethical system of beliefs and ascetic practices founded on nonviolence (ahimsa), vegetarianism and devotional rituals. Currently, this religion has approximately 6 million followers.

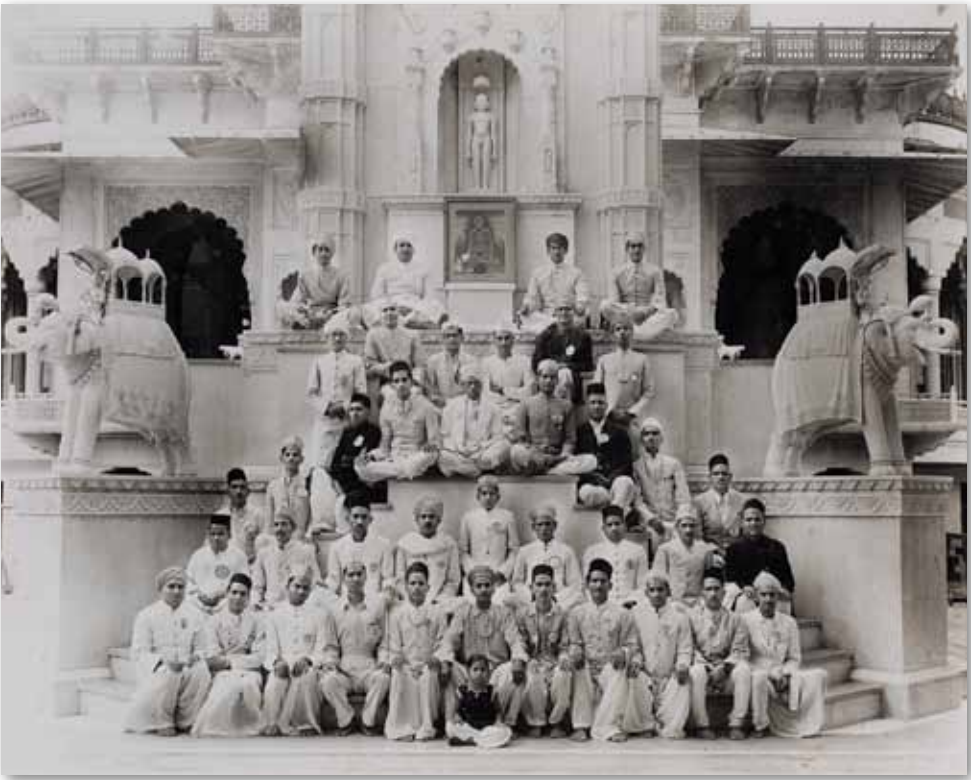
The main duties of a Jain are the worship of images of gods, the offering of images and sacred books, and the construction of temples and libraries.



Tirtankara Jaina,
século IX / 9th century, Shalukya
bronze, 28 x 17 x 4,5 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy

The images of the 24 tirthankaras or jinas, “those who crossed the phenomenal world and achieved liberation,” are the most recurrent in the Jain pantheon and represent the highest ideals of spiritual perfection. The depictions possess an iconography associated to the two orders of the Jain tradition: the Svetambara (dressed in white), who wear long flowing robes, and the Digambara (clothed in heaven), who are nude, the symbol of renunciation and victory over the needs of the physical body. They are always found seated in the classic lotus position (padmasana) with their hands in a meditative gesture (dhyanamudra) or in a meditative standing position (kayotsarga). The srivasta, an auspicious mark in the center of the chest, can take the form of a diamond or a flower with four symmetrical petals. The iconographic similarities that

these images share with the images of the Buddhas reflect the parallels between the two religions and the common context in which the doctrines and the lives of their founders developed. The oldest extant examples of Jain art are from the 3rd century AD, but there are references to the production of images since the 4th century BC. After the Gupta period, the imagery tends toward greater stylistic rigidity, geometricization and more abstraction than that seen in the art of other Indian religions.



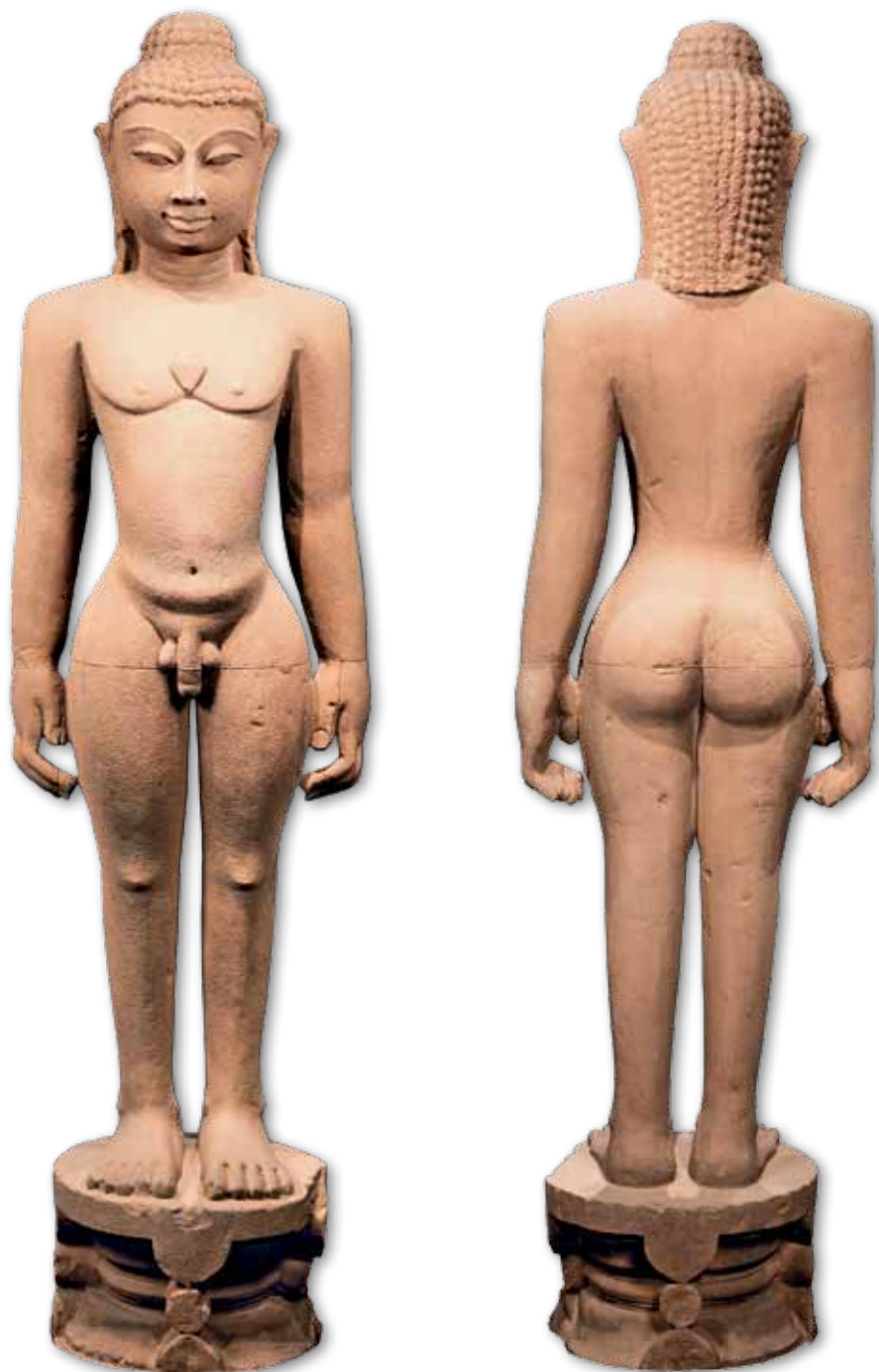
Fotógrafo desconhecido / Unknown
Devotos jainistas Svetambara /
Svetambar Jain Devotees, 1953
impressão em papel gelatina-prata /
gelatin silver print, 227 x 283 mm
Alkazi Collection of Photography, 2008.02.0253

O Jainismo floresceu na mesma época e contexto sociopolítico que o Budismo, no Vale do Ganges, durante o século VI a.C. Seu fundador foi Vardhamana Mahavira, o “Grande Herói”, aceito entre os jainistas como o vigésimo quarto Jina (vitorioso). Os jainistas definem sua busca como o esforço da alma individual pela libertação da esfera mundana, a fim de que ela encontre sua verdadeira natureza e desfrute da beatitude eterna. O Jainismo propõe um sistema ético de crenças e práticas ascéticas fundamentadas na não-violência (ahimsa), no vegetarianismo e em rituais devocionais. Atualmente, essa religião possui aproximadamente 6 milhões de seguidores.

Entre os principais deveres de um jainista estão a adoração de imagens de deuses, a oferta de imagens e livros sagrados e a construção de templos e bibliotecas.

As imagens dos 24 Tirthankaras, ou Jinas, “aqueles que atravessaram o mundo fenomênico e conquistaram a liberação”, são as mais recorrentes do panteão jainista e sintetizam os mais elevados ideais de perfeição espiritual. As representações possuem uma iconografia associada às duas ordens da tradição jainista: as de tipo Svetambara (“vestido de branco”) apresentam vestes drapeadas, enquanto as Digambara (“vestido de céu”) estão nuas, símbolo da renúncia e vitória sobre as necessidades do corpo físico. Elas são encontradas sempre na posição sentada, na clássica postura do lótus

(padmasana) com as mãos em gesto meditativo (dhyanamudra), ou na postura meditativa em pé (kayotsarga). O srivasta, marca auspiciosa no centro do peito, pode ter a forma de um diamante ou de uma flor de quatro pétalas simétricas. As semelhanças iconográficas que essas imagens compartilham com as imagens dos Budas refletem os paralelismos e o contexto comum em que se desenvolveram as doutrinas e as vidas de seus fundadores. Os mais antigos exemplares da arte jainista que se preservaram remontam ao século III d.C., mas há menções à produção de imagens desde o século IV a.C. Após o período Gupta, a imagética segue uma tendência em direção à maior rigidez estilística, à geometrização e a uma maior abstração que aquela vista na arte de outras religiões indianas.



Tirthankara, séculos XI-XII / 11th-12th century,
Madhya Pradesh ou / or Rajastão / Rajasthan
pedra calcária / limestone, 134 x 39 x 39 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy

This image of a Tirthankara belonged to the Digambara sect. The figure of this jina is nude and standing in a meditative posture known as kayotsarga, which expresses corporeal abandonment. The only emblem present is the diamond-shaped srivasta in the middle of his chest. His well-proportioned body presents a harmonic balance of shapely limbs together with the more geometric lines of the shoulders and torso. As in the images of Buddha, a cranial bulge at the top of the head appears covered with hair. The smile and the serene eyes are typical of these beings who have achieved transcendence and are therefore free of the samsara.

Esta imagem de Tirthankara pertenceu à ordem dos Digambara. A figura desse Jina está nua e em pé na postura meditativa, *kayotsarga*, que exprime seu abandono corpóreo. O único emblema presente é o *srivasta* em forma de diamante, no centro de seu peito. Seu corpo bem proporcionado mescla, equilibradamente, os membros bem torneados aos ombros e ao torso de linhas mais geométricas. A protuberância craniana no topo da cabeça aparece, como nos Budas, recoberta pelos cabelos. O sorriso e os olhos serenos são típicos desses seres que venceram e, portanto, estão libertos do *samsara*.

Bourne and Shepherd
Jardins de templo jainista, Calcutá / Jain Temple Gardens, Calcutta, c.1867
impressão em papel de albumina /
albumen print, 229 x 284 mm
Alkazi Collection of Photography, 94.120.0019



The extraordinary opulence of the Jain temples from the Rajput era, generally built of marble, can be considered a paradox in light of the negation of worldly values preached by this religion's philosophy and asceticism, but this is often interpreted as an example of the multiplicity in the midst of unity that pervades this and the other Indian religions.

A opulência extraordinária dos templos jainistas da época Rajput, geralmente erigidos em mármore, pode ser considerada um paradoxo diante da negação dos valores mundanos pregada pela sua filosofia e ascese, mas costuma ser interpretada também como um retrato da multiplicidade em meio à unidade que permeia essa e as demais crenças religiosas indianas.

Islamismo
Islam





(páginas anteriores / *previous pages*)
Taj Mahal, Agra, Uttar Pradesh
Foto / *Photo*: Fausto Godoy

Luminária islâmica, século XVIII /
Muslim lamp, 18th century
bronze, 55 x 30 cm
Coleção / *Collection* Paulo Joppert, *in memoriam*



Islam was born in the 7th century, on the Arabian Peninsula, founded on the teachings of the Koran, the sacred scriptures that contain the words of God – Allah – revealed to the prophet Muhammad. This set of beliefs professed by Islam include monotheism, the creation of the world by God, the need for everyone to practice goodwill and generosity, the existence of a Judgment Day, and the fact of Muhammad's being the last prophet. The religious practices of the Muslims include the act of professing faith in a single God, the fast during the month of Ramadan (when the Koran was revealed), tithing, and, if possible, a pilgrimage to Mecca, along with prayers made five times a day with the faithful facing this sacred city. The daily act of prayer unites the Islamic community and can be practiced individually during the week, but should be done collectively in the mosques on Friday afternoon.

Islam arrived in India in 712 AD. Later, during the 10th century, the strengthening of Islam in Central Asia was accompanied by expansionism and political control of the region of Lahore, in current Pakistan, an era when this region was taken over by the Islamic Ghaznavid Turks. Following this, the victory of Mahmud of Ghazni over the Rajput clans, in Punjab, was accompanied by recurrent pillaging and the destruction of many Hindu temples and Buddhist monasteries. From this period onward, Turkish power, the Islamic religion and Persian culture were effectively introduced to the Indian subcontinent.



Mesquita / Mosque Qila-i-Kuhna, Delhi
Foto / *Photo*: Anay Mann

O Islã ou Islamismo nasceu no século VII, na península Arábica, fundamentado pelos ensinamentos presentes no Alcorão, as escrituras sagradas que contêm as palavras de Deus – *Allah* – reveladas ao profeta Maomé. O conjunto de crenças professadas pelo Islã inclui o caráter monoteísta da fé, a criação do mundo por Deus, a necessidade de que todas as pessoas pratiquem a bondade e a generosidade, a existência do dia do Juízo Final e o fato de Maomé ter sido o último profeta. Entre as práticas religiosas dos muçulmanos estão: o ato

de professar a fé em um único Deus, o jejum durante o mês do Ramadã – em que o Alcorão foi revelado –, o pagamento do dízimo, a realização, se possível, de uma peregrinação a Meca, bem como a oração, que deve ser feita cinco vezes ao dia, com o fiel voltado para essa cidade sagrada. O ato diário da oração une a comunidade islâmica e pode ser praticado individualmente durante a semana, mas deve ser realizado coletivamente nas mesquitas às sextas-feiras, após o meio-dia.

A fé islâmica chegou à Índia no ano de 712 d.C. Mais tarde, durante o século X, o fortalecimento do Islamismo na Ásia Central foi acompanhado pelo expansionismo e o controle político da região de Lahore, no atual Paquistão, época em que essa região passou para as mãos muçulmanas dos turcos ghaznávidas. Em seguida, a vitória de Mahmud de Ghazni sobre os clãs Rajput, no Punjab, foi acompanhada de saques recorrentes e da destruição de muitos templos hindus e monastérios budistas. A partir desse período, o poderio turco, a religião islâmica e a cultura persa foram efetivamente introduzidos no subcontinente indiano.



Lampadário, século XI /
Candelabrum, 11th century, Islã / *Islac*
bronze, 55 x 21 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy

Samuel Bourne
**A mesquita Jama Masjid, Delhi, vista do nordeste /
Jama Masjid, Delhi, from the NE**, 1865
impressão em papel de albumina / *albumen print*, 210 x 294 mm
Alkazi Collection of Photography, D2003.30.0010

Around the year 1000, the Muslims already possessed a strong cultural identity, since they considered themselves as members of the worldwide Islamic community, known as the *Ummah*. Another unifying element was the use of a common language, Arabic, both for religious purposes as well as in the cultural sphere. Some royal courts, however, also used Persian.

In 1192, the Turkish Afghan Army of Muhammad of Ghor took over the region of Delhi. To celebrate the Muslim victory, General Qutb-ud-din Aibak built the first mosque (masjid) in this region, called Quwwat ul-Islam, or the “Power of Islam.” The Islamic architecture of this period of the sultanates was preserved in mosques, minarets and mausoleums, which evidence the beginning of a synthesis among Persian, Islamic and Indian arts.



This artistic and architectural tradition of a syncretic nature culminated with the Mughal Dynasty, founded in 1526, which created the largest and most powerful Indian empire ever under the auspices of Islam.

The Islamic prohibition of figurative representations for worship in religious art and architecture gave rise to an intricate calligraphic art in naskhi script, for the representation of passages of the Koran in a wide range of buildings and objects. These nonfigurative motifs with geometric, leafy and floral designs are called arabesques and are generally considered as symbols of the transcendent, indivisible and infinite nature of God.

Por volta do ano 1000, os muçulmanos já possuíam uma forte identidade cultural, pois se consideravam membros da comunidade mundial islâmica, conhecida como *umma*h. Outro elemento unificador era o uso de uma língua comum, o árabe, tanto para propósitos religiosos quanto na esfera cultural. Algumas cortes, no entanto, também utilizavam o persa.

Em 1192, o exército turco-afegão de Muhammad de Ghor tomou a região de Delhi. Para comemorar a vitória muçulmana, o general Qutb-ud-din Aibak erigiu a primeira Mesquita (*Masjid*) na região, chamada Quwwat ul-Islam, ou “Poder do Islã”. A arquitetura islâmica desse período dos sultanatos ficou preservada em mesquitas, minaretes e mausoléus, nos quais se observa o início de uma síntese entre as artes persa, islâmica e indiana.

Essa tradição artística e arquitetônica de caráter sincrético culminou com os Mughal, a dinastia fundada em 1526, que criou o maior e mais poderoso império indiano sob a égide do Islã.

A interdição islâmica em relação às representações figuradas para a adoração na arte e arquitetura religiosas fez nascer uma arte caligráfica intrincada, em escrita *naskhi*, para representação de trechos do Alcorão nos mais diferentes edifícios e objetos. Os motivos não figurativos, com elementos geométricos, vegetais e florais, são chamados arabescos e, geralmente, considerados símbolos da natureza transcendente, indivisível e infinita de Deus.



Tumba (dargah) de / Tomb (dargah) of Pir Sayyad Ahmad,
sítio arqueológico de / *archaeological site of* Chaul, Maharashtra
Foto / *Photo*: Cibeles Aldrovandi



Manto fúnebre verde escuro com inscrições, contemporâneo /
Dark Green Burial Mantle with inscriptions, contemporary
tecido com aplicação de tinta prateada / *textile with application of silver paint*, 210 x 140 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy

Funeral mantles like this one were used to cover Muslim tombs. This specimen, from the environs of the tomb of the Sufi Saint Nizamuddin Auliya in Delhi, present citations from the Koran that begin with the profession of Islamic faith: “There is no god but God [Allah].” These men are entombed in sanctuaries (dargah), generally near the mosques, where they are venerated by the faithful. The Islamic funerals (janazah) call for rituals that include the preparation of the deceased with a bath and shroud, followed by a prayer (salat) performed by the community. The body is entombed with the head facing Mecca and then the mantle is laid over the tomb.

Manto de caráter funerário utilizado para recobrir as tumbas muçulmanas. Este exemplar, proveniente das cercanias do túmulo do santo sufista Nizamuddin Auliya em Delhi, apresenta citações do Alcorão que principiam com a profissão de fé islâmica: “Não existe divindade senão Ele [Alá]”. Esses homens são sepultados em santuários (*dargah*), geralmente próximos às mesquitas, onde são venerados pelos fiéis. Os funerais islâmicos (*janazah*) preveem rituais que incluem a preparação do morto com o banho e a mortalha, seguida por uma prece (*salat*) realizada pela comunidade. O corpo é sepultado com a cabeça voltada para Meca e o manto é, então, depositado sobre a tumba.

Cristianismo
Christianity





Depictions of the family of Jesus were popular in the art of Goa beginning in the 17th century. The images represent the Baby Jesus under a tree with a small angel at the center, Saint Joachim and Saint Anne at the right, the Virgin Mary and Saint Joseph on the left, and two lambs in the foreground. All of the pieces were sculpted in ivory with great stylistic refinement. Each of the characters is represented with his/her attributes and possesses individualized facial features. A clear element of the hybridism that Indo-Portuguese art was subject to is observed in the images of Mary and Joseph, who have the palm of one of their hands facing toward the front in the gesture of varadamudra, denoting benefaction or compassion, as seen for at least 1,500 years in the Buddhist iconography of the Indian subcontinent.

A representação da família de Jesus tornou-se popular na arte goesa a partir do século XVII. As imagens apresentam o Jesus menino sob a árvore com um pequeno anjo, ao centro, enquanto na lateral direita estão São Joaquim e Sant'Ana, na esquerda vemos a Virgem Maria e São José, e, à frente, dois cordeiros. Todas as peças foram esculpidas em marfim e têm um grande refinamento estilístico. Cada um dos personagens está representado com seus atributos e possui traços faciais individualizados. Um elemento claro do hibridismo a que esteve sujeita a arte indo-portuguesa observa-se nas imagens de Maria e José, que têm a palma de uma das mãos voltada para a frente, realizando o *varadamudra*, o gesto de doação ou compaixão, presente há pelo menos 1.500 anos na iconografia budista do subcontinente indiano.

(páginas anteriores / previous pages)
Igreja de São Francisco de Assis e Catedral da Sé / Church of St Francis of Assisi and Se Cathedral, Goa

Grupo Escultórico Religioso (Santa Parentela), século XVII / **Sculptural Religious Group (Saint Parentela)**, 17th century
marfim e madeira / ivory and wood, 16,9 x 25,5 cm
Coleção Souza Lima, Acervo / Collection Museu Histórico Nacional, Brasil/Ibram-MinC, 3.927

The arrival of Christianity in India is traditionally associated with Saint Thomas – the disciple of Jesus – who is said to have founded, in 52 AD, the Syro-Malabar Church in Kodungallur (in the current state of Kerala). Historically, there is conclusive evidence of the existence of Christianity in India since at least the 4th century. Much later, in the 16th century, the Portuguese arrived on the subcontinent to establish commercial contacts and encountered these Christians. In 1599, the Catholic Church sought to bring about the Romanization of the Saint Thomas Church, which represented more than 100 Christian churches of Malabar. At first, the relations between the Indian Christians and the European Catholics were friendly, but with the passage of time and the arrival of the Company of Jesus, they became strained. The corporeal relics of Saint Francis Xavier, the celebrated Jesuit who served as a missionary in Asia from 1542 to 1552, are currently on display at the Bom Jesus de Goa Basilica.



Crucifixo de Pousar (Cristo Morto), século XIX / **Cross with Stand (Dead Christ)**, 19th century
marfim e madeira / ivory and wood, 106 x 40 x 30 cm
Coleção Souza Lima, Acervo / Collection Museu Histórico Nacional, Brasil/Ibram-MinC, 5.790

The images of the crucified Christ are among the most numerous in Indo-Portuguese art, produced in Goa from the 16th century onward, commissioned by the Christian missions. The anatomy of the body and the well-proportioned carving of high aesthetic quality reveal the great skill of the Indian artisans in the production of sacred sculptures made of marble, a material that has always been associated with purity and sacredness. This representation was originally part of a Calvary scene, a genre of which few complete examples have survived.

As imagens do Cristo crucificado estão entre as mais numerosas na arte indo-portuguesa, produzida em Goa a partir do século XVI, sob a égide das missões cristãs. A anatomia do corpo e o entalhe bem proporcionado e de elevada qualidade estética revelam a grande habilidade dos artesãos indianos na produção da imaginária em marfim, um material que sempre esteve associado à pureza e à sacralidade. Essa representação foi originalmente parte de uma cena de Calvário, gênero do qual poucos exemplares completos sobreviveram.



Igrejas em / Churches in Goa
Foto / Photo: Fausto Godoy



Nossa Senhora com o Menino Jesus, século XVIII /

Our Lady with the Boy

marfim, madeira e prata / *ivory, wood and silver*, 25,7 x 7,3 cm

Coleção Souza Lima, Acervo / *Collection Museu Histórico Nacional*,
Brasil/lbram-MinC, 1.770

Nossa Senhora da Conceição, século XVII /

Our Lady of Conception, 17th century

marfim e madeira / *ivory and wood*, 21,7 x 6,6 cm

Coleção Souza Lima, Acervo / *Collection Museu Histórico Nacional*,
Brasil/lbram-MinC, 867



Santa Maria Madalena, séculos XVII-XVIII /

Saint Mary Magdalene, 17th-18th century

marfim e madeira / *ivory and wood*, 14,7 x 6,7 cm

Coleção Souza Lima, Acervo / *Collection Museu Histórico Nacional*,
Brasil/lbram-MinC, 1.738

A arte sacra indo-portuguesa, cuja produção teve início no século XVI, desenvolveu-se como um veículo da catequese e disseminação da doutrina cristã. Produzida nos territórios indianos sob domínio português e adaptada à cultura cristã ocidental, esteve orientada tanto para a demanda crescente dessas populações no próprio subcontinente, quanto para a exportação. Os artífices hindus e cristãos convertidos copiavam os modelos europeus e, gradualmente, passaram a incorporar elementos formais hindus, budistas e islâmicos, criando uma arte híbrida e única. Entre a imaginária sacra destacam-se as representações em marfim de Nossa Senhora e de Jesus Cristo como o Bom Pastor, assim como as imagens de santos para presépios, oratórios e cenas de calvário.

Indo-Portuguese sacred art, whose production began in the 16th century, developed as a vehicle for catechism and the dissemination of the Christian doctrine. It was produced in the Indian territories under Portuguese domination in a style adapted to Western Christian culture, to meet the growing demand of these populations on the subcontinent itself, as well as for exportation. The Hindu and converted-Christian craftsman copied the European models and gradually began to incorporate Hindu, Buddhist and Islamic formal elements, creating a unique and hybrid art. The sacred imagery includes representations in marble of Our Lady and of Jesus Christ as the Good Shepherd, as well as images of saints for nativity scenes, oratories and Calvary scenes.

The representations of the Virgin Mary are certainly one of the most fertile of the Indo-Portuguese iconography; in this example she appears accompanied by the Baby Jesus. This image still bears traces of its original polychrome and gilt surface, as was common in these sculptures. The delicate lines are observed in each detail, as in the treatment of the wavy hair and the fluidly draped, fringed clothing, which contrasts with the sobriety of the Virgin's face. The corporal line presents a slight lean to the figure's right side, evincing how the craftsman adapted his work to suit the structure of the piece of ivory this piece was made from.

As representações da Virgem Maria são, certamente, as mais fecundas na imaginária indo-portuguesa; neste exemplar, ela aparece acompanhada do Menino Jesus. Esta imagem possui, ainda visíveis, os vestígios da policromia e do douramento que muitas dessas esculturas receberam originalmente. Os traços delicados são observados em cada detalhe, como no tratamento do cabelo ondulado e na fluidez do panejamento do manto com borda serrilhada, que contrasta com a sobriedade do rosto de Nossa Senhora. A linha corporal apresenta uma leve inclinação para o seu lado direito e revela a maneira pela qual o artesão procurou adaptar-se ao formato do próprio marfim.

As Cortes

The Courts

Cibele Aldrovandi



*As Cortes Rajput
The Rajput Courts*



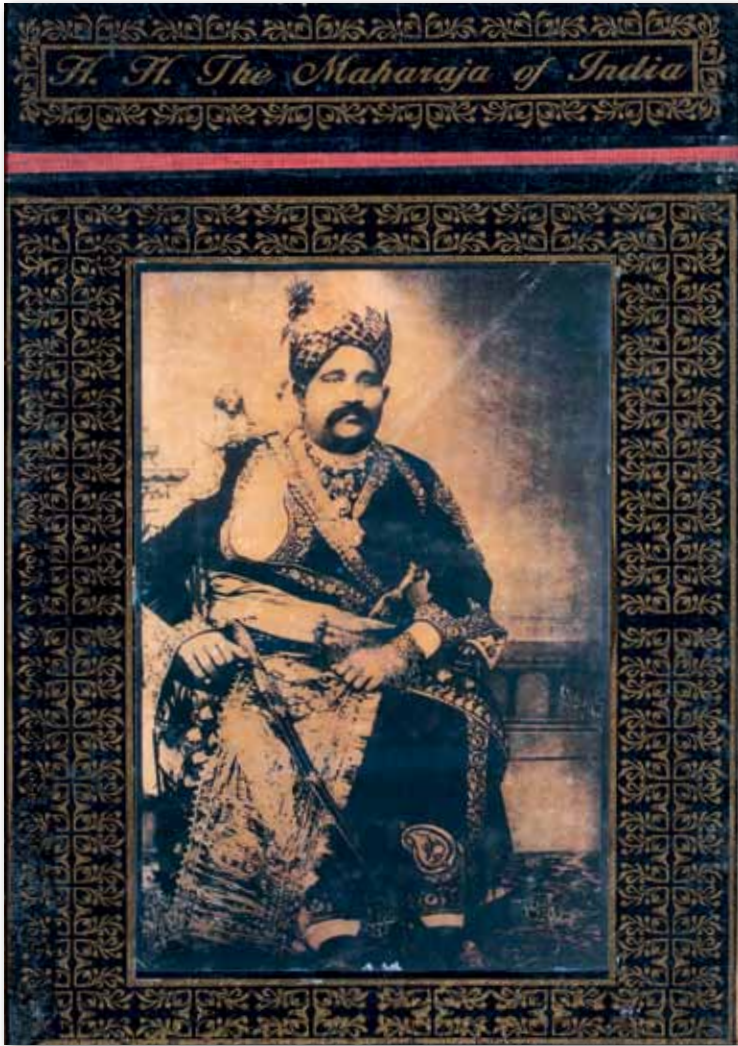
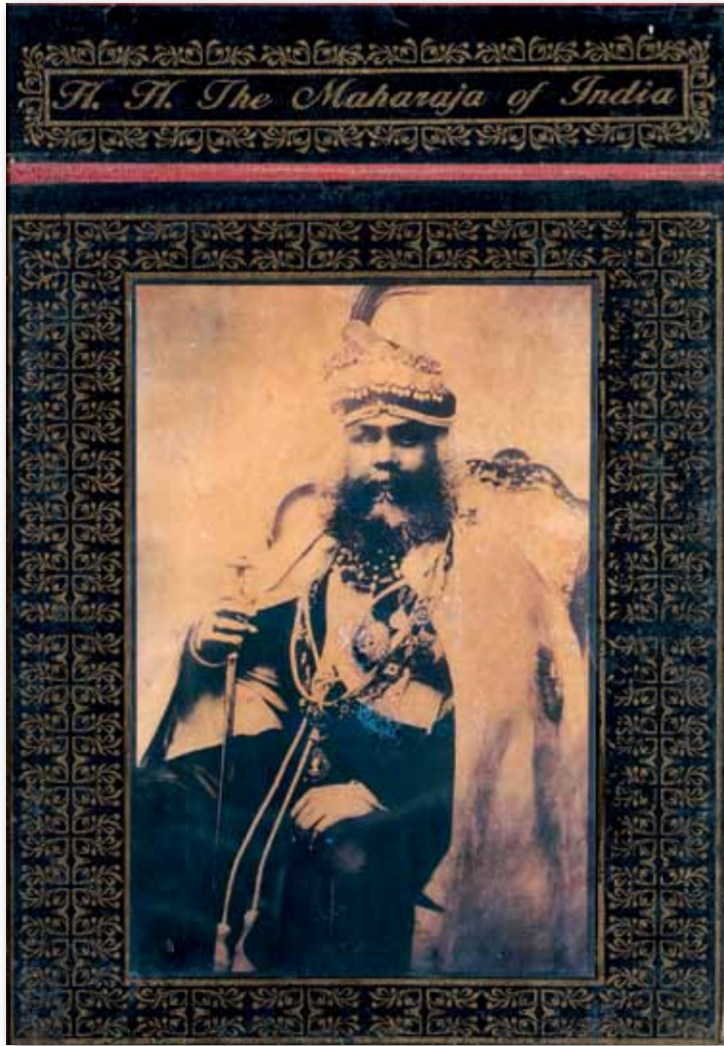
(páginas anteriores / *previous pages*)
Palácio / *Palace Govinda*,
Datia, Uttar Pradesh
Foto / *Photo*: Fausto Godoy

The Rajput clans arrived on the subcontinent around the 6th century AD and were progressively assimilated to the dominant sociopolitical sphere. The North of medieval India was ruled by the Rajput courts before the arrival of the Mughals. The Rajput nobility considered themselves descendants of ancient dynastic lines of the Indian warrior caste (kshatriya), which included solar (Suryavanshi) and lunar (Chandravanshi) lines. Other clans believed they were descendants of the fire god (Agni), in a lineage created by the gods on the fire altar of the wise man Vasishtha, on Mount Abu, in Rajasthan. Each line is divided into various clans (kula), and each of the 36 main clans is subdivided into branches (shakha) or subclans, each with its own genealogy, religious beliefs and origin. Some regions under the control of these famed warrior clans were the focus of courageous resistance to the Islamic invasion. The Mughals themselves expressed admiration for the Rajput clans' courage. These princely states, however, never formed a totally unified front, even against their common enemies. Some of their kings even forged alliances with the Muslim sultans and emperors.

Marajá, séculos XIX-XX /
Maharajah, 19th-20th century
fotografia / *photograph*, 44 x 31 cm
Coleção / *Collection* Fausto Godoy

Marajá, séculos XIX-XX /
Maharajah, 19th-20th century
fotografia / *photograph*, 44 x 31 cm
Coleção / *Collection* Fausto Godoy

Os clãs Rajput chegaram ao subcontinente por volta do século VI d.C. e foram progressivamente assimilados à esfera sociopolítica dominante. O norte da Índia, na época Medieval, esteve sob o domínio das cortes Rajput antes da chegada dos Mughal. Os nobres Rajput consideravam-se descendentes das antigas linhagens dinásticas da casta guerreira (*kshatriya*) indiana: uma Solar (*Suryavanshi*) e uma Lunar (*Chandravanshi*). Outros clãs, ainda, acreditavam ser parte de uma nova linhagem descendente do deus do Fogo (*Agni*), que teria sido criada pelos deuses no altar de fogo do sábio Vasishtha, no Monte Abu, no Rajastão. Cada linhagem é dividida em vários clãs (*kula*), e cada um dos 36 clãs principais é subdividido em ramos (*shakha*) ou subclãs, com sua genealogia, crenças religiosas e origem próprias. Algumas regiões sob controle desses célebres clãs guerreiros foram foco de uma corajosa resistência à invasão islâmica. Os próprios Mughal deixaram registrada a sua admiração pela bravura dos clãs Rajput. Esses principados, entretanto, nunca formaram um fronte totalmente unido, mesmo contra seus inimigos comuns. Alguns reis chegaram a se tornar aliados dos sultões e imperadores muçulmanos.



Fotógrafo oficial / *State Photographer*
O pavilhão Vivah Mandap para casamentos em Singha Durbar,
do álbum "*Jaisalmer Nepal Wedding*", década de 1950 /
The Vivah Mandap (marriage pavilion) in Singha Durbar
from the Album "*Jaisalmer Nepal Wedding*", 1950s
impressão em papel gelatina-prata / *gelatin silver print*, 152 x 209 mm
Alkazi Collection of Photography, D2003.55.0013



J. J. Pauly
A Princesa Dineshkumari com o Rajá de Charakhri /
***Princess Dineshkumari with Raja of Charakhri*, 1932**
impressão em papel gelatina-prata / *gelatin silver print*, 287 x 230 mm
Alkazi Collection of Photography, D2003.22.0023



The rich architectural and cultural heritage of these kingdoms includes important forts and palaces which still stand as testimonies to the pride and resistance of the Rajput. The celebrated historical feats of these nobles, who preferred death over surrender to their enemies, are echoed in the songs of the troubadours who have continued to travel throughout Rajasthan to this day. Their wives were equally considered noble and virtuous, as many of them committed jauhar (immolation in a pyre) rather than fall into enemy hands. The voluntary sacrifice of the Rajput widows (sati) in their husbands' funeral pyres was a common event among the Rajput clans of medieval India. In many forts there are monuments or panels dedicated to the queens who committed self-immolation. In 1829, the British government outlawed this custom of the sati wives.

Bourne and Shepherd, Calcutta
Sua Alteza fala a seus súditos / His Highness speaks to his people,
de / from the "Rewa Album-Dassera Ceremonies 1936", 1936
impressão em papel gelatina-prata / gelatin silver print, 295 x 230 mm
Alkazi Collection of Photography, D2004.97c.0072



Jagannath Badri Prasad Misra, Photographers, Rewa, C.I.
O Marajá Kumar Sahib em Pratapgarth com seus acompanhantes e sirdares / Maharaj Kumar Sahib at Pratapgath with his companions and Sirdars,
de / from "Album No. 1 Collections of Photographs of Shri Maharaj Kumar Gulab Singhji Sahib from 1903 to 1918"
impressão em papel gelatina-prata / gelatin silver print, 206 x 283 mm
Alkazi Collection of Photography, D2004.97b.0041

Entre o rico patrimônio arquitetônico e cultural desses reinos ficaram preservadas importantes fortalezas e palácios, epítome da resistência e do orgulho dos Rajput. As célebres histórias desses nobres, que preferiam a morte a se entregar aos inimigos, ecoam nas canções dos trovadores que, ainda hoje, percorrem o Rajastão. Suas mulheres eram consideradas igualmente nobres e virtuosas, muitas cometiam o *jauhar* (imolação em uma pira) diante da possibilidade de cair em mãos inimigas. O sacrifício voluntário das viúvas (*sati*) Rajput nas piras funerárias dos maridos se tornou comum entre os clãs Rajput na Índia Medieval. Em muitas fortalezas, encontram-se monumentos ou painéis dedicados às rainhas que cometeram a autoimolação. Em 1829, o governo britânico banuiu o costume das esposas *sati*, tornando a prática ilegal e passível de julgamento nas cortes.

Estela de herói Rajput,
segunda metade do século XIX /
Stele of a Rajput hero,
second half of the 19th century, Rajastão / Rajasthan
mármore / marble, 45 x 25 x 12 cm
Museum Rietberg, Zürich, RVI 305 –
Doação de / Gift of Eduard von der Heydt



Stelas of this type, known as "hero stones" (viragal), are monuments that celebrate the heroic death of a warrior, and are consecrated in complex ceremonies. This specimen presents the hero alongside his horse, with the sun and moon above. The heavenly bodies represent eternity, since as long as they exist, so will the warrior's fame. The viragals were very numerous among the Rajput clans and are associated with the satigals – the stelas erected in honor of these heroes' widows, who traditionally sacrificed themselves on their husband's funeral pyre.

Estelas deste tipo, conhecidas como "pedras de herói" (*viragal*), são monumentos que celebram a morte heroica de um guerreiro, consagrados em cerimônias complexas. Este exemplar apresenta o herói ao lado de seu cavalo e encimado pelo sol e pela lua. Os astros representam a eternidade, pois, enquanto existirem, também perdurará a fama do guerreiro. Os *viragal* eram muito numerosos entre os clãs Rajput e são associados às *satigal*, as estelas que homenageiam as viúvas desses heróis, as quais tradicionalmente se imolavam na pira de seus maridos.



A pabuji phad is a scroll painting depicting the epic story of Pabuji, a legendary 14th-century Rajasthani folk-deity. Bhopas [traveling storytellers] of the Nayak caste use phads throughout Rajasthan as a backdrop for a nocturnal recitation of Pabuji's heroic feats. Also called a par, the phad is displayed stretched out in an open space between two bamboo poles, while the bhopa and his wife chant the epic story to the accompaniment of music from a ravanbattha [stringed instrument played with a bow]. This extremely complex story involves many plots and subplots and therefore cannot be told in its entirety on a single night. The audience is made up mainly of rural villagers, who devotees are of Pabuji.

The story revolves around Pabuji's asking the (living) goddess Deval for Kesar Kalami, a magical horse, which is granted to him. He then defeats Mirza Khan at Patan, in Gujarat, and after the snake god Gogo Chauhan rescues him from drowning in Lake Pushkar, Pubuji goes to Lanka to plunder she-camels from Ravana. He kills Ravana in the process, and on the way home passes through Umarkot, in Sind, where the Sodhi princess Phulvanti falls in love with him, and sends him a marriage proposal. Pabuji accepts, but right in the middle of the wedding ceremony he is called away to recover Deval's cattle that have been stolen by his brother-in-law Jindrav Khici. He gets the cattle back, but is subsequently killed – cut down by his own sword, wielded by Jindrav Khici. When she hears the news, Phulvanti commits suttee, after which she ascends directly to heaven.

The pabujir phads are produced by craftsmen who belong to the Joshi branch of the Chippa printing community. The cloth is previously prepared with rice starch and then polished with a heavy stone. Three vertical lines are then painted on it, dividing it into four parts, in which the outlines of the figures are drawn in pale yellow. The painting with gouache colors then begins, in the order from lightest to darkest. Any figures that do not coincide with the original outlines are edged in black during a final stage. According to tradition, Pabuji's eye is painted in last. After his eye is painted, it is considered that Pabuji resides in the phad, and it is then suitable for ritual use. A small rectangle is painted next to Pabuji's head, for the inclusion of pertinent information: the painter's name, the date and place, and the name of the bhopa who commissioned it (if the phad is later sold to another bhopa, this information can be covered over). In former times, when phads were retired from use they were immersed in the holy lake of Pushkar, near Ajmer.

Dá-se o nome de *pabuji phad* à pintura em tecido que ilustra a história épica de Pabuji, uma lendária e popular divindade rajastani do século XIV. Os *bhopas* (contadores ambulantes de histórias) da casta Nayak usaram as *phads* em todo o Rajastão como pano de fundo de uma narrativa vespertina dos feitos heroicos de Pabuji. Também conhecida como *par*, a *phad* é estendida num vão livre, entre dois colmos de bambu, enquanto o *bhopa* e sua mulher declamam o épico, acompanhados pela música de um *ravanbattha* (instrumento de cordas executado com um arco). Essa história extremamente complexa envolve muitas tramas e subtramas, portanto não pode ser inteiramente narrada em uma única noite. A plateia é formada principalmente por aldeões rurais, devotos de Pabuji.

A história conta que Pabuji pede à deusa (viva) Deval o cavalo mágico Kesar Kalami, no que é atendido. Na sequência, Pabuji derrota Mirza Khan em Patan, no reino de Gujarat. Mais tarde, a deusa serpente Gogo Chauhan o salva de um afogamento no lago Pushkar, e Pabuji vai a Lanka roubar camelos fêmeas pertencentes a Ravana. Durante a ação, ele mata Ravana e, no caminho de volta para casa, passa por Umarkot, em Sind, onde a princesa Phulvanti, do clã Sodhi, apaixona-se por ele e lhe propõe casamento. Pabuji aceita. Entretanto, em plena cerimônia de matrimônio, o noivo é convocado para recuperar o gado de Deval, que seu cunhado Jindrav Khici havia roubado. Pabuji traz de volta o rebanho, mas em seguida é assassinado a golpes de sua própria espada por Jindrav Khici. Ao receber a notícia, Phulvanti pratica *suttee* (autoimolação) e, na sequência, sobe diretamente aos céus.

As *pabujir phads* são produzidas por artesãos que pertencem ao ramo Joshi da comunidade Chippa de gravuristas. Para começar, o suporte recebe uma base de goma de arroz que depois é polida com uma pedra. A seguir, três linhas são pintadas na vertical, dividindo a tela em quatro segmentos nos quais o contorno de figuras é traçado em amarelo pálido. Só então começa a pintura com guache colorido, dos tons mais claros para os mais escuros. Finalmente, as figuras pintadas que não coincidem com o contorno original são traçadas em preto. Segundo a tradição, o olho de Pabuji é pintado por último. Acredita-se que, no momento em que isso acontece, Pabuji passa a residir na *phad*, a qual estará pronta para ser utilizada em rituais. Um pequeno retângulo é então pintado ao lado da cabeça de Pabuji, contendo informações pertinentes: o nome do pintor, a data e o local de execução, e o nome do *bhopa* que encomendou a obra (caso a *phad* seja posteriormente vendida a outro *bhopa*, essas informações podem ser substituídas). No passado, as *phads* que fossem retiradas de circulação eram imersas no lado sagrado de Pushkar, perto de Ajmer.

Manoj Joshi
Pabuji Ki Phad (épico do herói rajput Pabuji), século XX / **Pabuji Ki Phad (epic of the Rajput hero Pabuji)**, 20th century, Rajastão / *Rajasthan*
pintura sobre tecido / *painting on fabric*, 144 x 483 cm
Coleção Particular / *Private Collection*



Fotógrafo oficial / *State Photographer*
O laço da união eterna, do álbum
"Jaisalmer Nepal Wedding", década de 1950 /
The bond of eternal unity from the Album
"Jaisalmer Nepal Wedding", 1950s
impressão em papel gelatina-prata /
gelatin silver print, 204 x 155 mm
Alkazi Collection of Photography, D2003.55.0018

The Rajputs are generally remembered for their miniature paintings that flourished during and after the Mughal period. But the Hindu and Jainist religious architecture and art sponsored by the Rajput nobles stands as a testimony to an important chapter in the history of northern India. They mark the apex of the tradition of stone carving that culminated in the elaborate architecture of the temples in the style of northern India, or Indo-Aryan style. The pictorial tradition flourished in the Jain manuscripts and the paintings for the worship of Krishna. Beyond this, the metal sculptures produced for the temples and household altars evidence the original approach used in the treatment of older traditional concepts.

With the advent of the Mughals, the Rajput sculptures and temples suffered the direct and devastating impact of Islamic iconoclasm. Despite the unity underlying all the clans, Rajput art and architecture presents distinctive characteristics observed in the specific styles of the specimens that have survived in each region.



Herzog and Higgins, Mhow
Marajá de Benares / Maharaja of Benaras, c.1900
impressão em papel gelatina-prata e aquarela /
gelatin silver print and watercolour, 472 x 312 mm
Alkazi Collection of Photography, D2007.01.0002

Os Rajput são geralmente lembrados pelas pinturas em miniatura que floresceram durante e após o período Mughal. Mas a arte e a arquitetura religiosa hindu e jainista, patrocinadas pelos Rajput, são o testemunho de um capítulo importante da história do Norte da Índia. Elas marcam o ápice da tradição da talha em pedra que culminou na elaborada arquitetura dos templos no estilo do norte da Índia, ou indo-ariano. A tradição pictórica floresceu nos manuscritos jainistas e nas pinturas do culto a Krishna. Além disso, as esculturas em metal produzidas para os templos e para os altares domésticos são o testemunho da originalidade no tratamento de conceitos tradicionais mais antigos.

Com o advento Mughal, as esculturas e os templos Rajput sofreram o impacto direto e devastador do iconoclasmo islâmico. Assim como em sua história, apesar de possuírem uma unidade subjacente comum a todos os seus clãs, a arte e a arquitetura Rajput apresentam características distintivas observadas nos estilos específicos dos exemplares que sobreviveram em cada região



Fotógrafo oficial / *State Photographer*

O Marajá do Nepal à frente do cortejo matrimonial, montado em elefante, do álbum "Jaisalmer Nepal Wedding", década de 1950 /
The Maharaja of Nepal rides on an elephant at the head of the marriage procession from the Album "Jaisalmer Nepal Wedding", 1950s

impressão em papel gelatina-prata / *gelatin silver print*, 154 x 205 mm

Alkazi Collection of Photography, D2003.55.0042



Palácio do Marajá / *Maharaja Palace*,
 Udaipur, Rajastão / Rajasthan
 Foto / *Photo*: Fausto Godoy

As Cortes Mughal
The Mughal Courts



(páginas anteriores / *previous pages*)
Panch Mahal, Fatehpur Sikri, Uttaranchal
Foto / *Photo*: Fausto Godoy

Jambiya, meados do século XIX / *mid-19th century*
ouro e aço / *gold and steel*, 29 cm
Coleção / *Collection* Instituto Ricardo Brennand, cat. 2.850



Os imperadores Mughal formaram a dinastia muçulmana mais poderosa do subcontinente indiano e possuíam laços culturais estreitos com a Pérsia. Os Mughal, descendentes de Tamerlão e de Gengis Khan, invadiram o Norte da Índia no início do século XVI e centralizaram seu governo nas regiões de Delhi e Agra, e sua hegemonia perdurou até a chegada do poder colonial britânico. O primeiro imperador dessa dinastia foi Jalal ud-din Babur, que derrotou os Rajput na Guerra de Panipat em 1526. Os imperadores Mughal subsequentes foram Humayun, Akbar, Jahangir, Shah Jahan e Aurangzeb.

The Mughal emperors formed the most powerful Muslim dynasty on the Indian subcontinent and had strong cultural links with Persia. The Mughals, descendants of Timur and Genghis Khan, invaded northern India in the early 16th century and centralized their government in the regions of Delhi and Agra, and their hegemony lasted until the arrival of the British colonial power. The first emperor of this dynasty was Jalal ud-din Babur, who defeated the Rajputs in the Panipat War, in 1526. The subsequent Mughal emperors were Humayun, Akbar, Jahangir, Shah Jahan and Aurangzeb.

Elmo Khud / Khud helmet, c.1680
aço com decoração em ouro / *steel with gold decoration*, 62 cm
Coleção / *Collection* Instituto Ricardo Brennand, cat. 532



O *khanjar* é uma adaga tradicional islâmica utilizada, como o sabre (*talwar*), pelos guerreiros Mughal. Este exemplar extremamente requintado possui uma lâmina de aço curva e afiada de ambos os lados, que recebeu incrustação em ouro com padrão adamascado. O cabo da adaga em nefrita verde (jade) possui quatro cabeças de leão entalhadas nas laterais, símbolos da realeza, e no centro foi incrustado um nicho com padrão floral, que abriga uma pintura miniaturizada. Pequenas pérolas ornamentam o topo da adaga. Os Mughal, célebres por suas armas e joias, trouxeram da Pérsia a tradição de esculpir o jade.

The *khanjar* is a traditional Islamic dagger used along with the saber (*talwar*) by the Mughal warriors. This extremely refined example has a curved, double-edged steel blade with golden damask patterns. The dagger's green nephrite (jade) handle bears the images of four lion heads (symbols of royalty) carved on its sides, while its center features an inlaid niche with a floral pattern holding a miniaturized painting. Small pearls decorate the butt of the handle. Famed for their weapons and jewels, the Mughal brought from Persia the tradition of sculpting in jade.

Adaga (Khanjar) século XVII / **Dagger (Khanjar)** / 17th century, norte da Índia / northern India
aço, cabo de jade e prata / steel, with jade and silver handle, 31 cm
Coleção / Collection Instituto Ricardo Brennand, cat. 2.812

A corte Mughal apreciava as artes, a poesia, a música e a arquitetura monumental, e gerou verdadeiros centros de excelência cultural, procurando promover uma política de liberdade e tolerância religiosa em todo o império. Esse caráter sincrético hindu e islâmico ficou refletido na arte e na arquitetura Mughal do final do século XVI, consequência direta do desejo imperial de integrar culturalmente a nação.

The Mughal court appreciated the arts, poetry, music and monumental architecture, and gave rise to true centers of cultural excellence, seeking to promote a policy of religious freedom and tolerance throughout the empire. This Hindu and Islamic syncretic character was reflected in late 16th-century Mughal art and architecture, as a direct consequence of the imperial desire to culturally integrate the nation.



Pratos de Tradição Mughal, século XX / **Mughal tableware**, 20th century, Agra
mármore com incrustações de pedras semipreciosas / marble with inlaid semiprecious stones, 32 cm (d)
Coleção / Collection Fausto Godoy



Mausoléu de / Mausoleum of Humayun, Delhi
Foto / Photo: Fausto Godoy



The Mughal shields, like their helmets, were made of cast steel and could receive gold inlays with extremely elaborate damask patterns. Many of them, such as this shield, also bore sacred phrases from the Koran written in nakhsi calligraphy, with the power of protecting the warriors in battle. Around the edge of the sword, the circular band with an intricate bas-relief figurative design presents battle scenes and examples of Indian flora and fauna.

Os escudos Mughal, assim como os elmos, eram fundidos em aço e podiam receber incrustações em ouro com padrões adamascados extremamente elaborados. Muitos deles, como este escudo, também continham frases sagradas do Alcorão baseadas na caligrafia *nakhsi*, com o poder de proteger os guerreiros nas batalhas. Ao redor do escudo, a faixa circular com um intrincado desenho figurativo em baixo-relevo apresenta cenas de batalha e exemplares da fauna e da flora indianas.

Escudo Mughal / *Mughal shield*, c.1680
aço com decoração em ouro /
steel with gold decoration, 40 cm
Coleção / Collection Instituto Ricardo Brennand, cat. 536

Besides forts, mosques and minarets, this architecture produced complex mortuaries, tombs and gardens built of red sandstone and white marble. The first monumental example of this architecture of Indo-Persian synthesis is the tomb of Humayun, in Delhi, erected with a main chamber inspired in the tomb of Timur, in Samarkand. The celebrated Mughal Gardens of Central Asian origin, called char bagh, have a four-part design, with currents of water that cross at the center, symbolizing the rivers of the Muslim paradise. They were considered terrestrial paradises, idyllic retreats for the emperors.

The Mughal architectural synthesis that combined Persian, Indian and Islamic styles culminated in the construction of the Taj Mahal (1632-1653), considered as the most elaborate example of this style and built as a mausoleum for Emperor Shah Jahan's favorite wife – Mumtaz Mahal, the “Beloved Jewel of the Palace” (1593-1631), in the city of Agra.



Escudo, século XVII / *Shield*, 17th century
aço e pinturas em ouro / gilt steel, 21 cm
Coleção / Collection Instituto Ricardo Brennand, cat. 2.820



Escudo, século XVII / *Shield*, 17th century
aço e pinturas em ouro / gilt steel, 21 cm
Coleção / Collection Instituto Ricardo Brennand, cat. 002

Além das fortalezas, mesquitas e minaretes, essa arquitetura produziu complexos funerários, tumbas e jardins erigidos em arenito vermelho e mármore branco. O primeiro exemplar monumental dessa arquitetura de síntese indo-persa é a tumba de Humayun, em Delhi, erigida com uma câmara principal inspirada na tumba de Tamerlão, em Samarkanda. Os célebres Jardins Mughal, *Char Bagh*, de origem centro-asiática, possuem planta quadripartida com correntes de água que se cruzam no seu centro, uma evocação aos rios do Paraíso muçulmano. Eles eram considerados paraísos terrestres, locais idílicos de retiro dos imperadores.

A síntese arquitetônica Mughal que combinou os estilos persa, indiano e islâmico culminou na construção do Taj Mahal (1632-1653), considerado seu mais elaborado exemplar, um mausoléu para abrigar a esposa preferida do imperador Shah Jahan – Mumtaz Mahal, a "Amada Joia do Palácio" (1593-1631) –, na cidade de Agra.



Machado, século XVIII /
Ax, 18th century, Rajput
aço / steel, 51 cm
Coleção / Collection Instituto Ricardo Brennand, cat. 3.044



Aguilhão de elefante Mughal /
Mughal elephant prodder, c.1800, Ankush
cabo trabalhado em jade nefrítico, com rubis encravados e lâminas de aço adornadas com ouro / nephrite jade handle, with inlaid rubies and steel blades decorated with gold, 38 cm
Coleção / Collection Instituto Ricardo Brennand, cat. 1.458



Adaga (Peshkabz), século XIX /
Dagger (Peshkabz), 19th century
aço / steel, 35 cm
Coleção / Collection Instituto Ricardo Brennand, cat. 2.795

Adaga (Khanjar) Mughal /
Mughal Dagger (Khanjar), c.1700
aço, punho de ágata verde /
steel, with green agate handle, 28 cm
Coleção / Collection Instituto Ricardo Brennand, cat. 245

Adaga (Khanjar) Mughal /
Mughal Dagger (Khanjar), c.1780
aço, punho de ágata / steel, with agate handle, 32 cm
Coleção / Collection Instituto Ricardo Brennand, cat. 510



As miniaturas Mughal e Rajput
The Mughal and Rajput miniatures





Radha lamenta a sua separação /
Radha complains about her separation, c.1825-1830, Kangra
pintura sobre papel / painting on paper, 27 x 34,5 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 10062

O imperador Humayun conheceu as pinturas em miniatura persas durante seu exílio em Tabriz, na corte do Shah Tahmasp I, onde teve contato com a arte safávida nas décadas de 1540 e 1550. A tradição das miniaturas persas se tornou significativa durante o século XIII, produzida geralmente para ilustrar manuscritos ou álbuns. Por serem exemplares de uma arte secular e privada, seu caráter figurativo, que incluía a representação da figura humana nas miniaturas, nunca foi totalmente proibido, mesmo em época de domínio islâmico. Humayun retornou à Índia no ano de 1555, com vários artistas persas, dois dos quais eram miniaturistas, Sayyid Ali e Abdus Samad, e formaram o núcleo inicial dessa tradição artística na Índia.

A fase inicial da Escola Mughal de Pintura, no século XVI, foi marcada por miniaturas com estilo mais decorativo e o uso de arabescos, de forte influência persa, com perspectivas aéreas e pouca profundidade entre os planos, dispostos em eixos horizontais e verticais. Na fase seguinte, o ateliê estatal já possuía cerca de cem artistas produzindo miniaturas para ilustrar manuscritos em persa que continham crônicas sobre a vida dos imperadores Mughal, como o *Akbarnama* (Livro de Akbar), em três volumes. Durante o governo de Akbar (filho de Humayun), realizou-se a tradução para o persa dos épicos hindus, como o *Mahabharata* (*Razmnama*). Na época da morte desse imperador, sua biblioteca continha cerca de 24 mil obras ilustradas. O estilo Akbari apresenta elementos estilísticos distintos, com maior liberdade compositiva, associada a um realismo e naturalismo que favoreciam as cenas de ação apresentadas com perspectivas múltiplas, acompanhadas de uma grande imaginação na formalização dos temas e do uso de eixos diagonais na composição que acentuavam a ideia de movimento e espaço. Geralmente apresentavam-se com um grau de detalhamento extremo.

The Emperor Humayun got to know the Persian miniature paintings during his exile in Tabriz, in the court of Shah Tahmasp I, where he had contact with safavid art during the 1540s and 1550s. The tradition of Persian miniatures became significant during the 18th century, generally produced to illustrate manuscripts or albums. Because they were examples of a secular and private art, their figurative character, which included depictions of the human figure in the miniatures, was never totally prohibited, even during the era of Islamic domination. Humayun returned to India in the year 1555 with various Persian artists, including the two miniaturists Sayyid Ali and Abdus Samad, who formed the initial nucleus of this artistic tradition in India.

The initial phase of the Mughal School of painting, in the 16th century, was marked by miniatures with a more decorative style, the use of arabesques, a strong Persian influence and aerial perspectives, with little depth between the planes, which were arranged on horizontal and vertical axes. In the following phase, the imperial workshop already had about one hundred artists producing miniatures to illustrate manuscripts in Persian that contained accounts of the lives of the Mughal emperors, such as the Akbarnama (Book of Akbar), in three volumes. During the reign of Akbar (Humayun's son), the Hindu epics, like the Mahabharata (Razmnama), were translated into Persian. When this emperor died, his library contained around 24 thousand illustrated works. The Akbari style presents distinct stylistic elements, with greater compositional freedom, associated to a realism and naturalism that favor action scenes, presented with multiple perspectives, accompanied by great imagination in the formalization of the themes and the use of diagonal axes in the composition that accentuate the idea of movement and space. These works generally present an extreme amount of detail.



Radha sofre com a separação de Krishna / Radha suffers from the separation of Krishna,
c.1825-1830, Kangra
pintura sobre papel / painting on paper, 27 x 34,5 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 10043

Miniature of the school of Kangra, a former Rajput princely state in the mountains of Himachal Pradesh. This Pahari painting, in naturalist style and centered on devotional and amorous themes, lyrically portrays a sequence of episodes described in the poem Gita Govinda (VII. 21-29). Radha, after an amorous encounter with Krishna, suffers profoundly from his absence. Amidst the lush nature and the light of the moon, she is portrayed alone and sorrowful or with a confidant (sakhi), always observed by the eyes of her lover, behind the trees.

Miniatura da escola Kangra, um antigo principado Rajput nas montanhas de Himachal Pradesh. Esta pintura Pahari, de estilo naturalista e centrada nos temas devocionais e amorosos, retrata de forma lírica uma sequência de episódios do poema Gita Govinda (VII.21-29). Radha, após o encontro amoroso com Krishna, sofre profundamente pela sua ausência. Em meio à natureza opulenta e o clarão da lua, ela é retratada sozinha e pesarosa ou com uma confidente (sakhi), sempre observada pelos olhos de seu amado, atrás das árvores.

A fase posterior, durante o reinado de Jahangir (filho de Akbar), assistiu ao ápice da pintura Mughal com grande diversidade temática e ênfase crescente nas pinturas de caça e nos estudos da flora e da fauna indianas. A paleta de cores tornou-se mais suave, e as pinceladas, mais elaboradas. Há nítida influência da pintura europeia, dos temas bíblicos e dos retratos a óleo de reis e rainhas britânicos. A adoção da perspectiva europeia, de um único ângulo, suplantou as perspectivas múltiplas tradicionais das fases anteriores.

A Escola Rajput de miniaturas foi, inicialmente, influenciada pela pintura do oeste da Índia, mas gradualmente adotou os modelos da arte Mughal. Durante o século XIV, a revitalização da tradição literária hindu e os cultos devocionais (*bhakti*) cresceram em popularidade. O casal divino Radha e Krishna emergiu soberano, como alegoria da alma humana e de seu amor a Deus. Entre as obras literárias mais profusamente ilustradas estavam os épicos, *Mahabharata* e *Ramayana*, e as histórias do *Bhagavata Purana* e do *Gita Govinda*. Este último, redigido no século XII por Jayadeva, poeta da corte bengali, era a obra favorita dos pintores rajastani. O poema descreve o relacionamento de Krishna com as pastoras (*gopis*) e seu envolvimento amoroso com Radha no cenário pastoril onde o deus cresceu.

As miniaturas hindus do século XVI ampliaram os temas geralmente retratados, passando a representar as cenas épicas, a poesia e as fábulas indianas, retratos, heróis (*nayaka*), heroínas (*nayika*) e cenas da vida doméstica, religiosa e palaciana, fornecendo um amplo registro da sociedade no período Mughal.

The latter phase, during the reign of Jahangir (Akbar's son), saw the apex of Mughal painting with a great thematic diversity, coupled with a growing emphasis on depictions of hunting as well as studies of the Indian flora and fauna. The color palette became milder, with more elaborate brushstrokes. There is a clear influence of the European painting of biblical scenes and portraits of British kings and queens. The adoption of European perspective, from a single vantage point, replaced the traditional multiple perspectives of the previous phases.

The Rajput School of miniatures was initially influenced by the painting of western India, but gradually adopted the models of Mughal art. During the 14th century, the revitalization of the Hindu literary tradition and the devotional movements (bhakti) became more popular. The divine couple Radha and Krishna emerged sovereign, as an allegory of the human soul and its love for God. The most copiously illustrated literary works include the epics Mahabharata and Ramayana, as well as the stories of the Bhagavata Purana and Gita Govinda. This latter text, written in the 17th century by Jayadeva, a poet of the Bengali court, was the favorite work of the Rajasthani painters. The poem describes Krishna's relationship with the shepherdesses (gopis) and his amorous involvement with Radha in the pastoral setting of his childhood.

The 16th-century Hindu miniaturists enlarged the repertoire of generally portrayed themes, and began to depict epic scenes, Indian poetry and fables, portraits, heroes (nayaka) and heroines (nayika), along with scenes of household, religious and palace life, thus providing a wide-ranging record of society during the Mughal period.

While Mughal painting was focused on realism and naturalism, the Rajput miniature painting, like the Hindu literature, possessed a strong symbolic expression that emphasized a reality imbued by poetic metaphors. The artist's main aim was to reveal man's relationship with God, through the simplest manifestations of nature, day-to-day events, and the energy of feelings, all used as a means of expressing nobler ideas.



Nanda libera Krishna das cordas que o prendem / Nanda unfetters Krishna from the strings, c.1540, Rajastão / Rajasthan
pintura sobre papel / painting on paper, 18 x 22 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, 15412

This Rajasthani miniature depicts one of the episodes from the life of the god Krishna described in the Bhagavata Purana. The boy, who had committed various mischievous acts, was tied with a rope to a heavy pestle by his mother, Yashoda. But Krishna dragged the pestle, knocking over two trees and freeing two celestial beings who were imprisoned in them by a curse. The thunderous noise was heard throughout Vrindavana, and his father, Nanda, ran to free him from his bonds. This episode is generally used to explain the epithet “Damodara” (rope around the waist) of the god Krishna.

Esta miniatura do Rajastão retrata um dos episódios da vida do deus Krishna presente no *Bhagavata Purana*. O menino, que havia feito várias travessuras, foi amarrado com uma corda a um pilão pesado pela mãe, Yashoda. Mas Krishna arrastou o pilão, derrubando duas árvores e libertando dois seres celestiais que estavam presos nelas por uma maldição. O estrondo foi ouvido em toda Vrindavana, e seu pai, Nanda, correu para libertá-lo da corda. Esse episódio costuma explicar o epíteto Damodara (corda na cintura) do deus Krishna.

Enquanto a pintura Mughal era voltada ao realismo e ao naturalismo, a pintura em miniatura Rajput, como a literatura hindu, possuía forte expressão simbólica que enfatizava uma realidade envolta pelas metáforas poéticas. O desejo premente do artista era trazer à luz a relação do homem com Deus por meio da mais simples manifestação da natureza, dos eventos cotidianos e da energia das emoções, todos meios de expressar os ideais mais nobres.

Inicialmente marcadas por uma grande simplicidade formal, essas pinturas apresentavam perspectiva definida por planos retilíneos e monocromáticos, modificados pela presença de elementos superpostos ou de figuras, geralmente apresentadas de perfil. A hierarquia das personagens se fazia pela escala, que definia seu grau de importância na cena. Os estilos regionais aos poucos se modificaram, influenciados pela arte Mughal, e começaram a utilizar o sombreado e o claro-escuro, criando efeitos estéticos cada vez mais complexos, sutis e elegantes.

As cores, por sua vez, tinham significados específicos: o vermelho conotava ira; o amarelo, maravilhamento; o marrom, erótico, e assim por diante. Mas as cores também estavam associadas a notas musicais e a uma das mais impressionantes manifestações da arte indiana, as pinturas *ragamala*.

Ragamala significa guirlanda melódica, referindo-se a um tipo específico de miniaturas nas quais os poemas, associados a sentimentos musicais, são ilustrados com representações de situações humanas. O *raga*, a forma musical clássica indiana, literalmente significa algo que ‘colore’, que tinga a mente com sentimento, paixão ou emoção definidos. Cada *raga* está associada a uma estação do ano e a um período do dia específicos.

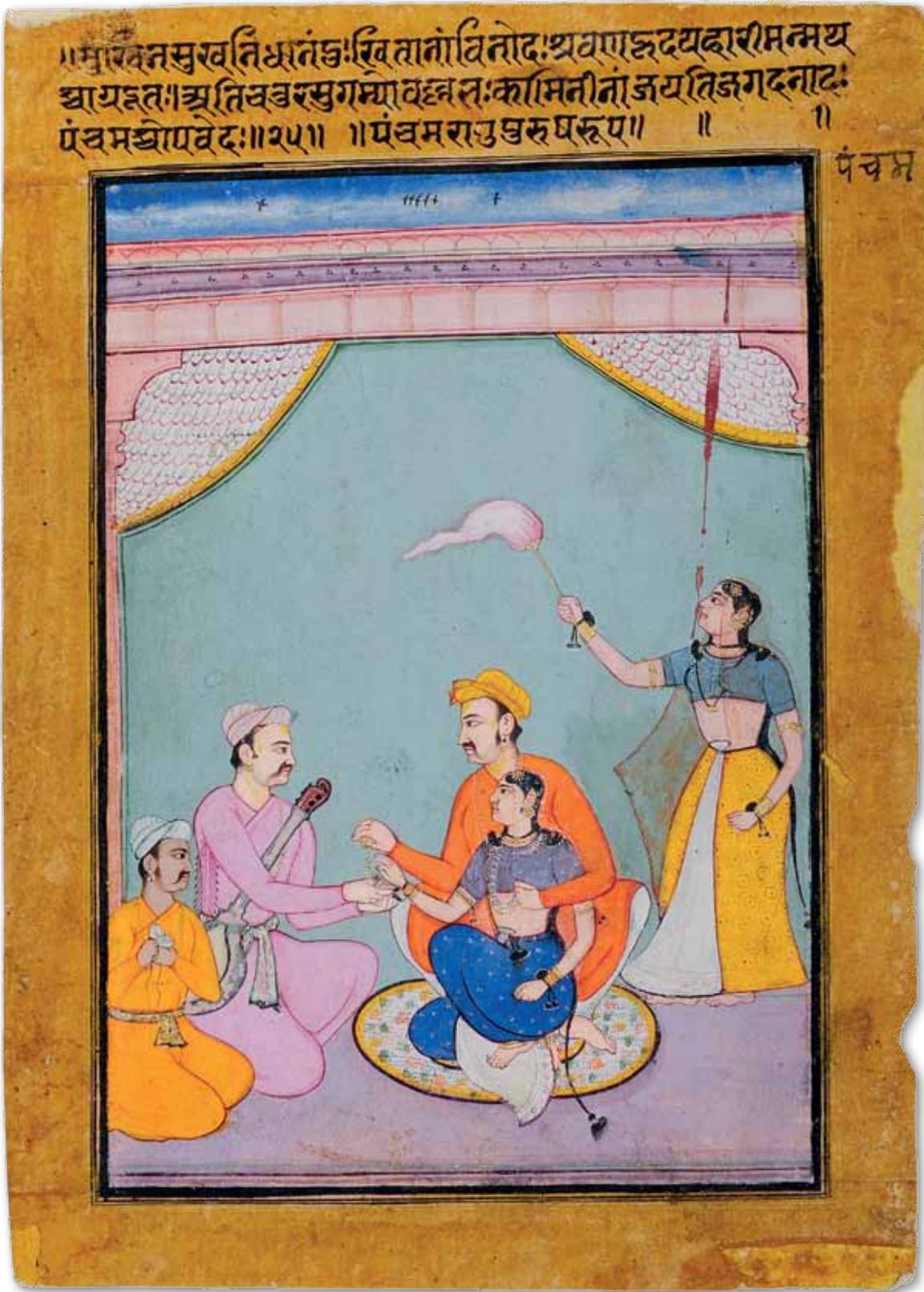
A arte das miniaturas sofreu o impacto da dominação britânica na Índia. Alguns marajás ainda mantiveram artistas Rajput em suas cortes, mas a produção, em sua maioria, resumia-se a cópias de obras antigas ou reinterpretações da arte ocidental. Alguns artistas Mughal foram empregados pelos ingleses no final do século XVIII e no início do XIX, trabalhando para a Escola de Pinturas da Companhia das Índias Orientais.

Initially marked by a great formal simplicity, these works presented a perspective defined by rectilinear and monochromatic planes, modified by the presence of superimposed elements or figures, generally shown in profile. The hierarchy of the characters was given by their scale, which defined their degree of importance in the scene. Influenced by the Mughal art, the regional styles were gradually modified and began to use techniques of shadowing and chiaroscuro, creating increasingly complex, subtle and elegant aesthetic effects.

For their part, the colors had specific meanings: red connoted anger; yellow, awe; brown, the erotic; and so on. But the colors were also associated to musical notes and to one of the most impressive manifestations of Indian art, the ragamala paintings.

Ragamala means “melodic garland,” referring to a specific type of miniature in which the poems, associated to musical feelings, are illustrated with representations of human situations. Raga, a classical Indian musical form, means literally something that “colors,” imbuing the mind with a definite feeling, passion or emotion. Each raga is associated to a specific season of the year and time of the day.

The art of the miniatures suffered the impact of British domination in India. Some maharajas continued to maintain Rajput artists in their courts, but most of the production was limited to copies of older works or reinterpretations of Western art. Some Mughal artists were employed by the British at the end of the 18th and beginning of the 19th century, working for the East India Company School of Paintings.



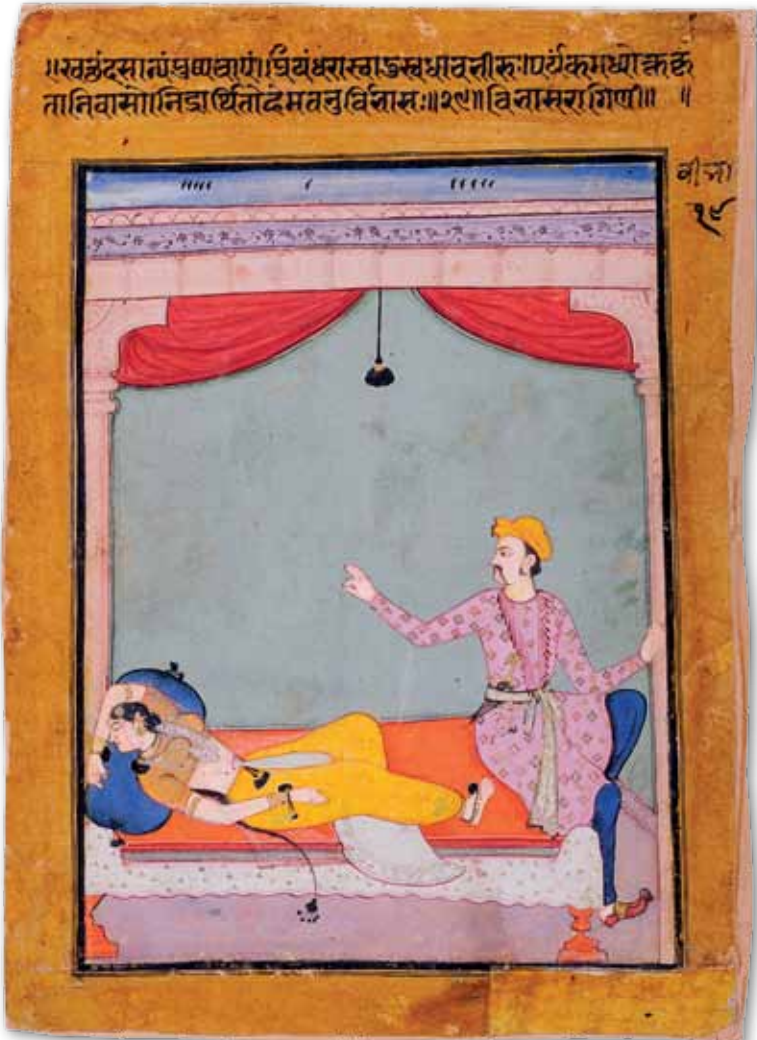
This miniature from the Mughal era depicts one of the ragamalas, the melodic garlands of Indian music. The Pancham raga is classified as one of the sons of the Bhairava raga, associated with the god Shiva, the autumn and the end of the night. In this scene, Panchama and his wife (ragini) appear in personified form, thanking the musicians for the melody. The story is described in Sanskrit along the painting's upper border.

Esta miniatura da época Mughal retrata um dos Ragamala, as Guirlandas melódicas da música indiana. O raga Panchama é classificado como um dos filhos do raga Bhairava, associado ao deus Shiva, ao outono e ao final da noite. Na cena, Panchama e sua esposa (ragini) aparecem personificados e agradecem aos músicos pela melodia. A história é descrita em sânscrito na parte superior da pintura.

Panchama Raga, 1605
pintura sobre papel /
painting on paper, 21 x 15 cm
Asian Art Museum, National
Museums in Berlin, I 5501, fol. 25



Vangala Ragini, 1605, norte da Índia / north of India
pintura sobre papel / painting on paper, 20,7 x 14,8 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 5679, fol. 30



Vibhasa Ragini, 1605, norte da Índia / north of India
pintura sobre papel / painting on paper, 21,8 x 15,7 cm
Asian Art Museum, National Museums in Berlin, I 5680, fol. 29



Fotografia

Photography

Rahaab Allana & Joyoti Roy



The Alkazi Foundation for the Arts

The Alkazi Foundation for the Arts is a registered charitable trust based in New Delhi. It is primarily dedicated to the exploration and study of the cultural history of India.

Over the last 30 years, Ebrahim Alkazi, the Foundation's Chairman, has amassed a private collection of photographs known as The Alkazi Collection of Photography (www.acparchives.com), an archive of 19th- and 20th-century photographic prints from South and South-East Asia.

The core of the Collection comprises works in the form of photographic albums, single prints, paper negatives and glass plate negatives from India, Myanmar, Sri Lanka, Nepal, Afghanistan and Tibet. Almost every region with a history touched by the British Raj is represented. These vintage prints document sociopolitical life in the subcontinent through the linked fields of history, architecture, anthropology, topography and archaeology, beginning from the 1840s and leading up to the rise of modern India and Independence in 1947.

A Fundação Alkazi para as Artes

A Alkazi Foundation for the Arts (Fundação Alkazi para as Artes) é uma instituição beneficente sediada em Nova Delhi. Sua missão principal é explorar e estudar a história cultural da Índia.

Nos últimos 30 anos, o presidente da Fundação, Ebrahim Alkazi, vem reunindo uma coleção particular de fotografia conhecida como The Alkazi Collection of Photography (www.acparchives.com) e um acervo de reproduções fotográficas do século XIX e início do século XX, originárias do sul e sudeste asiáticos.

A parte principal da Coleção compreende obras na forma de álbuns fotográficos, reproduções, negativos em papel e negativos em chapas de vidro com imagens da Índia e de Myanmar, Sri Lanka, Nepal, Afeganistão e Tibete. Quase todas as regiões cuja história tenha sido influenciada pelo *British Raj* estão ali representadas. Essas reproduções antigas documentam a vida sociopolítica no subcontinente ao interligar os campos da história, arquitetura, antropologia, topografia e arqueologia, desde a década de 1840 até a emergência da Índia moderna e a independência do país, em 1947.

Rahaab Allana

Mestre em História da Arte/Arqueologia pela School of Oriental and African Studies, de Londres, é curador da Alkazi Foundation for the Arts e *fellow* da Royal Asiatic Society (Londres). Foi assistente da National Gallery of Modern Art de Nova Delhi, quando trabalhou em *Metamorphoses* (2001), uma das primeiras exposições de Picasso na Índia. É autor de *Inherited Spaces, Inhabited Places* (2005), sobre fotografias de Raghu Rai. Foi editor convidado de *Marg* (v.61, "Aperture and Identity: Early Photography in India", 2009) e de *India Photo Reader* (v.1, "Movements", 2012), e é o editor de *PIX*, a primeira revista trimestral indiana sobre fotografia, lançada em fevereiro de 2011. Em abril de 2010 expôs numa individual em Delhi, *Worlds of Difference*, suas fotografias relacionadas ao patrimônio cultural indiano e do Sul da Ásia.

With a master's degree in the history of art/archaeology from the School of Oriental and African Studies, in London, he serves as curator of the Alkazi Foundation for the Arts and is a fellow of the Royal Asiatic Society (London). He was previously an assistant at the National Gallery of Modern Art of New Delhi, where he worked on Metamorphoses (2001), one of the first exhibitions of Picasso in India. He is the author of Inherited Spaces, Inhabited Places (2005), concerning photographs by Raghu Rai. He served as an invited editor of Marg (v.61, "Aperture and Identity: Early Photography in India," 2009) and India Photo Reader (v.1, "Movements," 2012), and is the editor of PIX, India's first quarterly photography magazine, launched in February 2011. In April 2010 he held a solo show in Delhi, Worlds of Difference, featuring his photographs related to the cultural legacy of India and South Asia.

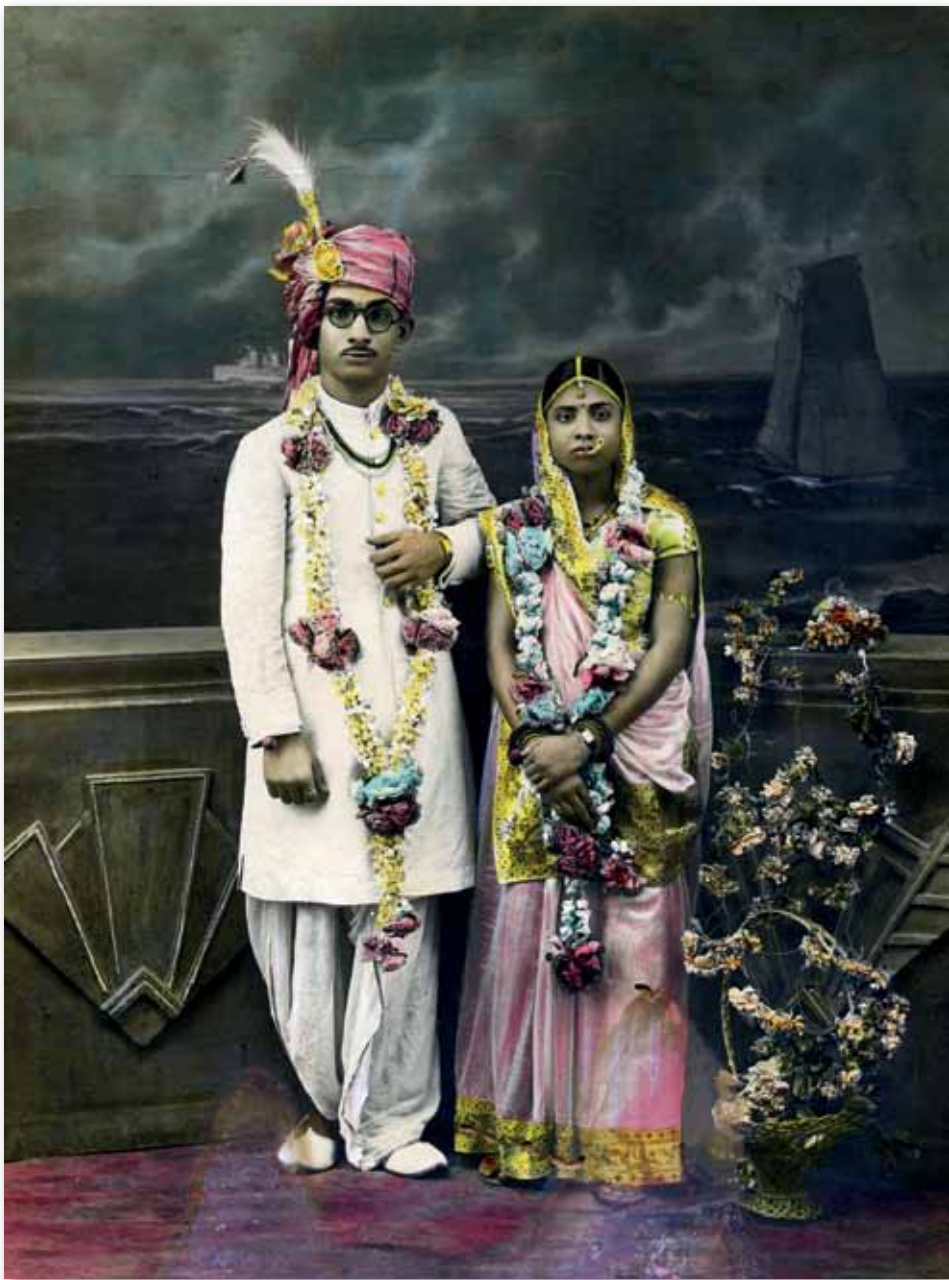
Joyoti Roy

Coordenadora de Projetos de Reformas de Museus no National Culture Fund do Ministério da Cultura da Índia. Trabalhou como Conservadora Sênior e Coordenadora de Pesquisa no Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (Intach). Também trabalhou na organização de mostras e seminários da Alkazi Foundation for the Arts.

Presently works as the Coordinator of the Museum Reform Projects of the National Culture Fund, Ministry of Culture, Government of India. She worked as a Senior Art Conservator and Research Coordinator at the Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (Intach).Ms. Roy has also worked at the Alkazi Foundation for the Arts and contributed towards exhibitions and seminars organized by the Foundation.

*Cityscapes and studio practices:
photographing the modern Indian metropolis*

Rahaab Allana and Joyoti Roy



Estúdio fotográfico / *Studio Photographer*
Retrato matrimonial de um casal indiano /
Wedding portrait of an Indian couple, c.1920-c.1940
impressão em papel gelatina-prata e aquarela /
gelatin silver print and watercolour, 203 x 153 mm
Alkazi Collection of Photography, D2003.12.0012

Paisagens urbanas e práticas de estúdio:
fotografias da metrópole indiana moderna

Rahaab Allana e Joyoti Roy

O aparecimento da fotografia na Índia em 1840, apenas um ano depois de ter sido patenteada na França, marca a gênese de um olhar moderno, capaz de ilustrar eventos, documentar a arquitetura e retratar a vasta trama da população indiana por meio de uma estética refinada. A transformação introduzida pela fotografia deixou sua marca na história visual da Índia – a perspectiva do pintor foi substituída por outra, que testemunhou muitas modificações no estúdio do fotógrafo.

As práticas de estúdio iniciais coincidiram com a chegada dos fotógrafos profissionais, adeptos do retrato. E se a luz era o elemento externo controlado, necessário para estimular no indivíduo o seu mais pleno potencial fotográfico, por sua vez a expressão era uma força intrínseca que demandava ênfase similar.

A expressão é essencial para um retrato produzido em estúdio. Será pior do que imprestável se o rosto retratado não revelar a alma do original. A individualidade ou *selfhood* (pessoalidade) que o diferencia de todas as coisas passadas, presentes e futuras. Portanto ele (o fotógrafo) deve detectar e apreender a expressão que manifesta a personalidade do seu modelo. (M. A. Root)

The dawn of photography in India in 1840, only a year after its patenting in France, marks the birth of a modern eye, capable of illustrating events, documenting architecture and portraying a vast fabric of community through a refined aesthetic. The transformation brought on by photography can be seen in the visual history of India, a change from the painter's perspective, to one that witnessed many changes in the photographer's studio.

The rise of early studio practices, co-incided with the coming of professional photographers, adept at portraiture. If light was the controlled external element, required to coax the individual to his or her full photographic potential, then expression, was an intrinsic force that needed equal stress.

Expression is essential to a portrait in the studio. It is worse than worthless if the pictured face does not show the soul of the original. The individuality or selfhood, which differences him from all other beings past, present and future. Therefore he (the photographer) must detect and fix the expression marking the personality of his subject. (M. A. Root)

The studio enabled the photographers desire to capture and indeed secure the sitters selfhood, to himself and his close ones. But essential differences marked different portraits. Let's bear in mind that in comparison, portrait painting was always an idealization of the personality, the artist's conception that was committed to canvas. The painter observed mannerisms, moods and attitudes for weeks and months before the image was complete, while the photographer had an instant. The latter necessarily recorded the individual in artificial and frequently unfamiliar surroundings, and often the photographer was a stranger to the subject/sitter. They shared, unlike in paintings, a fleeting relationship, one that inevitably created a certain commonality in both expression and taste in studio photography, in the 19th century.



Estúdio fotográfico / *Studio Photographer*
Concubinas de Siraj-ul-Multaza /
Concubines of Siraj-ul-Multaza, c.1920
impressão em papel gelatina-prata /
gelatin silver print, 199 x 140 mm
Alkazi Collection of Photography, D2005.86.0021

Estúdio fotográfico / *Studio Photographer*
Mulher no sofá com telefone, década de 1940 /
Lady on a couch with a telephone, c.1940s
impressão em papel gelatina-prata e tinta a óleo /
gelatin silver print and oil paint, 392 x 605 mm
Alkazi Collection of Photography, D2009.07.0014



O estúdio veio realizar o desejo, por parte dos fotógrafos, de capturar e de fato apreender a individualidade do modelo, tanto para si como para as pessoas mais próximas. Entretanto, diferenças essenciais marcaram os diferentes retratos. Importante notar que, em comparação, a pintura de retrato sempre foi uma idealização da personalidade, uma concepção do artista registrada na tela. O pintor observava maneirismos, humores e atitudes por várias semanas ou meses antes de finalizar o retrato, enquanto o fotógrafo dispunha apenas de um instante. Ademais, este necessariamente inscrevia o indivíduo em ambientes artificiais e muitas vezes desconhecidos, e não raro o próprio fotógrafo era um estranho para o sujeito/modelo do retrato. Ao contrário do que ocorria com os pintores, os fotógrafos se engajavam em relações efêmeras que invariavelmente levavam à similaridade de expressões e preferências na fotografia de estúdio do século XIX.



Fotógrafo oficial / *State Photographer*
Maratha Shikshan Parishad, Baithak 23:
Lashkar, Gwalior Samvat, San, 1921
álbum com impressões em papel gelatina-prata /
album with gelatin silver prints, 227 x 290 x 56 mm
Alkazi Collection of Photography, D2003.48.0001



Fotógrafo oficial / *State Photographer*
Kumari (Lady) Kamala Raje Scindia of Gwalior,
c.1900-c.1910, cópia recente / *later print*
impressão em papel gelatina-prata / *gelatin silver print, 282 x 238 mm*
Alkazi Collection of Photography, D2008.01.0031

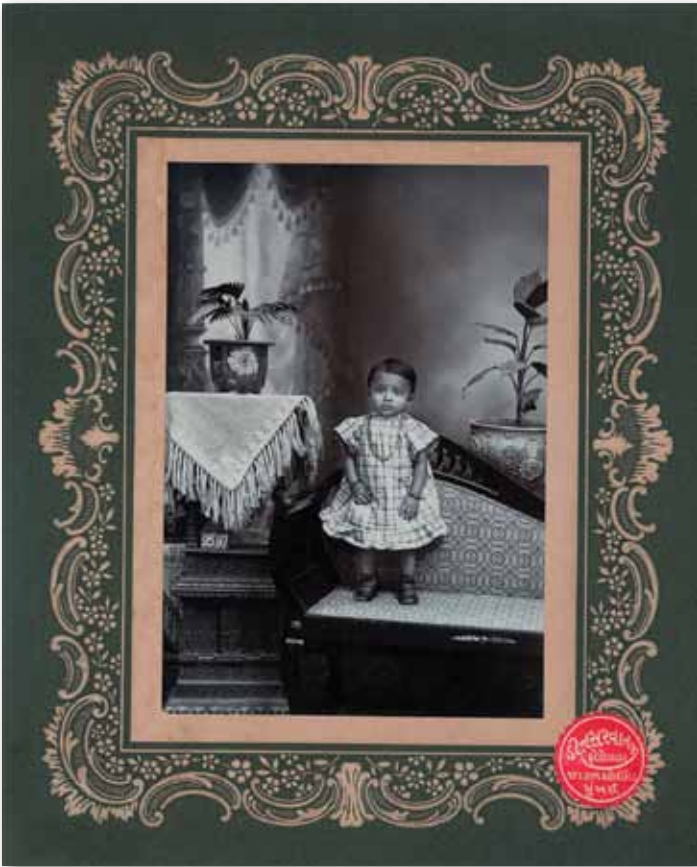
We may then pose the question, was the painter's particular relationship to the canvas, similar to one of the photographer to his subject? The answer is a passing 'yes', as long as we believe that light itself is the brush, and the conscious yet instantaneous flip of the shutter, the photographer's indelible signature. Can the lens of the camera be as discriminating as the painter's eye, and hence, are there ever-undetermined fractures or results in photography? Does this 'Pencil of the Sun', as the court directors of the Photographic department in the 19th century called it, yield only stereotypes, or does it permit extremes of creative departure within the studio?

Vem daí a pergunta: seria a relação singular entre pintor e tela análoga à relação entre o fotógrafo e seu modelo? A resposta será um breve 'sim' se considerarmos a luz como pincel, e o acionamento consciente e instantâneo do obturador como assinatura indelével do fotógrafo. Serão as lentes fotográficas tão perspicazes quanto o olho do pintor e, ademais, haverá resultados ou rupturas assim tão indeterminados na fotografia? Será que esse 'lápiz do sol', como foi chamado pelos diretores do departamento fotográfico da corte no século XIX, produzia apenas estereótipos, ou permitia arroubos de criatividade no estúdio?

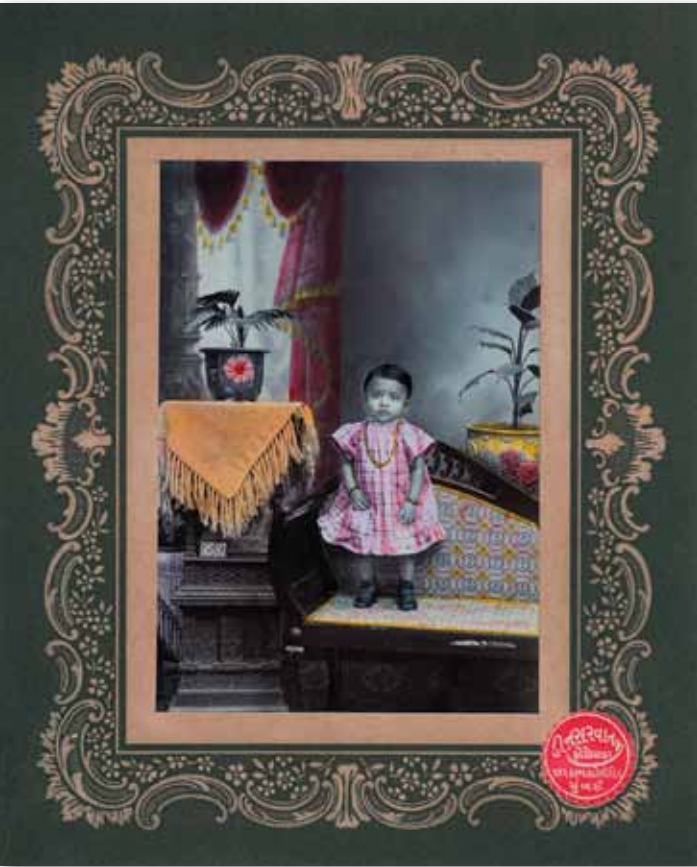


Rajputana Photo Art Studio
Retrato de Yeshwant Rao Holkar de Indore portando sehra (véu) matrimonial /
Portrait of Yeshwant Rao Holkar of Indore, wearing a wedding sehra (veil), c.1920-c.1940
impressão em papel gelatina-prata e aquarela /
gelatin silver print and watercolour, 367 x 282 mm
Alkazi Collection of Photography, D2003.08.0014

What one does readily notice in portrait images, allied to a formal history and pattern, is the manner and lighting that was used to augment specific facial features. Various combinations of effects were utilized to draw a connection with erstwhile painting techniques through an identification of brush effects they made. Rembrandt-like photographs concentrated on a single feature and shading, Holbein posed his subjects in full light, Leonardo da Vinci lit his subjects from above, thus accentuating the nose, eyes and mouth. Knowledge of specific techniques of the master painters was part of the formal training in art and thus became part of the studio photographers lexicon of arrangement as well... they even advertised these effects as Rembrandt- or Holbein-like renditions.



D. Nussewanji, Bombay
Garotinha de pé no sofá / *Small girl standing on a sofa*
impressão em papel gelatina-prata / *gelatin silver print*, 149 x 104 mm
(249 x 206 mm emoldurada / *framed*)
Alkazi Collection of Photography, D2003.11.0028



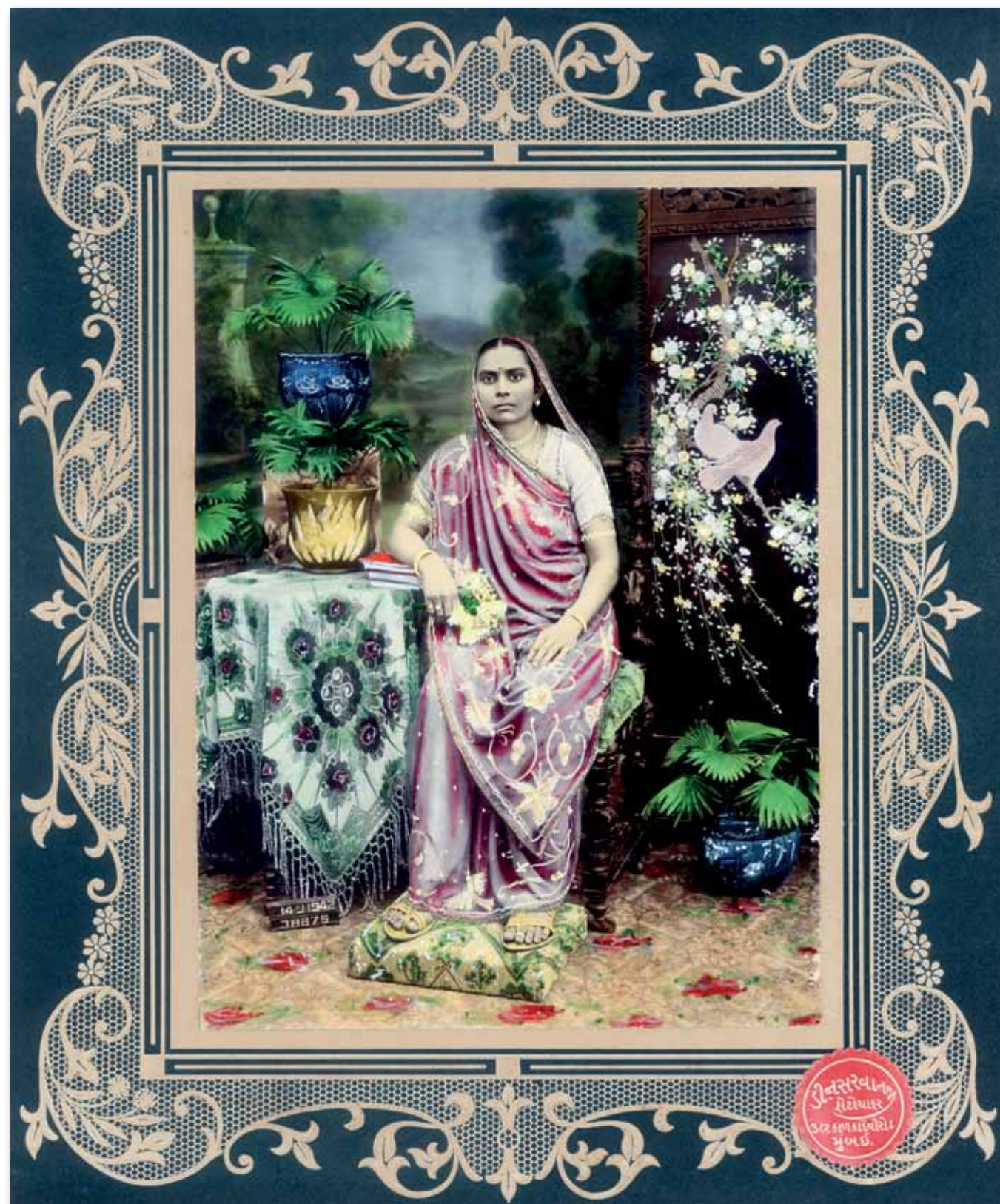
D. Nussewanji, Bombay
Garotinha de pé no sofá / *Small girl standing on a sofa*
impressão em papel gelatina-prata e aquarela / *gelatin silver print and watercolour*, 149 x 104 mm
(249 x 206 mm emoldurada / *framed*)
Alkazi Collection of Photography, D2003.11.0037



Estúdio fotográfico / *Studio Photographer*
**Mulher marathi (possivelmente)
em pé junto a uma mesa / *Marathi woman (possibly)***
standing next to a table, c.1900,
cópia recente/ *later print*
impressão em papel gelatina-prata /
gelatin silver print, 199 x 148 mm
Alkazi Collection of Photography, D2005.101.0005

Aliado à história e ao padrão formal, o que se nota de imediato nos retratos é o modo de iluminação empregado para aumentar traços faciais específicos dos modelos. Vários efeitos foram reunidos para traçar um paralelo com técnicas antigas de pintura por meio da identificação dos efeitos dos pincéis. As 'fotos' rembrandtianas concentravam-se em um único traço ou sombreado; Holbein apresentava seus modelos em plena luz; Leonardo da Vinci iluminava seus modelos a partir do alto, acentuando-lhes os olhos, o nariz e a boca. O conhecimento de técnicas específicas dos mestres pintores fazia parte da formação acadêmica em arte e, portanto, também passou a integrar o léxico de cenografia dos fotógrafos de estúdio... os quais chegavam a divulgar tais efeitos como interpretações ao estilo de Rembrandt ou Holbein.

D. Nusserwanji, Kalbadevi Road, Bombay
Mulher posando com flores, 14.09.1942 /
Woman posing with flowers, Sept. 14, 1942
 impressão em papel gelatina-prata (tonalizada) /
gelatin silver print (tinted), 302 x 200 mm
 Alkazi Collection of Photography, D2003.11.0043



K. L. Sayed
Crianças da realza de Bikaner (O marajá Karni Singh, de Bikaner, na extrema direita) /
Child Royalty of Bikaner (Maharaja Karni Singh of Bikaner seen on the extreme right), c.1924-c.1930
 impressão em papel de albumina / *albumen print*, 354 x 253 mm
 Alkazi Collection of Photography, D2003.04.0033





Krishna Bhardawaj

Menino no triciclo / *Young boy on tricycle*, c.1926
 impressão em papel de albumina / *albumen print*, 140 x 99 mm
 Alkazi Collection of Photography, D2003.04.0004

With time, photography drastically extends an aesthetic previously available only to those who could commission painted portraits, but there is also an extreme kind of a frontality that this image brings to the viewer, a frontality very rarely seen in paintings before this. Mass portraiture prior to photography more commonly took the form of the silhouette and profile, in both Europe and in Indian traditions. Photography allowed a more direct approach to physical features like the face, the hands, the body, an exposure that did not shy away from the viewer, but allowed complete identification. The complex inter-referencing of photography and painting suggests that though one was derivative of the other, it wasn't contained solely by it, it evolved... the camera was a tool and the photographer, an operator.



C.N. Mitra, Kanpur

Crianças caracterizadas como Ram, Sita e Lakshman para o festival Ramlila / *Children dressed as Ram, Sita and Lakshman for Ram Leela*, c.1900-c.1920,
 cópia recente / *later print*
 impressão em papel de albumina / *albumen print*, 149 x 106 mm
 Alkazi Collection of Photography, D2008.03.0017

Com o tempo, a fotografia propagou drasticamente uma estética antes disponível apenas para quem tinha recursos para encomendar retratos pintados. Entretanto, havia também um tipo extremo de frontalidade que essa imagem trouxe para o observador – uma frontalidade muito raramente vista em pinturas até então. Os retratos pintados em massa antes do advento da fotografia comumente tomavam a forma de silhueta e perfil, tanto na tradição europeia quanto na indiana. A fotografia permitia uma abordagem mais direta aos traços físicos tais como o rosto, as mãos e o corpo – uma exposição que não se acanhava perante o observador, mas permitia a identificação total. O complexo intercâmbio de referências entre a fotografia e a pintura sugere que embora uma tenha derivado da outra, aquela não estava contida apenas nesta, e além disso evoluiu... a câmera era uma ferramenta, e o fotógrafo, o operador.



Raghunath Singh, Photo Artist & Enlarger, Nasirabad, India

Criança de família nobre a cavalo,
 início da década de 1900, cópia recente /
Child from a princely family seated on a horse,
early 1900s, later print
 impressão em papel gelatina-prata / *gelatin silver print*, 101 x 148 mm
 Alkazi Collection of Photography, D2006.03.0005



The Bengal Photographers, Calcutta
Casal bengalês / Bengali couple,
 c.1870-1910, cópia recente / *later print*
 impressão em papel de albumina / *albumen print*, 204 x 151 mm
 Alkazi Collection of Photography, D2008.01.0030

Marion and Co. had made its entry into India already, working with some of the biggest names. Part of their work being to develop a trade list, catalogues listing titles and inviting mail orders, employing photographers, purchasing negatives, and even pirating all those images that seemed marketable. Often a company would buy prints of prominent noblemen, re-photograph them, and sell them again... until the coming of copyright, as we can clearly see here. There was, it was said, a kind of cartomania, in which the small format became a kind of photographic literacy for the world, and for Indian images to disseminate internationally as well. It indicated a revolution in print media. Studios in India started practicing with Marion at the time: Bourne and Shepherd, G. W. Lawrie, Johnston and Hoffmann, Saché and Murray, Lindley and Warren, Westfield and Co., Chintamon, among innumerable others.

And so there very much are the complex, overlapping arenas of courtly politics, princely manners, modernities, that produce various forms of knowledge about the visualisation methods and means in the studio. The fact that often individuals did take on new identities, meant that they were also trying to express their fragile, latent yet conscious connections with the past enunciating, plainly the complexities and uncertainties of what was 'real' and what or 'forged or concocted'.



G. M. Josh, Wadhwan-Camp, Photo Artist
Família parse / Parsi family, c.1920
 impressão em papel gelatina-prata /
gelatin silver print, 285 x 237 mm
 Alkazi Collection of Photography, D2005.82.0048

O estúdio Marion and Co. já se havia instalado na Índia, onde trabalhava com alguns dos maiores nomes. Fazia parte do trabalho da empresa montar um cadastro, organizar catálogos com títulos, atrair pedidos por reembolso postal, contratar fotógrafos, comprar negativos e até mesmo piratear imagens que parecessem vendáveis. Não raro as empresas adquiriam fotos de nobres famosos, que refotografavam e revendiam... isso, até o surgimento do direito autoral, como podemos ver aqui, claramente. Dizia-se existir certa *cartomania*, na qual o pequeno formato tornou-se um tipo de ABC fotográfico para o mundo e para a divulgação de imagens indianas internacionalmente, assinalando uma revolução na mídia impressa. Na Índia, os estúdios que passaram a praticar com Marion naquela época incluíam Bourne & Shepherd, G. W. Lawrie, Johnston & Hoffmann, Saché & Murray, Lindley & Warren, Westfield & Co. e Chintamon, entre inúmeros outros.

Assim, havia muitas arenas de política na corte, complexas e imbricadas, várias maneiras principescas e modernidades que produziram inúmeras formas de conhecimento sobre os métodos de visualização e recursos no estúdio fotográfico. O fato de, com certa frequência, as pessoas assumirem novas identidades significava que elas também buscavam expressar suas conexões frágeis – latentes e ainda assim conscientes – com o passado, claramente enunciando as complexidades e incertezas do que era 'real' e do que era 'forjado ou fabricado'.

The City

Photographic representations of the Indian cities of Madras, Calcutta and Bombay between the 1860s-1920s were facilitated through many favorable circumstances – the emergence of photographic societies, colonial mission of inventorying India’s monuments and its people, advancements in photographic technology and the booming of amateur photographic practices. These trends have left rich legacies of photographic work that trace a layered and nuanced evolution of the ‘modern Indian metropolis’ through visuals.

The mid 1850’s marked the establishment of photographic societies in the three Presidencies¹ of Bombay (1854), Madras (1856) and Calcutta (1856) that effloresced dissemination of photographic knowledge and amateur photographic practice. These societies conducted annual exhibitions, which were very popular and included entries from Indian and European photographers, but also international entries from photographers in Australia, China, England, Egypt, Italy and Switzerland. The photographs from these exhibitions were regularly reported in the Madras Journal of Literature and Science.² The materials and technology of making photographs also underwent key fundamental changes around the same period. The introduction of the dry plate in 1870 and the Kodak Number one camera in 1888 allowed amateurs to practice photography with greater ease.³



Bourne and Shepherd
Panorama de Bombaim visto da colina Ladies’ Gymkhana Malabar / Panorama of Bombay from Ladies’ Gymkhana Malabar Hill, c.1863-1869
impressão em papel de albumina / *albumen print*, 215 x 293 mm
Alkazi Collection of Photography, 94.119.0029&94.119.0028

1. *Presidencies of British India, and later Provinces of India were the administrative units of the territories of India under the tenancy or the sovereignty of either the English East India Company or the British Crown between 1612 and 1947. The Madras Presidency (estd. 1640), the Bombay Presidency (estd. 1687) and the Bengal Presidency (estd. 1690) were the earliest presidencies.*

2. *The publication of English language newspapers started in Madras in 1833, but a journal committed to publication of professional literature and science articles entitled the Madras Journal of Literature and Science (MJLS) was started in 1830, through the efforts of the office bearers of the Madras Literary Society (MLS), which functioned from 1812 in Madras. MLS became an auxiliary of the Royal Asiatic Society in 1830, and was renamed as Madras Literary Society and Auxiliary of the Royal Asiatic Society. It continued till 1894.*

3. *Collodion is a flammable, syrupy solution of pyroxylin (a.k.a. ‘nitrocellulose’, ‘cellulose nitrate’, ‘flash paper’, and ‘gun cotton’) in ether and alcohol. In 1851, the Englishman Frederick Scott Archer discovered that collodion could be used as an alternative to egg white (albumen) on glass plates for photography. This also reduced the exposure time when making the image. This became known as the ‘wet plate collodion’ or ‘wet collodion’ method.*

A Cidade

Muitas circunstâncias favoráveis propiciaram as representações fotográficas das cidades indianas de Madras, Calcutá e Bombaim entre as décadas de 1860 e 1920: o surgimento de clubes ou sociedades de fotografia, a missão colonial de registrar o povo e os monumentos indianos, os avanços da tecnologia fotográfica e o crescimento exponencial das práticas amadoras de fotografia. Essas tendências deixaram ricos legados de obras fotográficas que traçam, por meio da imagem, a evolução em camadas e em nuances da ‘metrópole indiana moderna’.

Em meados da década de 1850 surgiram os clubes de fotografia nas presidências¹ de Bombaim (1854), Madras (1856) e Calcutá (1856), os quais impulsionaram a disseminação do conhecimento fotográfico e a prática fotográfica amadora. Esses clubes ou sociedades promoviam exposições anuais que granjeavam grande popularidade e traziam não só obras de fotógrafos indianos e europeus que atuavam na Índia, mas também colaborações provenientes de outros países como Austrália, China, Egito, Inglaterra, Itália e Suíça. As imagens expostas nessas mostras eram publicadas na revista *Madras Journal of Literature and Science*.² Nessa mesma época, os materiais e a tecnologia para a produção fotográfica também passaram por mudanças fundamentais. A introdução da chapa seca, em 1870, e da câmera “Kodak Number One”, em 1888, facilitou sobremaneira a prática da fotografia amadora.³



Lala Deen Dayal
Vista panorâmica de Bombaim, década de 1880 / **Panoramic View of Bombay**, c.1880s
impressão em papel de albumina / *albumen print*, 192 x 504 mm
(192 x 254 mm; 185 x 260 mm)
Alkazi Collection of Photography, 98.55.0002.1 &98.55.0002.2

1. *As presidências da Índia Britânica e, mais tarde, as Províncias da Índia eram unidades administrativas dos territórios indianos cedidas provisoriamente à empresa inglesa Companhia das Índias Orientais ou sob a soberania da Coroa Britânica entre 1612 e 1947. As primeiras presidências foram as de Madras (desde 1640), de Bombaim (desde 1687) e de Bengala (desde 1690).*

2. *A publicação de jornais em inglês começou em Madras, em 1833; entretanto, a revista Madras Journal of Literature and Science (MJLS), especializada em literatura e em artigos sobre ciência, foi lançada em 1830 graças aos esforços dos responsáveis pela Madras Literary Society (MLS), cujas atividades iniciaram-se em 1812, nessa cidade. Ao tornar-se adjunta da Royal Asiatic Society, em 1830, a MLS foi renomeada Madras Literary Society and Auxiliary of the Royal Asiatic Society. Suas atividades encerraram-se em 1894.*

3. *O colódio é uma solução viscosa e inflamável de piroxilina (também conhecida como nitrocelulose, celoidina, algodão-colódio e algodão-pólvora) em álcool e éter. Em 1851, o inglês Frederick Scott Archer descobriu que o colódio poderia ser usado para substituir a clara de ovo (albumina) nas chapas de vidro para fotografia. O emprego do colódio também serviu para reduzir o tempo de exposição na obtenção da imagem. Esse processo ficou conhecido como ‘chapa de colódio molhado’ ou ‘processo de colódio molhado’.*



Nicholas & Co.

Cidade de Madras (panorama em quatro partes) /

***City of Madras (4 part panorama)*, c.1870**

impressão em papel de albumina / *albumen print*,

185 x 287 mm; 186 x 261 mm; 186 x 282 mm; 186 x 288 mm

Alkazi Collection of Photography, 94.107.0021, 22, 23 & 24

Estúdio fotográfico / *Studio Photographer*
Grupo marathi / *Marathi Group*,
1880-1890, cópia recente / *later print*
impressão em papel de albumina / *albumen print*, 220 x 260 mm
Alkazi Collection of Photography, 2009.01.0001



In 1869 the Suez Canal⁴ was opened which provided an easy and faster route between India and Britain, adding to the fillip of trade and exchange of materials and goods, including photographic equipment and processing materials. Propelled by this technical advancement and increased accessibility to materials, most big cities developed professionally managed photographic studios by the 1890s-Ambala, Agra, Bangalore, Lucknow, Mhow, Peshawar, Poona, Secundrabad, Trichinopoly as well as the capitals of princely states – Hyderabad, Jaipur, Jodhpur, Kolhpur and many others. Mass production of photographs for wider circulation and consumption became common. While on the one hand, the studios remained occupied in taking likenesses of the city's people, whose appreciation and patronage of photography had increased manifold owing to the affordability of the medium, the studios were also busy creating portraits of the changing faces of the cities themselves.

4. *The Suez Canal, also known as "The Highway to India", is an artificial sea-level waterway in Egypt, connecting the Mediterranean Sea and the Red Sea. Opened in November 1869 after 10 years of construction work, it allows water transportation between Europe and Asia without navigation around Africa.*

Fotógrafo desconhecido / *Unknown*
Povoado Toda / *Toda Village*, c.1860-c.1890
impressão em papel gelatina-prata / *gelatin silver print*, 214 x 285 mm
Alkazi Collection of Photography, 94.68.0084



Em 1869, a abertura do Canal de Suez⁴ disponibilizou uma rota mais fácil e rápida entre a Índia e a Grã-Bretanha, trazendo maior incentivo ao comércio e à troca de bens e mercadorias, inclusive de equipamento fotográfico e materiais de processamento. Impulsionadas por esse avanço técnico e pelo acesso mais fácil aos materiais, até a década de 1890 a maior parte das cidades grandes – Ambala, Agra, Bangalore, Lucknow, Mhow, Peshawar, Poona, Secundrabad e Trichinopoly – e também capitais de principados tais como Hyderabad, Jaipur, Jodhpur e Kolhpur, entre muitos outros – passou a abrigar estúdios fotográficos administrados profissionalmente. A produção em massa de fotografias destinadas a uma circulação e um consumo maiores tornou-se comum. Se por um lado os estúdios mantinham-se ocupados captando imagens representativas da população local, cuja apreciação pela fotografia, assim como a clientela, aumentaram muitas vezes em razão do preço acessível das imagens, por outro lado eles estavam muito ocupados com a criação de retratos das próprias cidades em transformação.

4. *O Canal de Suez, também conhecido como 'autoestrada para a Índia', é um canal artificial construído no nível do mar, no Egito, para estabelecer comunicação entre o Mar Mediterrâneo e o Mar Vermelho. Inaugurado em novembro de 1869, depois de 10 anos de obras, o canal permite transporte marítimo entre a Europa e a Ásia sem necessidade de circum-navegar a África.*



Fotógrafo oficial / *State Photographer*
Estação Central, Madras,
 c.1860-década de 1900, cópia recente /
Central Station, Madras,
 c.1860-c.1900s, later print
 impressão em papel de albumina /
albumen print, 164 x 195 mm
 Alkazi Collection of Photography, 94.107.0045

The three port cities of Madras, Calcutta and Bombay were among the earliest settlements occupied by the British during the colonial period. From early 17th to the 20th century these cities were developed, exploited and expanded under the rule. The proximity of these cities to the sea enabled them to become prospective international trade links in colonial political and commercial geography. Particularly, after the mutiny of 1857, when India directly came under the political purview of the British rule, trade interests were superimposed by missions of colonization. As a result, the mid to late 19th century saw large-scale building operations and town-planning initiatives geared to convert the port cities into centres of world commerce on the one hand but more importantly as attempts to tighten the political noose on them by the British. Construction of administrative offices, residential complexes, basic amenities such as post offices, roads and railway stations shaped new profiles of these cities. This period also marks the introduction of the Indo-Saracenic architecture. Drawing elements from Indo-Mughal architecture and fusing them with Gothic and Neo-classical styles of the Victorian era, the British architects created dominating structures with highly ornamental details. Many government buildings were executed in the Indo-Saracenic style and represent charming architectural amalgamations of the east and west to the present day.

With a strong urge to document and record these 'developmental' activities, the British left no stone unturned in bringing the modern cities of Madras, Calcutta and Bombay under the surveillance of the lens from the late 19th to early 20th century – a movement further enriched by the rapidly emerging professional photographers, who set up photographic studios in these port cities and subtly added to the larger colonial mission.



Estúdio fotográfico / *Studio Photographer*
Hotel Byculla (Bombaim) e estátua de
Cursetjee Manekjee /
Byculla Hotel (Bombay) and statue of
Cursetjee Manekjee, 1860-1890
 impressão em papel de albumina /
albumen print, 160 x 230 mm
 Alkazi Collection of Photography, 94.93.0002

As três cidades portuárias de Madras, Calcutá e Bombaim figuravam entre os primeiros núcleos de ocupação britânica durante a era colonial. Entre o início do século XVII e o século XX essas cidades desenvolveram-se, foram exploradas e expandiram-se sob o domínio inglês. Graças à sua proximidade com o mar, elas tornaram-se potenciais elos para o comércio internacional na geografia política e comercial da colônia. Em particular, após o motim de 1857, quando a Índia passou a ser governada politicamente pelo regime britânico, os interesses comerciais foram suplantados pelas missões colonizadoras. Como resultado, o período entre meados e o fim do século XIX presenciou projetos de construção de grande escala e iniciativas de planejamento urbano cujo objetivo era converter as cidades portuárias em centros de comércio mundial e, principalmente, apertar o laço político dos britânicos em torno delas. A construção de escritórios administrativos, complexos residenciais e edifícios para serviços básicos tais como correios, estradas e estações ferroviárias moldou os novos perfis dessas cidades. Esse período marcou ainda a introdução da arquitetura indo-sarracena. Ao misturar elementos da arquitetura indo-mughal com os dos estilos gótico e neoclássico da era vitoriana, arquitetos britânicos criaram estruturas imponentes com detalhes altamente ornamentais. Muitos dos edifícios públicos foram executados no estilo indo-sarraceno, e até hoje representam charmosas fusões arquitetônicas do Ocidente com o Oriente.

Movidos por um forte desejo de documentar e registrar essas atividades 'desenvolvimentistas', os britânicos não deixaram pedra sobre pedra ao colocar as modernas cidades de Madras, Calcutá e Bombaim sob o escrutínio de lentes fotográficas entre o final do século XIX e o início do século XX – um movimento enriquecido pelo rápido surgimento de fotógrafos profissionais que estabeleceram seus estúdios nessas cidades portuárias e sutilmente colaboraram para aumentar as missões coloniais.



Fotógrafo desconhecido / *Unknown*
O Hotel Taj Mahal, Bombaim /
The Taj Mahal Hotel, Bombay, c.1915
 cartão-postal, fototipia / *phototype postcard*, 88 x 138 mm
 Alkazi Collection of Photography, 2001.14.0265

Bourne and Shepherd
Great eastern Hotel, Old Court House Street,
Calcutá / Calcutta, c.1867
 impressão em papel de albumina / *albumen print*, 188 x 317 mm
 Alkazi Collection of Photography, 94.120.0027



Fotógrafo desconhecido / *Unknown*
Moharram Tazias na Pydowni Street,
Bombaim, c.1860-década de 1890 /
Moharram Tazias going down Pydowni Street,
Bombay, c.1860-1890s
 impressão em papel de albumina / *albumen print*, 187 x 235 mm
 Alkazi Collection of Photography, 94.93.0010



A seleção de fotografos da Coleção Alkazi de Fotografia traz uma crônica da criação e representação dos centros urbanos 'modernos' com seus vários elementos – o mercado, as residências imperiais, parques, clubes, fontes, pontes, ruas, estradas, estações ferroviárias e portos. Nesse contexto, as atividades de construção e expansão simbolizaram mudança e modernidade. Embora essa paisagem urbana 'em modificação' transformasse as cidades portuárias em microcosmos estéticos e funcionais que agradavam à sensibilidade britânica, elas não ficaram incólumes à existente trama pré-colonial dessas cidades fortemente regionais, em alguns casos criando espaços híbridos e, em outros, traçando nítidas linhas de diferenciação. Os fotógrafos diligentemente documentaram a emergência de novos edifícios que satisfaziam os desejos da agenda colonial e, com o mesmo fervor, capturavam vislumbres de moradias locais, espaços religiosos e de rituais, mercados e paisagens. Texturas vívidas na cena urbana, expondo as variedades, as mesclas e às vezes as disparidades de gosto, função e clientela das formas construídas, bem como de seus usos, podem ser rastreadas por meio dessas representações visuais. Elas dão visibilidade a uma justaposição interessante da vida paralela dos povos indiano e britânico que delinearam a metrópole moderna e seus espaços.

The selection of photographs from the Alkazi Collection of Photography chronicle the creation and representation of 'modern' urban centers with their various elements of the bazaar, imperial residences, parks, clubs, fountains, bridges, streets, roads, railway stations and ports. The building and expansion activities within them symbolized change and modernity. Although this 'changing' cityscape transformed the port cities into functional and aesthetic microcosms pleasing British sensibilities, they did not remain untouched by the existing pre-colonial fabric of these strongly regional towns creating hybrid spaces in some cases and in others drawing sharp lines of distinction. Photographers keenly documented the emergence of new buildings fulfilling desires of the colonial agenda and with equal fervour, captured glimpses of local dwellings, religious and ritual spaces, markets and landscapes. Vivid textures within the cityscapes, exposing the varieties, intermingling and sometimes disparities of taste, function and patronage of built forms and their usage, can be traced through these visual representations. They bring to the fore a curious juxtaposition of the parallel lives of the Indian and British people that delineated the modern metropolis and its spaces.

Fotógrafo desconhecido / *Unknown*
Barco de galhos / Twig Boat,
 c.1860-c.1900, cópia recente / *later print*
 impressão em papel de albumina / *albumen print*, 216 x 293 mm
 Alkazi Collection of Photography, 94.107.0033

Fotógrafo local / *Local Photographer*
Secadoras de esterco, década de 1860 /
Manure Dryers, 1860s
 impressão em papel de albumina / *albumen print*, 182 x 234 mm
 Alkazi Collection of Photography, 97.17.0001

As cidades portuárias

Uma das primeiras cidades portuárias fundadas pelos britânicos, em meados do século XVII, Madras funcionava como centro de comércio internacional. Ao se referir à cidade em sua obra enciclopédica, *The imperial gazetteer of India*, Sir William Hunter escreveu:

Embora à primeira vista a cidade apresente uma aparência desapontadora e não tenha uma única rua bonita, ela abriga vários edifícios de alta pretensão arquitetônica e muitos locais de interesse histórico. Vistos da estrada, o forte, uma fileira de escritórios de comerciantes, alguns pináculos e edifícios públicos são tudo o que impressiona o olhar. O sítio é tão baixo que dificilmente se imagina que por trás da primeira carreira de edifícios se estende uma das maiores cidades da Ásia.

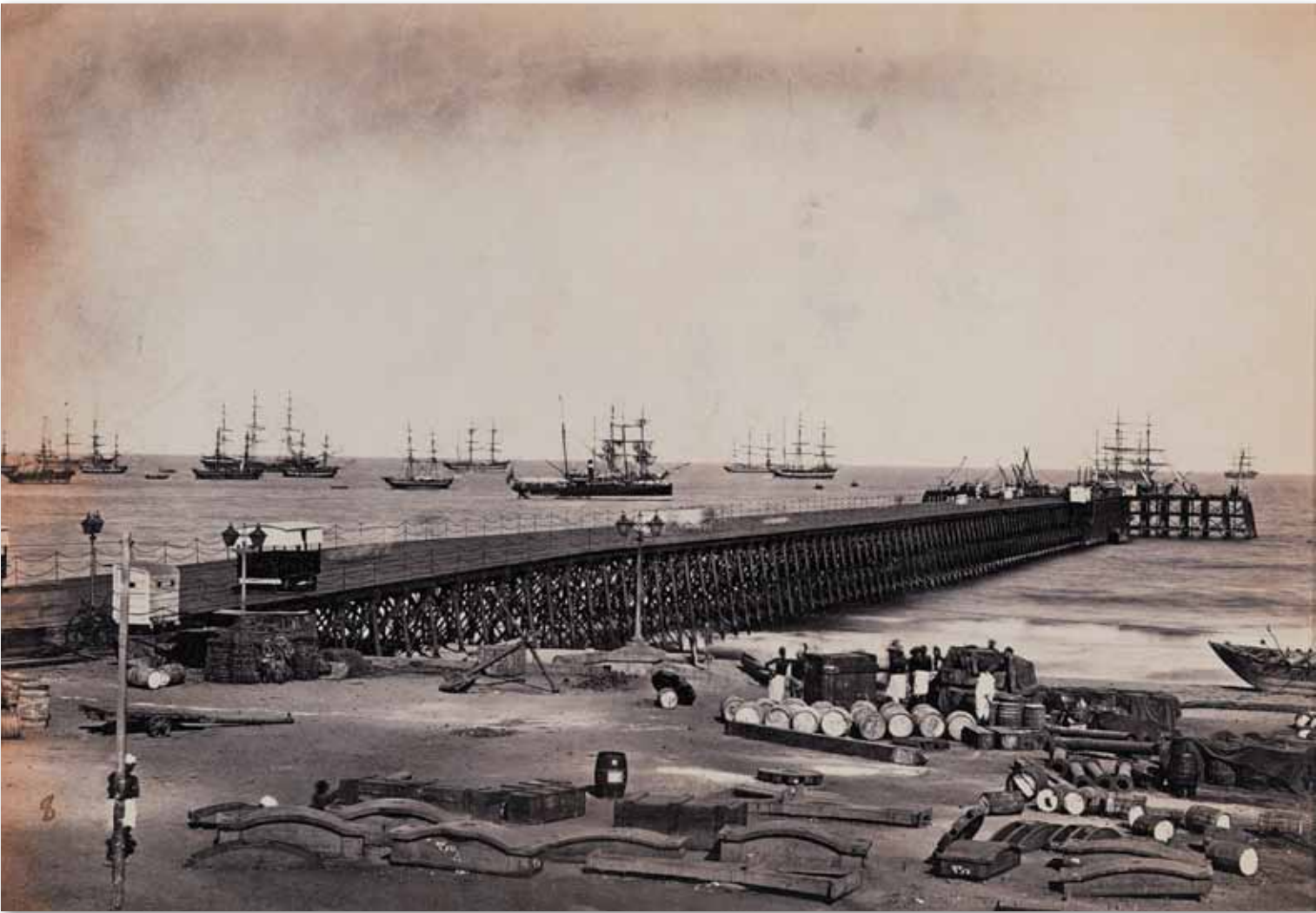
O foco inicial de interesses comerciais dos britânicos na cidade de Madras logo foi transferido para cargos de administração, negócios e atividades bancárias, e essa mudança de intenção trouxe transformações substanciais para a topografia de Madras – a construção de um aparato municipal para monitorar o crescimento urbano e regularizar a ocupação do solo, bem como a construção de modernos equipamentos urbanos tais como mercados, clubes e estações ferroviárias, atestam a iniciativa colonial da construção. A segregação das comunidades locais em relação aos centros de engajamento europeu ainda era evidente na cidade quando a maior parte dos europeus ocupou a área do Forte de São Jorge, na orla litorânea, que ficou conhecida como “White Town” (cidade branca). Contígua a essa área da cidade desenvolveu-se uma localidade densamente populada e um centro mercantil, conhecidos como “Black Town” (cidade negra). À medida que aumentava a população britânica na cidade de Madras, iniciou-se a expansão dos espaços construídos, em particular nas periferias a oeste e ao sul da cidade. Adequadamente chamada de “Cidade das grandes distâncias”, Madras viu sua topografia se desenvolver de modo desordenado, com edifícios governamentais de frente para o mar e residências europeias amontoadas nos cantos sul e sudoeste.

The Port Cities

Being one of the earliest port cities established by the British, Madras worked as a centre for international trade in mid 17th century. Sir William Hunter referring to Madras in his encyclopedic work, The Imperial Gazetteer, says

Although at first sight the city presents a disappointing appearance and possesses not a single handsome street, it has several edifices of high architectural pretensions and many spots of historical interest. Seen from the roadstead, the fort, a row of merchant's offices, a few spires and public buildings are all that strike the eye. The site is so low that it is difficult to realize that behind the first line of buildings lies one of the largest cities in Asia.

The initial trade interests of the British in the city of Madras were soon transformed into positions in administration, business and banking and this shift of intention brought about massive changes in the topography of Madras – the building of a municipal apparatus to monitor urban growth, regularize the use of land and construction of modern urban facilities such as markets, clubs and railway stations testify the colonial building enterprise. The segregation of local communities from the hubs of European engagement was still evident in the city as most Europeans settled in the Fort St. George area along the coastal hemline, called the ‘White Town’. Just behind the ‘White Town’ stood the densely populated local settlement and mercantile centre, the ‘Black Town’. As the number of British residents increased in the city of Madras, the expansion of built spaces began particularly along the western and southern bounds of the city. Aptly termed as the “City of Great Distances”, the topography of Madras developed haphazardly with Government buildings facing the sea and the European residences clustered along the south and southwest corners.



Fotógrafo oficial / State Photographer
Pier em Madras, c.1860-década de 1900, cópia recente /
Pilepier at Madras,c.1860-c.1900s, later print
impressão em papel de albumina / *albumen print*, 267 x 278 mm
Alkazi Collection of Photography, 94.107.0042

Fotógrafo oficial / *State Photographer*
Cais, Calcutá / *Shipping Stand, Calcutta*, c.1860-1890
impressão em papel de albumina / *albumen print*, 182 x 241 mm
Alkazi Collection of Photography, 94.95.0055



A similar fate struck Calcutta, often described by the British as the “City of palaces” and debatably found by Job Charnock (1630-1692), a British official of the East India, Calcutta (now Kolkata) is perched along the river Hooghly and was an early home to the East India Company factories. With very cheap manual labour, official and military buildings were executed with great extravagance. Fort William (built in 1781) situated at the Maidan in central Calcutta and built by Robert Clive, christened after the British King, William III represents British legacy in the city at its greatest opulence. Calcutta started growing around an empty core (the fort and Maidan), with English town growing south and south-west of Park Street, an area of Eurasian and mixed marriage residences (i.e., an Anglo-Indian ghetto) and natives (working as merchants and traders, and as clerks for the British administrative system). Often stamped with the hallmark of authority like the era’s classic European capitals contemporaries likening it to St. Petersburg. However, it would be wrong to presume that this spatial division by race and class was strictly enforced. The first wave of poor migrants to the city came to service the lavish lifestyles of the British. They settled in small slums within English town. Bardhan Roy⁵ argues that the domestic services were needed from early morning to late night, and as a result the dwellings of the poorest could be seen within walking distance of most luxurious areas of the city. This basic structure, created in the 18th century, still dominates the spatial pattern of work and home in the city.

5. Bardhan Roy, Maitreyi.
Calcutta Slums: public policy in retrospect. Calcutta: Minerva Associates, 1994.

Bourne and Shepherd
Burra Bazaar, Calcutá / *Calcutta*, c.1863-1869
impressão em papel de albumina / *albumen print*, 228 x 290 mm
Alkazi Collection of Photography, 94.120.0034



Destino semelhante teve Calcutá, muitas vezes descrita pelos britânicos como “Cidade dos palácios” e possivelmente fundada pelo funcionário britânico Job Charnock (1630-1692) no leste da Índia. Empoleirada nas margens do rio Hooghly, Calcutá (hoje renomeada Kolkata) foi a primeira sede das fábricas da Companhia das Índias Orientais. Utilizando mão de obra muito barata, os edifícios governamentais e militares foram construídos com demasiada extravagância. O Forte William, erigido em 1781 por Robert Clive na área de *Maidan*, no centro de Calcutá, foi batizado com o nome do monarca britânico William III e representa o legado britânico da cidade no auge de sua opulência. Calcutá cresceu ao redor de um centro vazio (o forte e *Maidan*), com o bairro inglês expandindo-se para o sul e, a sudoeste da Park Street, um bairro residencial de eurásianos e casais de etnias diferentes (ou seja, o gueto anglo-indiano) e de nativos que trabalhavam como comerciantes, negociantes e funcionários do sistema administrativo britânico na Índia. Muitas vezes ostentava a chancela da autoridade, sendo comparada a São Petersburgo pelos contemporâneos das capitais da Europa clássica. Entretanto, seria equivocado presumir que essa divisão espacial por raça e classe era rigorosamente respeitada. A primeira leva de migrantes pobres chegou à cidade para servir ao requintado estilo de vida dos britânicos e fixou residência em pequenas favelas no bairro inglês. Bardhan Roy⁵ argumenta que a prestação de serviços domésticos se fazia necessária desde muito cedo, de manhã, até tarde da noite, o que explicava o fato de as moradias dos mais pobres situarem-se a pouca distância das áreas mais luxuosas da cidade. Essa estrutura básica, criada no século XVIII, ainda dita o padrão espacial de trabalho e moradia na cidade.

5. Bardhan Roy, Maitreyi.
Calcutta Slums: public policy in retrospect. Calcutta: Minerva Associates, 1994.

Fotógrafo oficial / *State Photographer*
Estação Victoria, Bombaim / *Victoria Station, Bombay,*
c.1860-c.1900, cópia recente / *later print*
impressão em papel de albumina / *albumen print*, 193 x 239 mm
Alkazi Collection of Photography, 94.92.0053



As an emphatic conclusion to the building of railways in India (1853), Bombay hosted the building of one of the most beautiful and grand railway stations of the world- The Victoria Terminus (VT). Welch historian Jan Morris suggests that the VT “could make a persuasive claim to become the central building of the entire British empire”. The outbreak of the American Civil War in 1861 increased the demand for cotton in the West, and led to an enormous increase in cotton-trade in Bombay where raw materials were transported to Lancashire and woven into yarn and sent back to India for selling. In 1866, the British Government established the Bombay Coast and River Steam Navigation Company for the maintenance of steam ferries between Bombay and nearby islands. The later half of the 19th century was also to see a feverish construction of buildings in Bombay, many of which such as the General Post Office, Municipal Corporation, the Prince of Wales Museum, Rajabai Tower and Bombay University, Elphinstone College and the Cowasji Jehangir Hall, the Crawford Market, the Old Secretariat (Old Customs House) and the Public Works Department (PWD) Building, still stand today as major landmarks. The Gateway of India was built to commemorate the visit of king George V and Queen Mary for the Coronation Durbar⁶ at Delhi in 1911.

6. The Delhi Durbar meaning “Court of Delhi”, was a mass assembly at Coronation Park, Delhi, India, to mark the coronation of a King and Queen of the United Kingdom. Also known as the Imperial Durbar, it was held three times, in 1877, 1903, and 1911, at the height of the British Empire. The 1911 Durbar was the only one attended by the sovereign, who was George V. The term was derived from common Mughal term *darbar*.

Como chave de ouro da construção de estradas de ferro na Índia (1853), Bombaim sediou uma das maiores e mais belas estações ferroviárias do mundo, a Victoria (Victoria Terminus, ou VT). O historiador galês Jan Morris sugere que a estação “poderia reivindicar para si o lugar de principal edifício de todo o império britânico”. A deflagração da Guerra Civil Americana, em 1861, aumentou a demanda por algodão no Ocidente e promoveu um aumento extraordinário na venda do produto em Bombaim, de onde a matéria-prima era transportada para Lancashire (Inglaterra) para ser fiada e depois devolvida à Índia para comercialização. Em 1866 o governo britânico fundou a empresa Bombay Coast and River Steam Navigation Company, de serviço de barcas a vapor entre Bombaim e as ilhas próximas. A segunda metade do século XIX também foi um período efervescente na construção civil em Bombaim, e os edifícios do Correio Central e da Corporação Municipal, o Museu Príncipe de Gales, a Torre Rajabai e a Universidade de Mumbai, o Elphinstone College e o Cowasji Jehangir Hall, o mercado Crawford, a velha Alfândega e o edifício do Departamento de Obras Públicas (PWD) até hoje figuram entre os principais marcos da cidade. O Portal da Índia foi construído para comemorar a visita do rei George V e da rainha Mary por ocasião do cerimonial de coroação (Coronation Durbar)⁶ em Delhi, em 1911.

6. A Delhi Durbar (Corte de Delhi) reunia um grande público no Parque da Coroação, em Delhi, para comemorar a coroação de um rei ou rainha do Reino Unido. Conhecido ainda como Imperial Durbar, o cerimonial realizou-se três vezes – em 1877, 1903 e 1911 –, no auge do Império Britânico. A Durbar de 1911 foi a única a contar com a presença do monarca, então George V. A expressão teve origem no idioma mughal.



O Cotidiano

Daily Life

Pieter Tjabbes & Dadi Pudumjee



Dia a dia
Day to day





No campo ou nas cidades, o cotidiano dos indianos é perpassado por uma infinidade de artefatos de arte popular e objetos utilitários, moldados pela diversidade regional, social, cultural, econômica e religiosa do país.

Cada artefato é o espelho da comunidade que o produz. Se em determinados lugares temos a impressão de que o tempo parou, em outros locais as interações comerciais e as migrações internas foram responsáveis pela absorção de novas ideias e habilidades na elaboração dos objetos. Mas existem características comuns a todos: a produção dos artefatos – do mais rústico ao mais refinado – é manual, por isso tempo, paciência e habilidade são requisitos imprescindíveis na confecção desses objetos tão ricamente adornados. Não raro, vários meses são necessários para produzir uma única peça. Os artesãos – homens e mulheres, velhos e jovens –, sejam amadores ou profissionais, transmitem seus conhecimentos de geração em geração.

No atual contexto de uma economia orientada para a globalização, a arte popular na Índia cumpre um duplo papel: por um lado, é o testemunho vivo de manifestações culturais que fazem frente às formas de homogeneização; por outro, oferece aos artesãos a oportunidade de inserção no mercado e a garantia de subsistência.

In the countryside or in the cities, the daily life of the Indian people is pervaded by a myriad of utilitarian objects and artifacts of popular art, molded by the country's regional, social, cultural, economic and religious diversity.

Each artifact is the mirror of the community that produced it. Although in some villages we get the impression that time has stood still, in other places the commercial interactions and internal migrations have led to the absorption of new ideas and skills in the elaboration of the objects. But they all share characteristics in common: the production of the artifacts – from the most rustic to the most refined – is manual, and therefore patience and skill are indispensable requirements for the manufacture of these very richly adorned objects. Not rarely, a number of months are needed to produce a single piece. Whether amateurs or professionals, the artisans – men and women, young and old – transmit their knowledge from generation to generation.

In the current context of an economy driven by globalization, the popular art of India fulfills a double role: on the one hand, it is a living testimony of cultural manifestations that resist the forms of homogenization; on the other, it offers the artisans the opportunity to be a part of the market and to earn a living.

Pieter Tjabbes

(páginas anteriores / previous pages)

Artesão / Craftsman, Jaipur

Foto / Photo: Günter Heil

Feira de Pushkar / Pushkar Fair,

Pushkar, Rajastão / Rajasthan

Foto / Photo: Günter Heil



Vasilha 'Lota' / Lota Bowl
bronze, 16 x 20 cm (d)
Coleção Particular / Private Collection

Vaso muçulmano / Muslim vase
bronze, 22 x 26 x 19 cm
Coleção Particular / Private Collection

Vasilhame, século XX / Vessel, 20th century
latão / brass, 12 x 12 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy



Brinquedo infantil, século XIX / Children's toy, 19th century, Rajastão / Rajasthan
bronze, 33 x 23 x 18 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy



Tigelas para pesar arroz / Rice measure bowls
bronze, dimensões diversas / varied dimensions
Coleção Particular / Private Collection

Ralador / Grater
bronze, 21 x 15 x 6 cm
Coleção Particular / Private Collection



Tinteiro / Ink pot
bronze, dimensões diversas / varied dimensions
Coleção Particular / Private Collection

Recipiente, séculos XIX-XX /
Recipient, 19th-20th century,
Gujarat ou / or Rajastão / Rajasthan
madeira com ornamentos em alpaca /
wood with alpaca silver ornaments, 12 x 14,5 cm (d)
Coleção / Collection Fausto Godoy





Vasilhame, século XX /
Vessel, 20th century
 latão / brass, 27 x 31 cm
 Coleção / Collection Fausto Godoy



Taças de prata, primeira metade do século XX /
Silver cups, first half 20th century
 prata / silver, dimensões diversas / varied dimensions
 Coleção Particular / Private Collection



Caixa para cosméticos /
Cosmetic box
bronze, 10 x 13 (d) cm
Coleção Particular / Private Collection



Pente com cenas eróticas /
Comb with erotic images
bronze, 18 x 10 cm
Coleção Particular / Private Collection

Escarradeiras para folhas de betel, séculos XIX-XX /
Spittoons for betel leaves, 19th-20th century,
norte da Índia / *northern India*
bronze, 20 x 15 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy

Caixa para folhas de betel /
Betel-leaf Box
cobre / *copper*, 15 x 20 cm
Coleção Particular / Private Collection



Betel é uma planta da família da pimenta cujas folhas são mastigadas com noz-de-areca e cal mineral, como limpador de palato, refrescante de hálito, e até para fins digestivos. Os ingredientes para essa mistura conhecida como *paan* são guardados em caixas que podem ser feitas de vários materiais – desde prata em filigrana até madeira – e em várias formas e tamanhos. Muitas possuem perfurações para permitir que o ar fresco circule e mantenha as folhas frescas. O hábito de mascar *paan* provavelmente já existia na Índia há milhares de anos. Muitas caixas desse tipo podem ser vistas em miniaturas Rajput e Mughal.

Betel is a plant from the pepper family whose leaves are chewed together with areca nut and mineral lime as a palate cleanser, a breath freshener, and even for digestive purposes. The ingredients for this mixture known as paan are kept in boxes made of different materials – ranging from silver filigree to wood – and in various shapes and sizes. Many have perforations to allow fresh air to circulate and keep the leaves fresh. The culture of chewing paan has most likely existed for thousands of years in India. A variety of betel boxes can be seen depicted in Rajput and Mughal miniature paintings.

Quebra-nozes para betel /
Betelnut crackers
bronze, 20 x 7 x 2 cm
Coleção Particular / Private Collection



Raghubir Singh

O fotógrafo Raghubir Singh (1942-1999) é conhecido principalmente por suas paisagens e pelos registros documentais do povo indiano. No decorrer de sua carreira, colaborou com as revistas *National Geographic*, *The New Yorker* e *Time* e com o jornal *The New York Times*, enquanto residia na Índia, em Paris e Nova York. Singh inseriu seu trabalho na tradição da fotografia de rua inaugurada por Henri Cartier-Bresson e Robert Frank, os quais influenciaram sua obra por muito tempo. Ao contrário deles, porém, Singh optou pelo uso da cor por considerá-la um elemento intrínseco à estética indiana. Sua abordagem destacou a beleza, a natureza, o humanismo e a espiritualidade como sustentáculos da cultura indiana. Seu estilo e estética singulares foram intensamente influenciados não apenas pelo modernismo como também pelas miniaturas moghal, rajastani e rajput, pelo humanismo do cineasta Satyajit Ray (1921-1992) e pela fotografia da região de Bengala, que ele considerava como o lugar onde as ideias modernistas se fundiram pela primeira vez com a arte vernacular indiana.

Raghubir Singh

Raghubir Singh (1942-1999), was a photographer known primarily for his landscapes and documentary-style photographs of the Indian people. Throughout the course of his career he worked for National Geographic, The New York Times, The New Yorker and Time, while living in India, Paris, London and New York. Singh worked in a tradition of street photography pioneered by Henri Cartier-Bresson and Robert Frank, both of whom were longstanding influences in his work. Unlike them, however, he chose to work in color, which he considered as an intrinsic element of Indian aesthetics. In his approach he considered beauty, nature, humanism and spirituality as the cornerstones of Indian culture. His unique style and aesthetics were intensively influenced not only by modernism, but also by Rajasthani, Rajput and Mughal miniatures, the humanism of filmmaker Satyajit Ray (1921-1992), as well as photography from Bengal – which he considered as the place where Western modernist ideas were fused with vernacular Indian art for the first time.

Raghubir Singh
Mercado Crawford /
Crawford Market, 1993, Bombay, Maharashtra
fotografia / photograph, 50 x 76 cm
Coleção / Collection Fondation Raghubir Singh, Paris



Raghubir Singh
Forte de Bidar / Bidar Fort, 1995, Karnataka
 fotografia / photograph, 47,5 x 72 cm
 Coleção / Collection Fondation Raghubir Singh, Paris



Raghubir Singh
Sem Título / Untitled, 1996, Goa
 fotografia / photograph, 47 x 72 cm
 Coleção / Collection Fondation Raghubir Singh, Paris



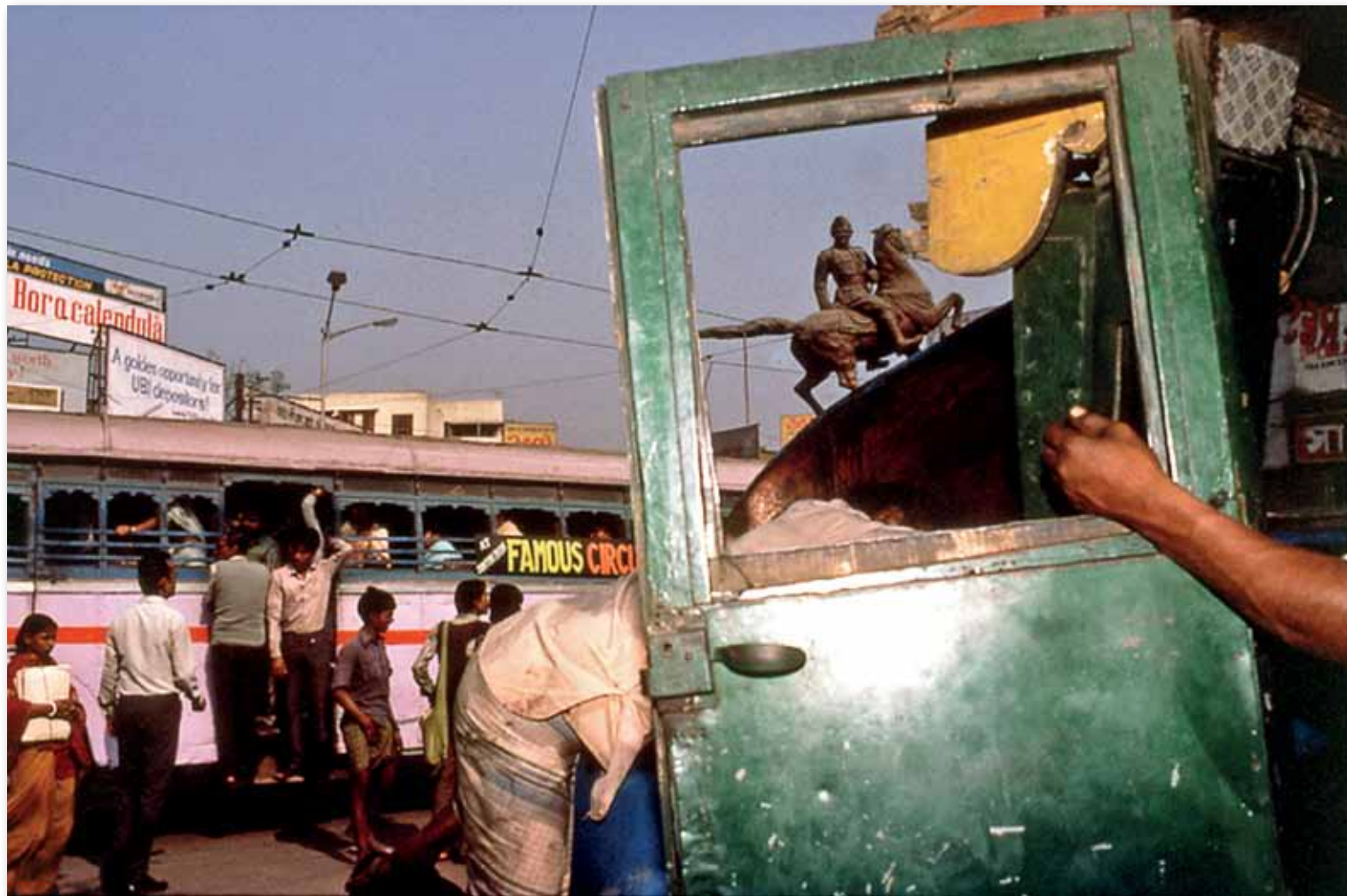
Raghubir Singh
Vendedor de espelhos na calçada /
Pavement Mirror Shop, 1991, Howrah, West Bengal
 fotografia / *photograph*, 49 x 74 cm
 Coleção / *Collection* Fondation Raghubir Singh, Paris



Raghubir Singh
Zaveri Bazaar e mostruário de joalheiro /
Zaveri Bazaar and Jeweller's Showroom, 1991, Mumbai
 fotografia / *photograph*, 60 x 80 cm
 Coleção / *Collection* Fondation Raghubir Singh, Paris



Raghubir Singh
Peregrinação de Kumbh Mela /
Kumbh Mela, 1977, Allahabad, Uttar Pradesh
 fotografia / photograph, 48 x 72 cm
 Coleção / Collection Fondation Raghubir Singh, Paris



Raghubir Singh
Estátua de Subhas Chandra Bose /
Subhas Chandra Bose Statue, 1986, Kolkata, West Bengal
 fotografia / photograph, 60 x 80 cm
 Coleção / Collection Fondation Raghubir Singh, Paris

Raghu Rai
Estúdio / Artist Studio, 2004, Kolkata
fotografia / *photograph*, 50,5 x 135,5 cm
Coleção / *Collection* Raghu Rai, Delhi

Raghu Rai

Raghu Rai's photographs depict people in cities and countryside, in their daily activities. The works show a multilayered reality, where people, objects and buildings intermingle in a sometimes breathtaking rhythm. The artist "slices" out spaces and moments of the Indian diversity in front of him, but in the way he chooses the images he attains a surprising unity. He captures the ways in which the past coexists with the present in India and produces striking images of Indian street life, festivals and musicians. Modernist photographers like Henri Cartier-Bresson, Walker Evans and André Kertész are important inspirations, and like them Rai (born in Punjab, in 1942) extends the idea of "street photography" beyond the mere functional. In 1977 Henri Cartier-Bresson recommended him to become a member of Magnum Photo.

Raghu Rai

As fotografias de Raghu Rai (nascido no Punjab em 1942) retratam pessoas nas cidades e no campo, em suas atividades cotidianas. As imagens mostram uma realidade em várias camadas, na qual pessoas, objetos e edifícios se misturam em um ritmo por vezes frenético. O artista 'fatia' espaços e momentos da diversidade indiana que surgem diante dele, mas, pela maneira como escolhe as imagens, obtém uma unidade surpreendente. Ele captura as maneiras pelas quais o passado coexiste com o presente na Índia e produz imagens impressionantes das cenas de rua, dos festivais e dos músicos. Raghu Rai inspira-se em fotógrafos modernistas como Henri Cartier-Bresson, Walker Evans e André Kertész, e como eles estende a ideia de 'fotografia de rua' para além do mero funcional. Em 1977 Henri Cartier-Bresson recomendou-o para integrar a equipe da agência Magnum Photo.





Raghu Rai
Sonhos adormecidos /
Sleeping dreams, 2004,
 Tagore Castle street, Kolkata
 fotografia / photograph, 137 x 50,5 cm
 Coleção / Collection Raghu Rai, Delhi

Raghu Rai
A véspera... /
The day before..., 1992, Ayodhya
 fotografia / photograph, 50 x 77 cm
 Coleção / Collection Raghu Rai, Delhi

Raghu Rai
Tráfego em Chawri Bazar /
Traffic at Chawri Bazar, 1964, Delhi
 fotografia / photograph, 50 x 77 cm
 Coleção / Collection Raghu Rai, Delhi





Equal Dreams (Sonhos iguais)

Equal Dreams (Sonhos iguais) é uma série de retratos ao ar livre de pessoas de diversos estratos sociais da sociedade indiana. Todas estão sentadas à mesma distância da câmera e na mesma cadeira, que funciona como um equalizador/nivelador entre as pessoas de diferentes contextos socioeconômicos e ideológicos. *Equal Dreams* foi exibido em Nova Delhi (2006), no Musée du Quai Branly em Paris (2008) e no Helsinki City Art Museum, na Finlândia (2011).

Equal Dreams

Equal Dreams is a series of environmental portraits of people across various social strata of Indian society. Each person is sitting equidistant from the camera, in the same chair, which works as an equalizer/leveler amongst people who may belong to different socioeconomic and ideological backgrounds. Equal Dreams was exhibited in New Delhi (2006), Musée du Quai Branly in Paris (2008) and Helsinki City Art Museum, Finland (2011).

Anay Mann

Anay Mann (nascido em 1974) começou a fotografar em 2001. Ele recebeu a primeira bolsa da área de fotografia do Habitat Center para a realização de sua série *Generation in Transition (Geração em transição)*, em 2003. Mann publica suas fotografias regularmente em revistas e jornais como *Forbes*, *Fortune*, *Wired*, *The New York Times*, *Business 2.0*, *Time Asia*, *Newsweek* e *Travel & Leisure*, tendo trabalhado para *Der Spiegel*, *Stern*, *Life*, *Red Herring* e *GQ India*, entre outros. Um retrospecto de sua obra foi publicado no *Le Monde*.

Anay Mann

Anay Mann (b. 1974) began photographing in 2001. He was granted the first fellowship of photography from the Habitat Center for the work on his Generation in Transition series in 2003. He contributes regularly to Forbes, Fortune, Wired, The New York Times, Business 2.0, Time Asia, Newsweek and Travel & Leisure, and has also worked with Der Spiegel, Stern, Life, Red Herring and GQ India, amongst others. A portfolio of his work was published in Le Monde.



Sari de casamento (brocado), século XX /
Marriage sari (brocade), 20th century, Varanasi
seda e fio de ouro / silk and gold thread, 506 x 116 cm
Coleção Particular / Private Collection

Tecidos

O ramo têxtil no subcontinente sul-asiático ferve com uma energia criativa sem precedentes em todo o planeta. Invasores, tribos nativas, mercadores e exploradores convergiram para a região, criando uma cultura intrincada e bastante conhecida por sua vibração e suas cores. Hoje há mais de dez milhões de fiandeiros, tecelões, tintureiros e bordadores trabalhando na Índia, no Paquistão e em Bangladesh, cujos tecidos artesanais contribuem para esse caldeirão de diversidade.

Segundo os registros comerciais mais antigos, as civilizações europeias, asiáticas e do Oriente Médio adquiriam seus produtos têxteis na Índia. Gregos, romanos, persas, árabes e chineses trocavam suas sedas e metais preciosos por tecidos de algodão, finos e coloridos, produzidos no subcontinente. A qualidade extraordinária da trama leve de algodão, as técnicas de bordados, a notável firmeza das cores dos pigmentos usados no tingimento e a rapidez e sensibilidade com a qual os artesãos atendiam à demanda por novos padrões fizeram da Índia o principal centro de produção têxtil no mundo, até o advento da Revolução Industrial na Europa.

O subcontinente sobreviveu aos danos causados pela invasão de produtos têxteis importados, fabricados em teares industriais, especialmente na Inglaterra, durante o período colonial. Por toda a Índia, tecelões, tintureiros, bordadores, estampadores e pintores em tecido seguiram enriquecendo as tradições do artesanato têxtil. Os tecidos selecionados para esta exposição revelam o desenvolvimento, no século XX, dessa indústria que tem por base a produção doméstica e em pequenas oficinas.

Durante a luta pela independência, o Mahatma Gandhi recorreu aos tecidos artesanais indianos como símbolo da revolta contra a dominação de seu país por uma potência estrangeira. Assim, o *khadi* (tecido artesanal, feito com o algodão nativo fiado à mão) simbolizou a autossuficiência das aldeias e o esteio da independência. A campanha envolvendo o tecido *khadi* deu novo alento à indústria indiana do tear manual e levou a desenvolvimentos comerciais de sucesso, como as cooperativas de fabricantes e comerciantes que surgiram nas regiões com tradição em tecelagem, estampagem e pintura em tecido.

Textiles

The South Asian subcontinent is teeming with creative energy for textile production like no other place on earth. Invaders, indigenous tribes, traders and explorers have all merged here to create a complex culture known for its vibrancy and color: there are currently more than 10 million spinners, weavers, dyers, and embroiderers in India, Pakistan and Bangladesh who contribute to this melting pot with their handcrafted cloths.

The earliest trading records make it clear that European, Asian and Levantine civilizations obtained textiles from India. Greeks, Romans, Persians, Arabs, and Chinese exchanged precious metals and silks for the subcontinent's fine and colorful cottons. The extraordinary quality of the light cotton cloth, the techniques used in its embroidery, the noteworthy permanence of the dyes used to color it, and the ability of producers to respond quickly and sensitively to demands for new designs made India the foremost center of textile production worldwide up until the European Industrial Revolution.

The subcontinent weathered the disasters brought on by the tide of imported textiles made by industrially powered looms, especially those of England during the colonization period. Throughout India – from the Rann of Kutch to the Coromandel Coast, from the Sind and Baluchistan deserts to India's extreme Northwest and the villages nestled among rice paddies in Bangladesh – embroiderers, weavers, dyers, block printers and textile painters continue to develop the traditions of the textile craft. The textiles chosen for this exhibition focus on the 20th-century development of this domestic and small workshop-based industry.

During the struggle for independence from England, Mahatma Gandhi resorted to India's artisanally made fabrics as a symbol of his nation's domination by foreign powers. The cloth known as khadi (woven artisanally from indigenous handspun cotton) symbolized self-sufficiency within the village unit and grassroots independence. This program involving khadi cloth has breathed new life into India's handloom industry, leading to successful commercial developments such as cooperatives for the production and marketing of textiles which have sprung up in the areas in India with a longstanding tradition for the weaving, printing and painting of fabrics.



Sari Chikan-work, século XX /
Chikan-work sari, 20th century,
 Lucknow, Uttar Pradesh
 algodão e musseline bordada /
 cotton and embroidered muslin, 632 x 98 cm
 Coleção Particular / Private Collection



Mulheres / Women,
 Sumur, Ladakh
 Foto / Photo: Günter Heil



Casamento em / *Wedding at Puni.*
 Rajastão / *Rajasthan*
 Foto / *Photo:* Günter Heil



Sari, século XX / *20th century,* Delhi
 carimbo sobre seda / *block print on silk,* 626 x 114 cm
 Coleção Particular / *Private Collection*



Sari de casamento Garchola, século XX /
Gharchola marriage sari, 20th century, Gujarat
 algodão e fio de metal / cotton and metal thread, 515 x 114 cm
 Coleção Particular / Private Collection



Mulheres da tribo Lambadi /
Women from the Lambadi tribe,
 Hyderabad, Andhra Pradesh
 Foto / Photo: Günter Heil



Traje matrimonial com joias, século XX /
Wedding costume with jewelry, 20th century, Gujarat
 Coleção Brij Bhasin, Nova Delhi / *Brij Bhasin Collection, New Delhi*



Sari Ikat, século XX /
Ikat sari, 20th century, Orissa
 tecelagem de fios de algodão tingido /
 woven with coloured cotton threads, 823 x 117 cm
 Coleção Particular / *Private Collection*



Raghu Rai
Num casamento no Punjab /
At a Punjabi Wedding, 2003, Delhi
 fotografia / *photograph*, 58 x 83 cm
 Coleção / *Collection* Raghu Rai, Delhi



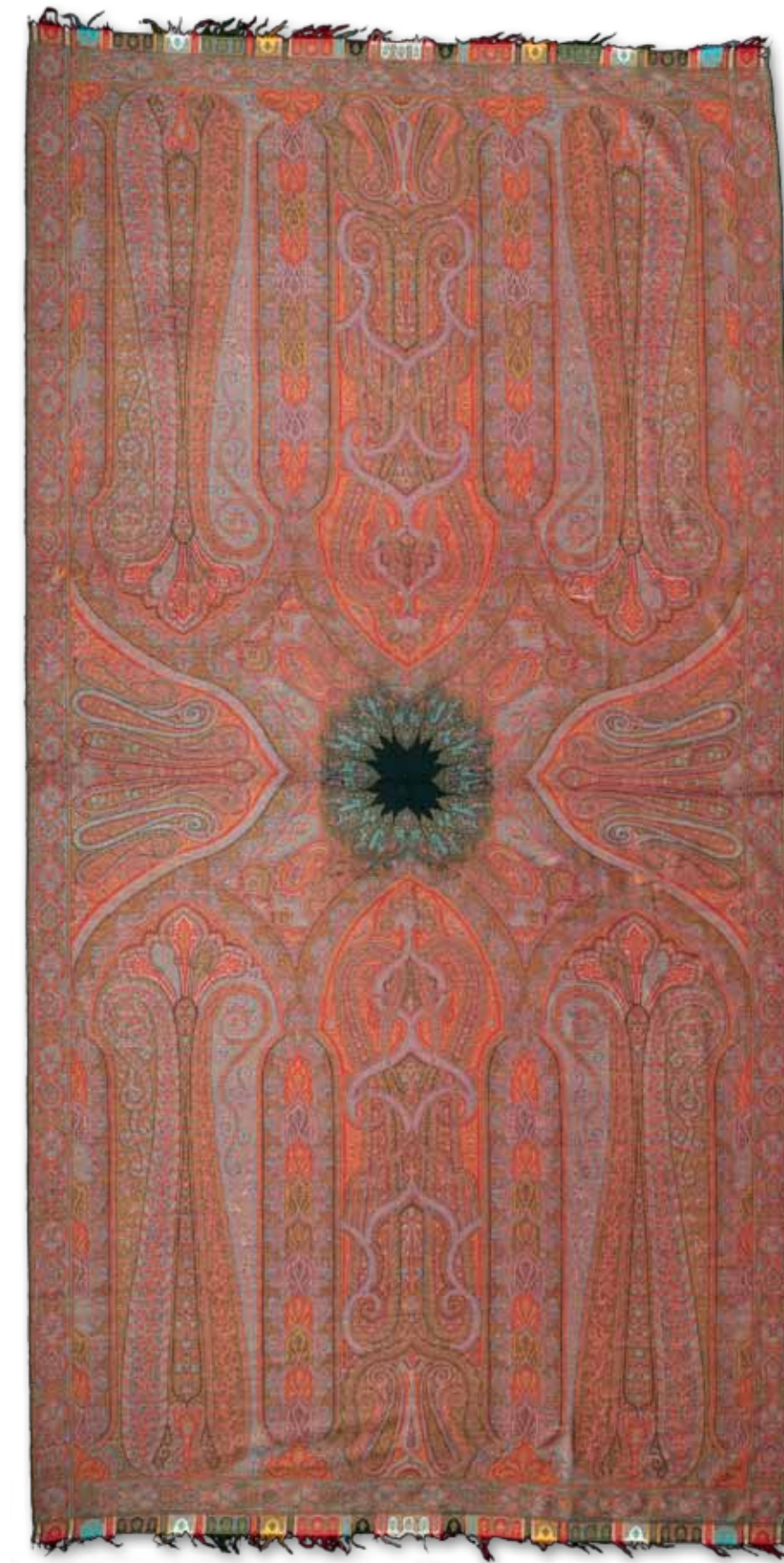
Sari Kantha, século XX / 20th century,
Bengala Ocidental / West Bengal
algodão bordada / embroidered cotton, 645 x 112 cm
Coleção Particular / Private Collection



Dançarinas de Marwari /
Marwari dancers,
Jodhpur, Rajastão / Rajasthan
Foto / Photo: Günter Heil



Phulkari (cobre-leito ou manto), século XX /
Phulkari (bedspread or mantle), 20th century, Punjab
 seda bordada / embroidered silk, 255 x 148 cm
 Coleção Particular / Private Collection



Xale, século XIX / **Shawl**, 19th century,
 região da Caxemira / Kashmir region
 lã, tecida em tear / wool, handloom fabric, 328 x 157 cm
 Coleção / Collection Fausto Godoy



Tecido decorativo de parede, século XX /
Decorative wall fabric, 20th century, Gujarat
 algodão com aplique, bordado e espelhos /
 cotton with appliqué, embroidery and mirrors, 137 x 110 cm
 Coleção / Collection Fausto Godoy



Carimbos para impressão em tecido, século XX /
Stamps for printing on fabric, 20th century,
 Rajastão (região de Jaipur) / *Rajasthan (Jaipur region)*
 madeira / wood, diversas dimensões / various dimensions
 Coleção / Collection Fausto Godoy

Kalamkari,
 século XX / 20th century, Andhra Pradesh
 algodão com impressão feita por carimbos /
 cotton with prints made by stamps, 299 x 163 cm
 Coleção Particular / Private Collection

Charakku
metal / metal, 30 x 96 (d)
Coleção Particular / Private Collection



Charakku is made of seven sacred metals and is one of India's largest cooking vessels. It is used in temples for the preparation of large quantities of food – a tradition that stems from the practice of feeding hundreds of people during temple festivals. It is made by the Musari community, in Kerala, and so arduous is the process of preparing the clay mould that elaborate ritual prescriptions are observed for a faultless casting.

Charakku é feito da liga de sete metais sagrados e é um dos maiores potes de cozinhar da Índia. Ele é usado nos templos para a preparação de grandes quantidades de alimentos – uma tradição que deriva da prática de alimentar centenas de pessoas durante os festivais religiosos. Ele é feito pela comunidade Musari, em Kerala, e o processo de preparação do molde de barro é tão árduo que prescrições rituais elaboradas devem ser observadas para um impecável resultado final.

**Recipiente de mendigar /
Mendicant bowl**
bronze, 34 x 20 cm (d)
Coleção Particular / Private Collection



**Templo de Krishna, século XX /
Krishna's temple, 20th century**
bronze, 28 x 32 x 14 cm
Coleção Particular / Private Collection

**Colher para incenso /
Incense spoon**
bronze, 23 x 5 x 8,5 cm
Coleção Particular / Private Collection

Lamparina / Oil lamp
bronze, 36 x 19 x 9 cm
Coleção Particular / Private Collection



Hanuman, deus dos macacos /
Hanuman, God of the Monkeys
 bronze (Dhokra), 110 x 40 x 25 cm
 Coleção / Collection Marco Antonio Diniz Brandão

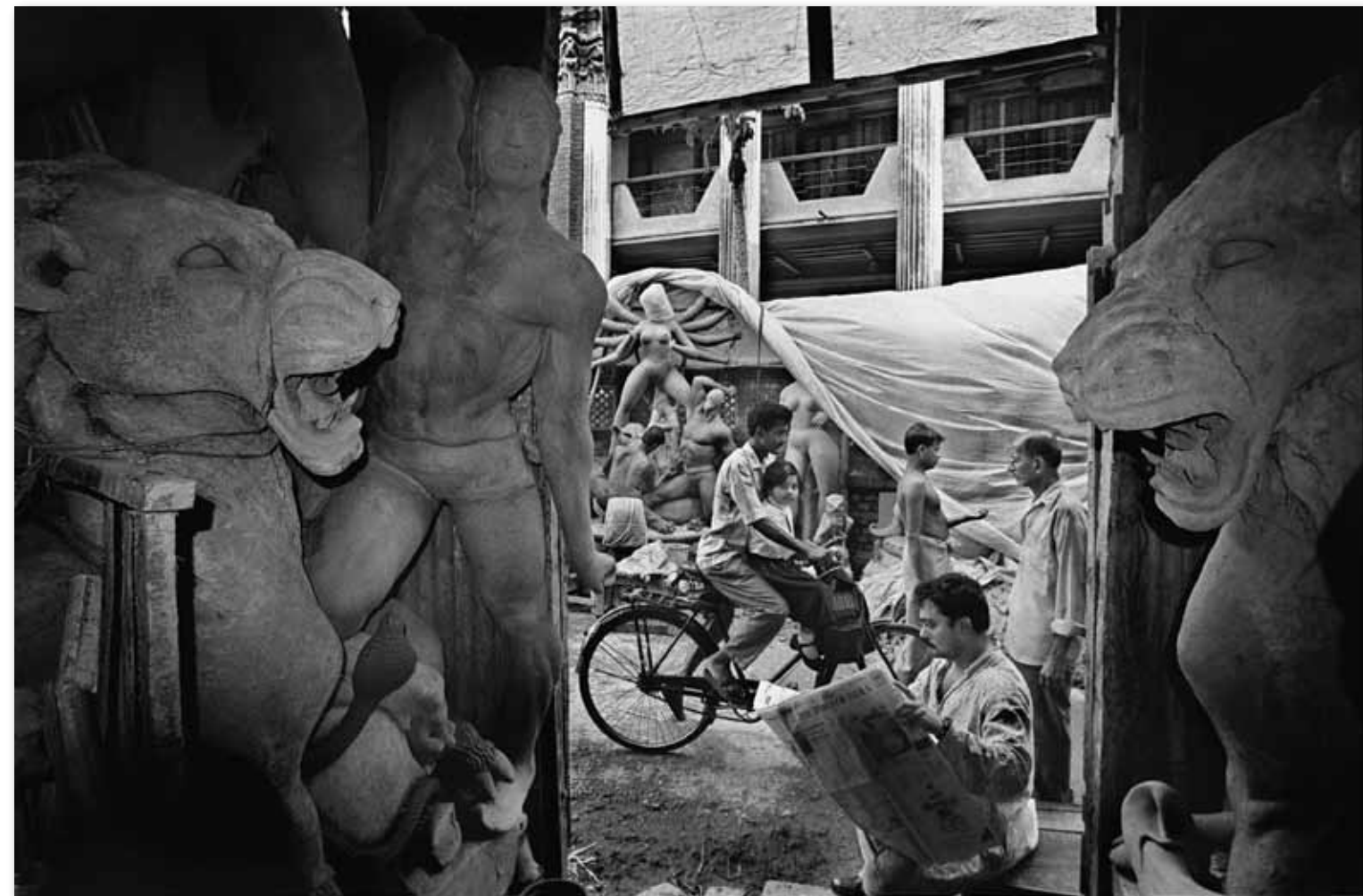


Raghu Rai
Adorando o Ganges /
Worshipping Ganga, 2004, Kolkata
 fotografia / photograph, 50 x 137 cm
 Coleção / Collection Raghu Rai, Delhi

Raghu Rai
Assistindo ao Festival Nag Nathaiya /
Watching Nag Nathaiya Festival, 2004, Varanasi
 fotografia / photograph, 50,5 x 137 cm
 Coleção / Collection Raghu Rai, Delhi



Raghu Rai
Entre as deusas / Among The Goddesses, 1991, Kolkata
 fotografia / photograph, 50 x 77 cm
 Coleção / Collection Raghu Rai, Delhi



Raghu Rai
Preparando-se para o Festival de Durga Pooja /
Preparing for Durga Pooja, 1999, Kolkata
 fotografia / photograph, 50 x 77 cm
 Coleção / Collection Raghu Rai, Delhi



Terracotas de Tamil Nadu /
Tamil Nadu terracottas, Tamil Nadu
Foto / Photo: Günter Heil



Tamil Nadu terracottas

Ayyanar is a very ancient ancestral clan-based non-Vedic worship system linked to nature and fertility worship, mainly in the villages of Tamil Nadu. The god Ayyanar, who protects the rural villages, is often pictured riding on a white horse, fighting against demons and evil gods that are threatening the people. These often huge clay figures are traditionally displayed at the entrance of every village. Here, Ayyanar is represented seated between his two wives, carrying a scepter and accompanied by an escort of his vassals and animals. Terracotta horses are given to the god for his nighttime perambulations. The god Karuppu Sami wields an aruval, a long machete. The village people believe that Karuppu Sami is disguised in the form of the priest who is asked to predict the future and to discuss social issues faced by the community. The priest, who is a nonvegetarian, is generally the potter who sculpts the sacred images and clay horses.

Terracotas de Tamil Nadu

Ayyanar é um sistema de culto muito antigo, não védico e baseado nos clãs. Relaciona-se à natureza e à adoração da fertilidade, e está presente sobretudo nas aldeias do estado indiano de Tamil Nadu. O deus Ayyanar, que protege as aldeias rurais, costuma ser retratado sobre um cavalo branco, lutando contra os demônios e os deuses malignos que ameaçam as pessoas. Essas figuras de barro, muitas vezes de grande porte, são tradicionalmente expostas na entrada da aldeia. Aqui, Ayyanar aparece sentado entre suas duas esposas, carregando um cetro e acompanhado por uma escolta de vassalos e animais. Cavalos de terracota são oferecidos ao deus para suas perambulações noturnas. O deus Karuppu Sami empunha um facão longo, o *aruval*. Os habitantes da aldeia acreditam que Karuppu Sami se disfarça como o sacerdote que prevê o futuro e discute as questões sociais enfrentadas pela comunidade. Esse sacerdote, que não é vegetariano, em geral é o próprio oleiro que molda as imagens sagradas e os cavalos de barro.



Mayyar
Ayyanar e suas duas esposas /
Ayyanar and his two wives, 2011,
 Malayur Village, Tamil Nadu
 terracota / terracotta, altura / height 110 cm
 Coleção Particular / Private Collection



Mayyar
Deus Karuppu Sami e um guardião /
God Karuppu Sami and a guardian, 2011,
 Malayur Village, Tamil Nadu
 terracota / terracotta,
 dimensões variáveis / variable dimensions
 Coleção Particular / Private Collection

Mayyar
Cavalo, touro e elefante /
Horse, bull e elephant, 2011,
Malayur Village, Tamil Nadu
terracota / terracotta,
dimensões variáveis / variable dimensions
Coleção Particular / Private Collection





Cena de Aldeia, tribo Warli, século XX /
Village Scene, Warli tribe, 20th century, Maharashtra
 pigmento e tintura de arroz sobre algodão /
 rice dye and pigment on cotton, 132 x 49 cm
 Coleção / Collection Fausto Godoy



Cena de Aldeia, tribo Warli, século XX /
Village Scene, Warli tribe, 20th century, Maharashtra
 pigmento e tintura de arroz sobre algodão /
 rice dye and pigment on cotton, 118 x 118 cm
 Coleção / Collection Fausto Godoy



Jumadi ou / or Jarandaye,
século XX / 20th century, Karnataka
latão / brass, 45 x 65 x 43 cm
Museum Rietberg, Zürich, 2007.77 –
Doação de / Gift of Heidi e / and Hans Kaufmann

Tigre Pilichaundi, século XX /
Pilichaundi Tiger, 20th century, Karnataka
bronze, 28 x 33 x 14 cm
Museum Rietberg, Zürich, 2007.83 –
Doação de / Gift of Heidi e / and Hans Kaufmann



Bhuta masks

For many centuries people in Tulu Nadu, a rural coastal region in southern India, have been worshipping bhutas, spirits that are believed to have power to protect and counsel the community. Bhutas are spirits in the form of animals such as the tiger Pillichamundi, the buffalo Maisandaye, the wild boar Panjurli, a bull, or human beings who were deified after their death, as well as spirits that are taken from ancient culture and mythology. Many of them bear resemblance to the Hindu gods, but belong to the folk religion which differs from Brahmin Hinduism in its gods and practices. Rituals for these spirits are usually performed during annual festivals. Professional performers wearing specific makeup, decorations and masks fall into a trance as they are possessed by a bhuta spirit. The bhuta then sings, dances, tells stories, gives advice, and solves problems faced by the community

Máscaras butha

Há muitos séculos a população de Tulu Nadu, uma região rural na costa sul da Índia, venera os *bhutas*, espíritos aos quais se atribui o poder de proteger e orientar a comunidade. *Bhutas* são espíritos zoomorfos, como o tigre Pillichamundi, o búfalo Maisandaye, o porco-do-mato Panjurli e o boi, ou ainda seres humanos divinizados após sua morte, além dos espíritos oriundos da mitologia e da cultura antiga. Muitos deles guardam semelhança com divindades hindus, embora pertençam a uma religião popular que difere do hinduísmo brâmane em suas divindades e práticas. Os rituais dedicados a esses espíritos normalmente são realizados como parte dos festivais anuais. Atores profissionais usando maquiagem, máscaras e ornamentos específicos entram em transe ao serem possuídos pelo espírito *bhuta*. Esse *bhuta* passa então a cantar, dançar, contar histórias, distribuir conselhos e solucionar problemas que afetam a comunidade.



Armadura de Sarala Jumadi, século XX /
Breastplate of Sarala Jumadi, 20th century, Karnataka
 bronze, 45 x 37 x 15 cm
 Museum Rietberg, Zürich, 2007.93 –
 Doação de / Gift of Heidi e / and Hans Kaufmann



Deus búfalo Maisandaye, século XIX /
Maisandaye Buffalo God, 19th century, Karnataka, Tulu-Gebiet
 bronze, 59 x 51 x 23 cm
 Museum Rietberg, Zürich, 2.006.173



Javali Panjurli, século XX /
Panjurli boar, 20th century, Karnataka
 bronze, 47 x 57 x 33 cm
 Museum Rietberg, Zürich, 2007.94 –
 Doação de / Gift of Heidi e / and Hans Kaufmann



Búfalo Maisandaye, século XX /
Maisandaye Buffalo, 20th century, Karnataka
 bronze, 44 x 29 x 12 cm
 Museum Rietberg, Zürich, 2007.82 –
 Doação de / Gift of Heidi e / and Hans Kaufmann

Narração de histórias
Storytelling



In India, the art of storytelling, accompanied by painted images, masks or puppets (including marionettes, hand puppets and shadow puppets), has been popular since ancient times. References to these performances are found in the Mahabharata and in Buddhist and Jain texts from the 2nd century BC.

The fusion of different forms of expression – such as painting, sculpture, music, dance and narration – makes this art one of the most vibrant and complex forms of theatrical representation in India. A wide range of materials are used for making the puppets, including wood, papier-mâché, fabrics and animal skins.

The art of storytelling also involves other sorts of popular performances, such as that of the traveling singers who carry images painted on scrolls, canvases and wooden panels. Traditionally, these artists, who are also composers, show the paintings at the same time they tell and sing the stories.

The Mahabharata and the Ramayana provide many of the themes. The continuous stagings of the sacred stories are not simple exercises in the perpetuation of a tradition, but rather a practice of revitalization and re-inscription of the legends and myths, with new meanings and recovered importance. Not only the epics, but also local popular tales and current events provide content for the narratives.

Dadi D. Pudumjee

(Curator of "Storytelling")

Dadi D. Pudumjee is a leading puppeteer in India. He is an alumnus of the National Institute of Design, the Darpana Academy of Performing Arts, Ahmedabad, and the Marionette Theatre Institute, in Stockholm. From 1980 to 1986 he was the artistic director of the Sutradhar Puppet Theatre at the Shri Ram Centre for Art and Culture, New Delhi, which he helped to establish. In 1986 he founded the Ishara Puppet Theatre Trust, one of India's major contemporary puppet theaters, collaborating with modern and traditional artists. The trust's aim is to upgrade performance skills and create opportunities of collaboration with puppet groups and individuals, both in India and abroad. Since 2008 he has been the president of UNIMA (Union Internationale de la Marionette). For his contribution to puppetry he received the Sangeet Natak Akademi award in 1993, and the Padmashree award, conferred by the President of India, in 2011.

Na Índia, a arte de narrar histórias, acompanhada por imagens pintadas, máscaras ou bonecos (como marionetes, fantoches e bonecos de sombras), é popular desde os tempos antigos. Referências a essas *performances* são encontradas no *Mahabharata* e em textos budistas e jainistas do século II a.C.

A fusão de diferentes formas de expressão, como a pintura, a escultura, a música, a dança e a narração, torna essa arte uma das mais vibrantes e complexas formas de representação teatral na Índia. Materiais diversos são empregados na confecção dos bonecos, como madeira, papel machê, tecidos ou peles de animais.

A arte de narrar histórias conta também com outras formas performáticas populares, como a dos contadores que vagam de um lugar a outro carregando consigo imagens pintadas em rolos de papel, telas e madeira. Tradicionalmente, esses artistas, que também são compositores, mostram as pinturas ao mesmo tempo em que contam e cantam as histórias.

O *Mahabharata* e o *Ramayana* fornecem muitos dos temas narrados. As encenações contínuas das histórias sagradas não são simples exercícios de perpetuação de uma tradição, mas uma prática de revitalização e re-inscrição das lendas e mitos, sob novos sentidos e com importância recuperada. Não só os épicos, mas também os contos populares locais e eventos recentes servem como motivo para as narrativas.

Dadi D. Pudumjee

(Curador de "Narração de histórias")

Dadi D. Pudumjee é um dos mais importantes marionetistas da Índia. Estudou no National Institute of Design e na Darpana Academy of Performing Arts, em Ahmedabad, e no Marionette Theatre Institute, em Estocolmo (Suécia). Entre 1980 e 1986 foi diretor artístico do Sutradhar Puppet Theatre do Shri Ram Centre for Art and Culture, em Nova Delhi, do qual foi um dos fundadores. In 1986 fundou o Ishara Puppet Theatre Trust, uma das mais importantes instituições dedicadas às marionetes contemporâneas na Índia, em colaboração com artistas modernos e tradicionais. Seus objetivos são desenvolver as técnicas de apresentação e criar oportunidades de colaboração com artistas e grupos, indianos e estrangeiros. Desde 2008 Dadi preside a UNIMA (Union Internationale de la Marionette). Por sua contribuição à área ele recebeu o Sangeet Natak Akademi Award em 1993 e o prêmio Padmashree, conferido pela presidente da Índia em 2011.



Lala Bath
Teatro de marionetes Kathputli /
Kathputli marionette theater,
 2011, Rajastão / Rajasthan
 madeira e tecido / wood and fabric,
 dimensões variáveis / variable dimensions
 Coleção Particular / Private Collection



Lala Bath
Marionetes Kathputli /
Kathputli marionettes,
2011, Rajastão / Rajasthan
madeira e tecido / wood and fabric,
altura / height 77 cm
Coleção Particular / Private Collection



Lala Bath
Anarkali (marionete Kathputli) / Anarkali (Kathputli marionette), 2011, Rajastão / *Rajasthan*
madeira e tecido / *wood and fabric*, altura / *height* 77 cm
Coleção Particular / *Private Collection*

Kathputli

Kathputli (kath = wood / putli = puppet) is an ancient string puppet theatre, native to Rajasthan and is the most popular form of Indian puppetry.

The puppeteer manipulates the strings attached to the head, waist and hands of the puppets. The lower body is covered in long skirts and therefore does not have strings connected to it. The figures are often inspired by those depicted in Rajput folk stories and legends.

Rajasthan's puppet plays revolve around the exploits of the local hero Amar Singh Rathore, the ruler of Nagaur in the 17th century, from where the puppeteers' community claims its origin. The performance depicts his appearance at the court of the Badshah (believed to be the Mughal emperor Akbar or Shah Jahan), along with Hindu rajas (kings) and nawabs (chieftains or royal personages). The puppet characters are distinguishable as belonging to the two communities – Muslim and Hindu – by the beards, moustaches and headgear they wear.

Kathputli

Kathputli (*kath* = madeira / *putli* = boneco) é um antigo teatro de marionetes originário do Rajastão. É a forma mais popular de marionetes indianas.

O marionetista manipula as cordas conectadas à cabeça, à cintura e às mãos dos bonecos. A parte inferior do corpo está coberta por saias longas e, portanto, não tem cordas conectadas a ela. As figuras são comumente inspiradas por aquelas descritas em histórias folclóricas e lendas Rajput.

O teatro de marionetes do Rajastão toma por base as explorações do herói local, Amar Singh Rathore, que no século XVII governou Nagaur. Segundo a comunidade de artistas de marionetes, sua arte teve origem nesse distrito. Os espetáculos descrevem a visita de Rathore à corte do Badshah (supostamente, o imperador mughal Akbar ou Shah Jahan), em companhia de rajás e nababos hindus. Divididos em duas comunidades – a muçulmana e a hindu –, os personagens se distinguem por suas barbas, seus bigodes e acessórios para a cabeça.



G.Venu
Fantoches Pavakathakali Bhima e Duhsasana / Pavakathakali Bhima and Duhsasana puppets, 2011, Kerala
madeira, metal e tecido / *wood, metal and fabric*, altura / *height* 72 cm
Coleção Particular / *Private Collection*

Pavakathakali

Pavakathakali (pava = doll or puppet / katha = story / kali = play or performance) is the name given to traditional glove puppets played in Kerala, mostly in the rural areas. This tradition can be traced to almost four centuries. When Kathakali came into the district of Palghat, it naturally influenced the existing performance of glove puppets. Puppeteers started to dress their dolls with costumes similar to those worn in Kathakali.

The performances are based on the texts adapted from Kathakali. Like any other street art, it was performed by nomadic puppeteers, who would wander from village to village.

The puppets are carved in wood, painted and decorated. Beneath the wooden upper portion of the body is a bag concealed by a flowing robe. The puppeteer inserts his hand into this bag and manipulates the puppet with his fingers.

Pavakathakali

Pavakathakali (*pava* = boneco / *katha* = estória / *kali* = *performance*) é o nome dado aos tradicionais fantoches de Kerala, principalmente nas áreas rurais. Essa tradição já tem quase quatro séculos. Quando o teatro Kathakali chegou ao distrito de Palghat, naturalmente influenciou seus fantoches tradicionais. Os artistas locais começaram a vestir seus bonecos com trajes semelhantes aos usados no Kathakali.

As apresentações se baseiam em textos adaptados do teatro Kathakali. Como qualquer outra arte de rua, Pavakathakali era realizado por artistas nômades, que viajavam de aldeia em aldeia.

Os bonecos são esculpidos em madeira, pintados e decorados. A porção superior do corpo é de madeira; abaixo dela fica uma bolsa, escondida por um manto. O artista coloca a mão dentro dessa bolsa e manipula o boneco com os dedos.



Tolu bommalatta, shadow puppets

(Tolu = leather / bomma = doll or puppet / atta = play or performance)

Shadow puppet shows of Andhra Pradesh are an ancient custom by which the Hindu epics and local folk tales spread to the most remote corners of the subcontinent. One of the most popular themes is the Ramayana. It is believed that this art form originated in India, from where it spread to Anatolia, South East Asia and the Far East. The puppets are made of leather. Many of these puppets represent gods and Apsaras (celestial beings). There are also demon-puppets. The philosophy conveyed is that good overpowers evil. The performance takes place in open air and may last for nine successive nights.

Tolu bommalatta, teatro de sombras

(Tolu = couro / bomma = boneco / atta = performance)

Os bonecos do teatro de sombras de Andhra Pradesh são um antigo costume pelo qual epopeias hindus e contos folclóricos locais se espalhavam até os cantos mais remotos do subcontinente. Um dos temas mais populares é o *Ramayana*. Acredita-se que essa forma de arte se originou na Índia, de onde se espalhou para a Anatólia, o Sudeste Asiático e o Extremo Oriente. Os bonecos são feitos de couro, e muitos deles representam deuses e Apsaras (seres celestiais), mas há também bonecos demoníacos. A filosofia transmitida é que o bem supera o mal. Os espetáculos são realizados ao ar livre e podem durar até 9 noites consecutivas.



Khande Bhaskar Rao
Boneco de sombra Ravana /
Ravana shadow puppet, 2011, Andhra Pradesh
pintura sobre couro / painting on leather, 190 x 87 cm
Coleção Particular / Private Collection

Khande Bhaskar Rao
Boneco de sombra Hanuman /
Hanuman shadow puppet, 2011, Andhra Pradesh
pintura sobre couro / painting on leather, 147 x 67 cm
Coleção Particular / Private Collection



Santuário portátil Kavad, século XX /
Portable shrine Kavad, 20th century, Rajastão / Rajasthan
madeira pintada / painted wood, 30 x 90 x 30 cm
Coleção Particular / Private Collection

The kavad is a portable shrine with various doors, bearing painted depictions of epics and myths. On this piece, on the left, are images from the Ramayana and, on the right, scenes from the life of Krishna.

These stories are told by traveling priests, the Kavadia Bhatt, who use a peacock feather to point to the illustrations that correspond to each passage. The narrative follows the sequence of the panels, which are progressively opened as the story advances. When the last panel is opened, the spectators are able to look upon the divinity, represented within the shrine.

O Kavad é um santuário portátil com várias portas, nas quais são pintadas representações de épicos e mitos. Nesta peça, à esquerda estão imagens do Ramayana e, à direita, cenas da vida de Krishna.

As histórias são contadas por sacerdotes itinerantes, os Kavadia Bhatt, que usam uma pena de pavão para apontar as ilustrações que correspondem a cada trecho. A narrativa segue a sequência dos painéis, que vão se abrindo à medida que a história avança. Quando o último painel é aberto, os espectadores podem vislumbrar a divindade, representada no interior do santuário.

Dāsa Mahā Vidya (Dez Grandes Mães) /
(Ten Great Mothers), Madhubani
guache sobre papel artesanal /
gouache on artisanal paper, 54 x 145 cm
Coleção / Collection Fausto Godoy

Madhubani

Madhubani painting has been done traditionally by the women of villages around the present town of Madhubani and other areas of Bihar, eastern India. The painting was traditionally done on freshly plastered mud wall of huts, but now it is also done on cloth, hand-made paper and canvas.

Madhubani paintings mostly depict nature and Hindu religious motifs, and the themes generally revolve around deities like Krishna, Shiva and Lakshmi. Natural objects like the sun and the moon are also widely painted. Generally no space is left empty; the gaps are filled by paintings of flowers, animals, birds, and even geometric designs.

Madhubani

Tradicionalmente, pinturas Madhubani eram feitas pelas mulheres das aldeias em torno da atual cidade de Madhubani e em outras áreas de Bihar, no leste da Índia. A pintura era realizada diretamente nas paredes de barro fresco das cabanas, mas hoje se utilizam também papéis artesanais e telas.

Pinturas Madhubani retratam principalmente a natureza e motivos religiosos hindus, e os temas costumam girar em torno de divindades como Krishna, Shiva e Lakshmi. Elementos naturais como o sol e a lua também são muito comuns. Geralmente não se deixa nenhum espaço vazio; as lacunas são preenchidas por pinturas de flores, animais, pássaros, e até mesmo por desenhos geométricos.





Sita Devi (1914-2005)
Ardhnarishvara, século XX / 20th century, Madhubani
 guache sobre papel artesanal / gouache on artisanal paper, 75 x 55 cm
 Coleção / Collection Fausto Godoy



Krishna com as Nagas, contemporâneo /
Krishna with the Nagas, contemporary, Madhubani, Bihar
 guache sobre papel artesanal /
 gouache on artisanal paper, 70 x 56 cm cada / each
 Coleção / Collection Fausto Godoy



Madhubani – Ravana raptando Sita, século XX /
Ravana abducting Sita, 20th century, Mithila, Bihar
pintura sobre papel / painting on paper, 62 x 75 cm
Coleção Particular / Private Collection



Manasa Mangala: a deusa-serpente Manasa Devi

A deusa-serpente Manasa Devi é vista aqui pedindo a um comerciante que a venere, mas ele é um devoto de Shiva e se recusa.

A deusa fica irritada e decide lhe dar uma lição enviando uma cobra para morder seis de seus filhos até a morte. Apenas o filho mais novo, Lakhinder, sobrevive. Ele se casa com uma moça bela e jovem, Behula. A câmara nupcial do jovem casal é feita de ferro, para protegê-los de Manasa. No entanto, a deusa envia uma de suas cobras mais mortais, que entra na câmara e morde Lakhinder, matando-o também.

Atormentada, Behula sai em perigosa viagem rio abaixo com o corpo de seu marido. Finalmente ela encontra uma lavadeira e ajuda-a a lavar algumas roupas que pertencem ao deus Shiva, o qual fica muito satisfeito com os esforços de Behula. Shiva diz que lhe concederá uma bênção, em reconhecimento pelo seu trabalho.

Behula pede ao deus que devolva a vida ao seu marido e aos seis cunhados. Ela também pede que Shiva convença seu sogro a adorar Manasa Devi. Shiva realiza seus desejos, e logo todos estão juntos novamente. O comerciante fica muito satisfeito e diz que passará a adorar Manasa também, mas com a mão esquerda, uma vez que adora Shiva com a direita.

Minhazz Majumdar

Manasa Mangala: the snake goddess Manasa Devi

The Snake Goddess Manasa Devi is shown here telling a merchant to worship her but he refuses to, as he is a devotee of Shiva.

She is annoyed and decides to teach him a lesson by sending a snake that bites six of his sons to death. Only the youngest son, Lakhinder, survives. He is married off to a beautiful young maiden, Behula.

A bridal chamber is specially made in iron for the young couple as to protect them from Manasa. However, she sends one of her deadliest snakes, which enters the chamber and bites Lakhinder, killing him too.

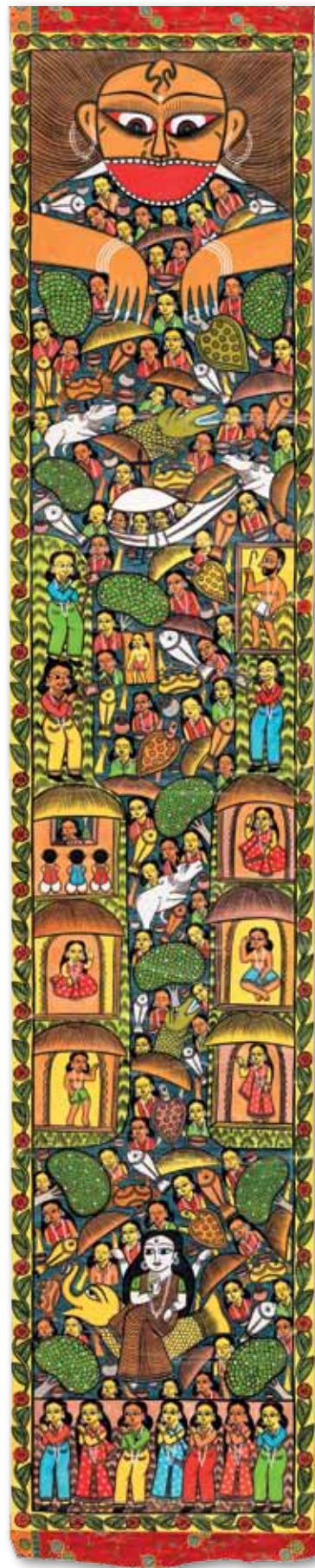
Distraught, Behula goes on a perilous journey down river with her husband's body. She eventually meets a washerwoman and helps her to wash some clothes that belong to Lord Shiva, who is very pleased with Behula's efforts. He tells her to ask for a boon.

Behula asks him to give back life to her 6 brothers-in-law and to her husband. She also asks him to persuade her father-in-law to worship Manasa Devi. Lord Shiva grants her wishes and soon all of them are together again.

The merchant is very pleased and says that he will now begin worshipping Manasa too, but with his left hand, because he worships Shiva with his right hand.

Minhazz Majumdar

Mantu Chitrakar
A deusa-serpente Manasa Devi, século XX /
The snake Goddess Manasa Devi, 20th century
pintura de rolo sobre papel / scroll painting on paper, 185 x 56 cm
Coleção Particular / Private Collection



Pinturas em rolo em Bengala

Por várias gerações, as comunidades Patua do estado de Bengala Ocidental, na Índia, vêm cantando narrativas que são pintadas em rolos. Os artistas mostram ao público um quadro do rolo por vez e cantam suas próprias composições, que narram histórias de santos muçulmanos e dos deuses hindus. No passado, eles costumavam vagar de aldeia em aldeia, apresentando-se em troca de arroz, legumes e moedas. Como em outras formas de narrativa oral, esse é um meio não apenas de divulgação cultural informal, mas também de entretenimento na Índia rural. É, ainda, um meio de conscientização sobre as questões sociais e os problemas da atualidade. Eventos contemporâneos são frequentemente descritos, como neste rolo sobre o Tsunami de 2004.

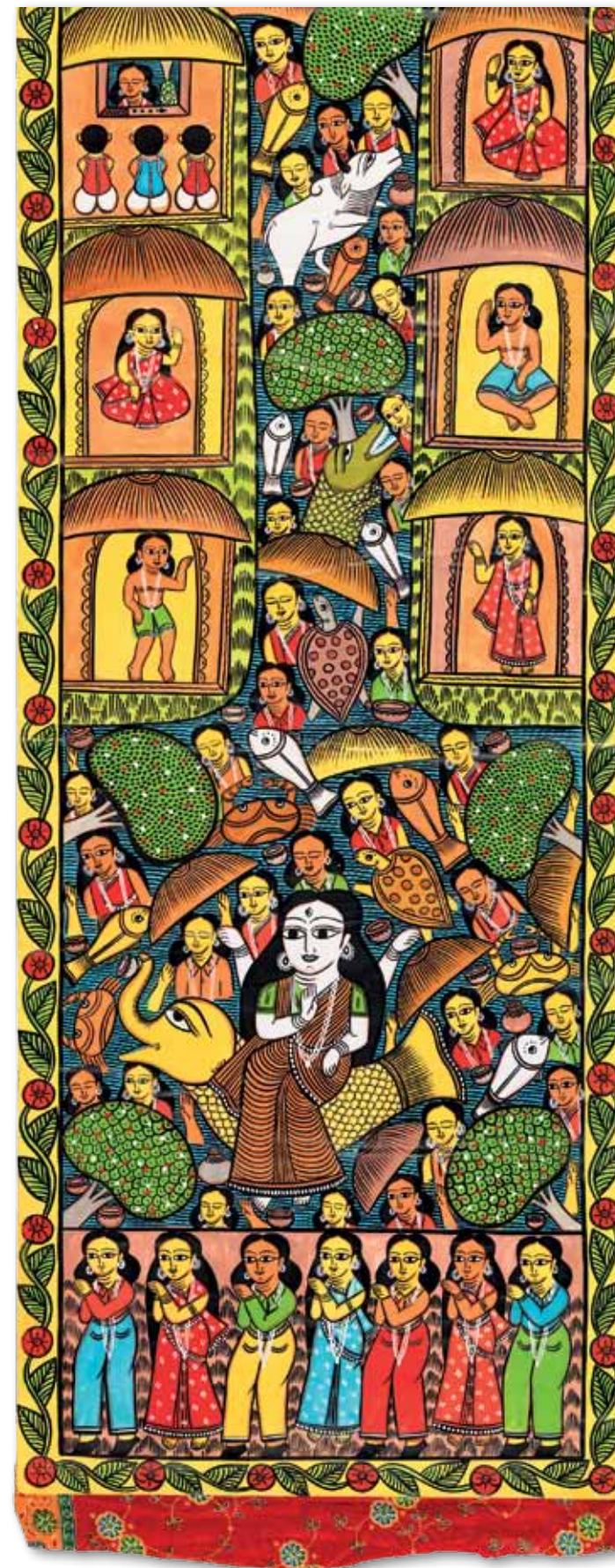
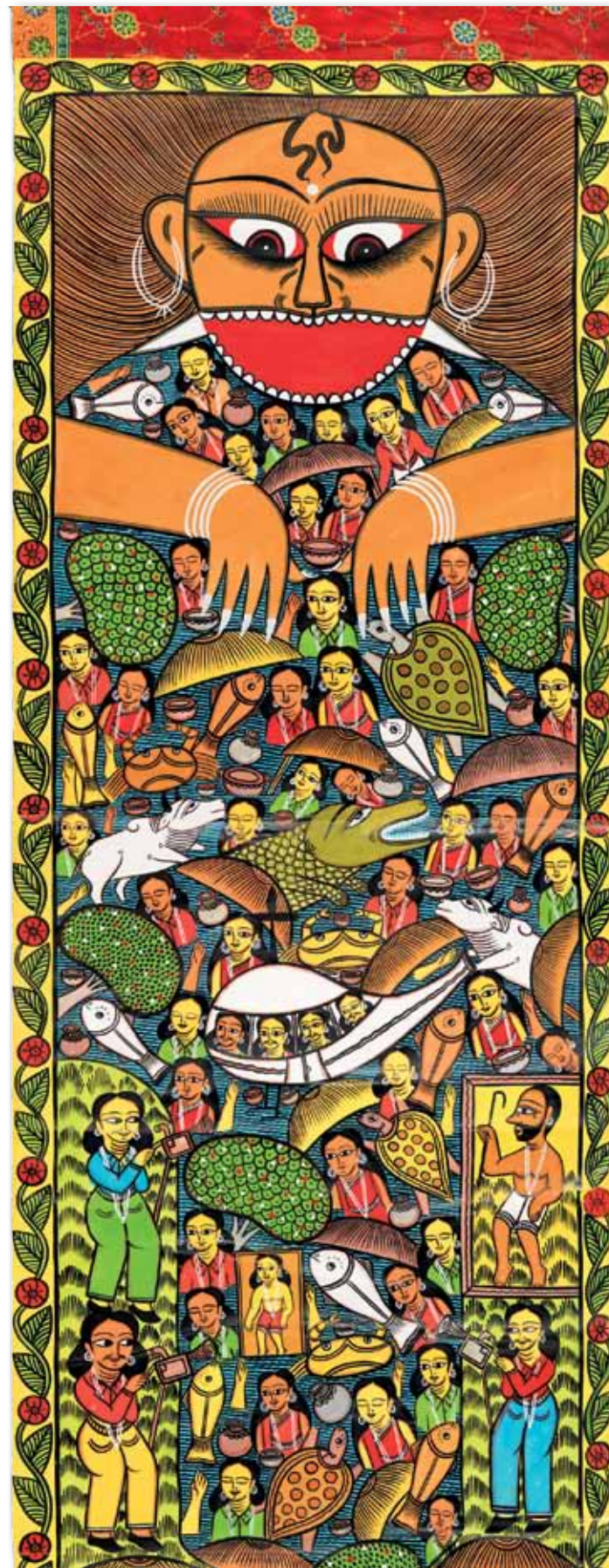
Bengal scroll painting

For generations, Patua communities of West Bengal have been painters and singers of stories in scrolls. They tell the stories of Muslim saints as well as Hindu gods. They would enroll a scroll, a frame at a time, and sing their own compositions. In the past they used to wander from village to village, receiving rice, vegetables and coins for their recital. As in other forms of story-telling, it is a form of informal cultural dissemination besides being a means of entertainment in rural India. It is also a popular medium through which knowledge and awareness about social and contemporary issues are spread. Actualities are often depicted, such as in this scroll about the Tsunami of 2004

Probir Chitrakar

Tsunami, ilustração do maremoto que devastou a Ásia em 2004, século XXI /

Tsunami, illustration of the seaquake that devastated Asia in 2004, 21th century, Bengala Ocidental / West Bengal
pintura de rolo sobre papel / scroll painting on paper, 282 x 56 cm
Coleção Particular / Private Collection



Música e dança
Music and dance



According to the sacred scriptures, all the arts of India have a divine origin. For this reason, many elements linked to music and dance possess mystic and religious aspects, which can be seen until today.

The classical music is divided into two large traditions: the *Hindustani*, in the North, and the *Carnatic* in the South. The *Hindustani*, whose origin goes back to the *Vedas*, was strongly influenced by Persian music during the *Mughal Empire*. This tradition is mainly known for its instrumental aspect.

The *Carnatic* style, which developed based on ancient Hindu traditions, was practically unaltered by the Muslim presence. This style lends more emphasis to the vocal aspect, and most of its compositions, even when accompanied by instruments, are written to be sung.

The musical instruments of India are known for their beauty and variety of forms. Many of them are associated with the various divinities and are part of the images of these gods, as attributes.

Dance is considered a symbolic form of worship and of expressing emotions, and is therefore practiced on various occasions of religious and social life. The great epics and the lives of the gods Krishna and Rama furnish most of the themes. The five most important traditional classic dance forms symbolize the natural elements: *Odissi*, the water; *Mohiniattam*, the air; *Kuchipudi*, the earth; *Kathakali*, the sky; and *Bharata Natyam*, fire.

There is also a myriad of folkloric and tribal dances to demonstrate, for example, happiness and joy on occasions such as weddings, births and harvests.

Pieter Tjabbes



Raghu Rai
M. S. Subbulakshmi no palco / M. S. Subbulakshmi performing on stage, 1987
fotografia / photograph, 50 x 76 cm
Coleção / Collection Raghu Rai, Delhi

De acordo com as escrituras sagradas, todas as artes da Índia têm origem divina. Por isso, muitos elementos ligados à música e à dança possuem aspectos místicos e religiosos, que podem ser observados até os dias de hoje.

A música clássica está dividida em duas grandes tradições: a *Hindustani*, no norte, e a *Karnatic* (ou carnática), no sul. A *Hindustani*, cuja origem remonta aos *Vedas*, sofreu forte influência da música persa durante o império Mughal. Essa tradição é conhecida, principalmente, pelo aspecto instrumental.

O estilo carnático, que se desenvolveu a partir de antigas tradições hindus, praticamente não foi alterado pela presença muçulmana. Esse estilo dá mais ênfase ao aspecto vocal, e a maioria de suas composições, mesmo quando acompanhadas por instrumentos, é escrita para ser cantada.

Os instrumentos musicais da Índia são conhecidos por sua beleza e variedade de formas. Muitos deles estão associados às várias divindades e integram as imagens desses deuses, como atributos.

A dança é considerada uma forma simbólica de adoração e de expressão de emoções, e, assim, é praticada em diversas ocasiões da vida religiosa e social. Os grandes épicos e as vidas dos deuses Krishna e Rama fornecem a maioria dos temas. As cinco danças clássicas tradicionais mais importantes simbolizam os elementos naturais: *Odissi*, a água; *Mohiniattam*, o ar; *Kuchipudi*, a terra; *Kathakali*, o céu; e *Bharata Natyam*, o fogo.

Há, também, uma infinidade de danças folclóricas e tribais para demonstrar, por exemplo, alegria e felicidade em ocasiões como casamentos, nascimentos e colheitas.

Pieter Tjabbes



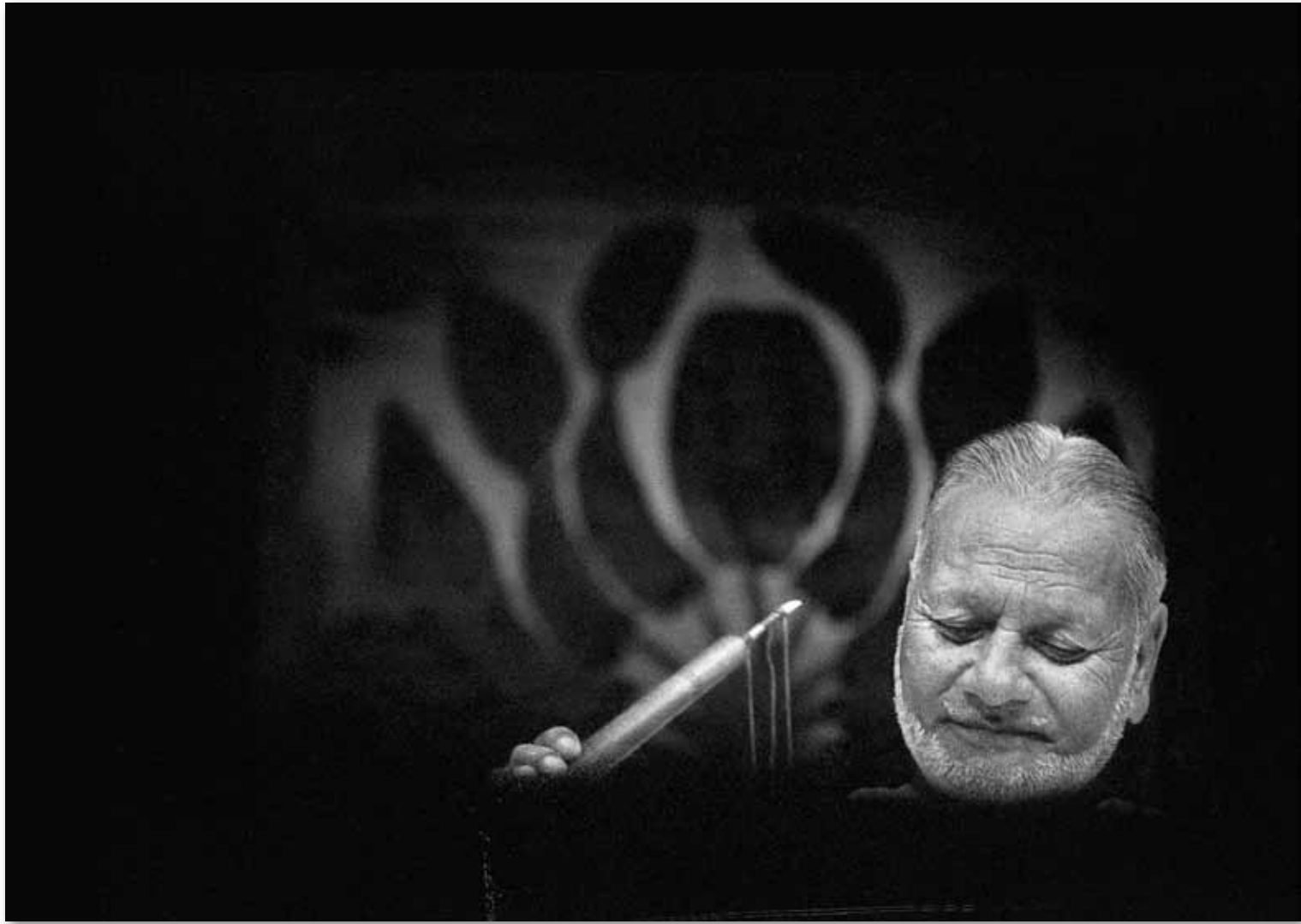
Raghu Rai
Veena Maestro S. Balchander em / at Mahabalipuram, 1988
fotografia / photograph, 50 x 76 cm
Coleção / Collection Raghu Rai, Delhi

Tambura, tabla, bansuri, shehnai e veena,
contemporâneo / contemporary
materiais diversos / varied materials
Coleção Particular / Private Collection



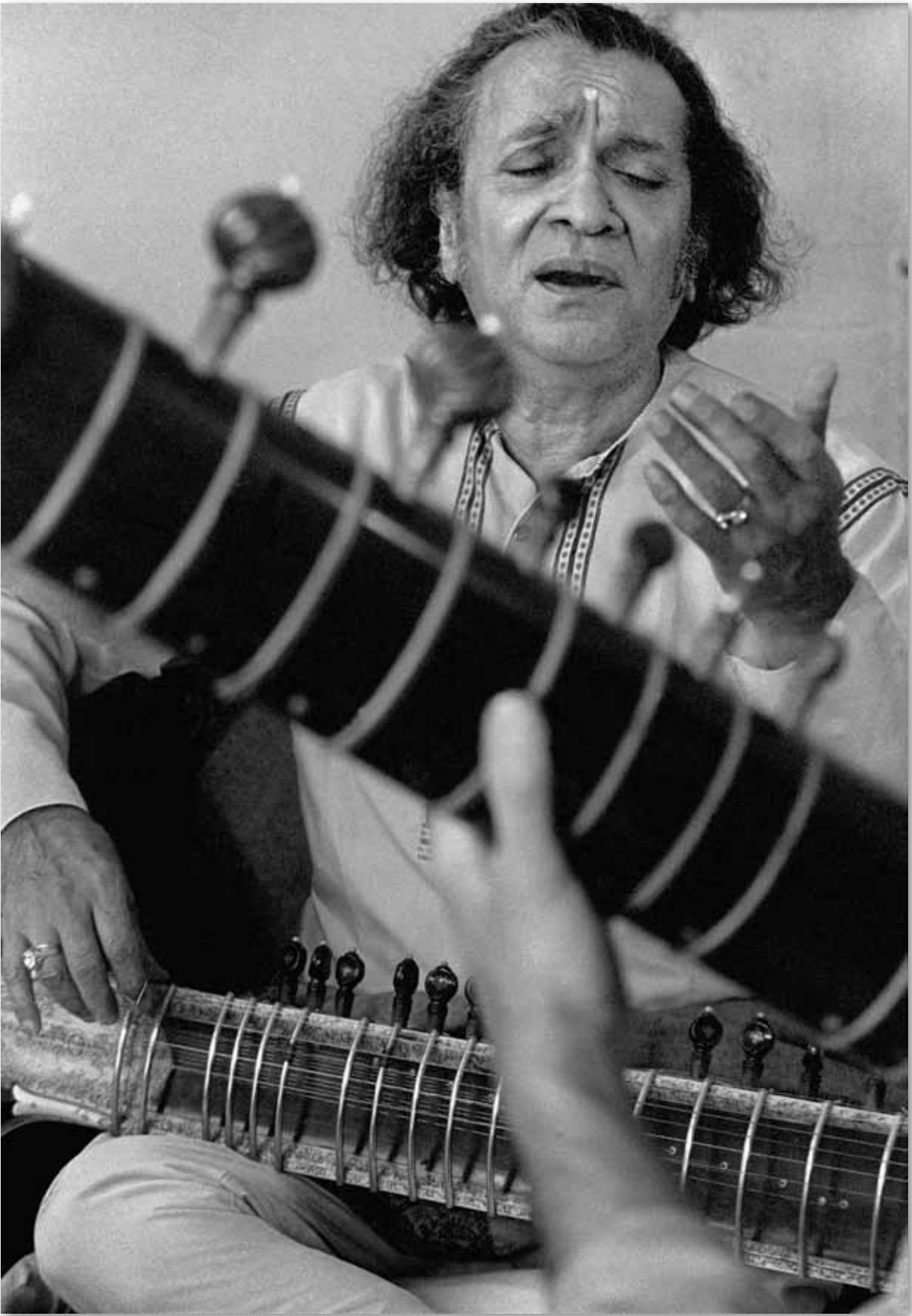
Raghu Rai
Ustad Bismillah Khan em concerto /
Ustad Bismillah Khan performing in a concert, 1988
fotografia / *photograph*, 50 x 76 cm
Coleção / *Collection* Raghu Rai, Delhi

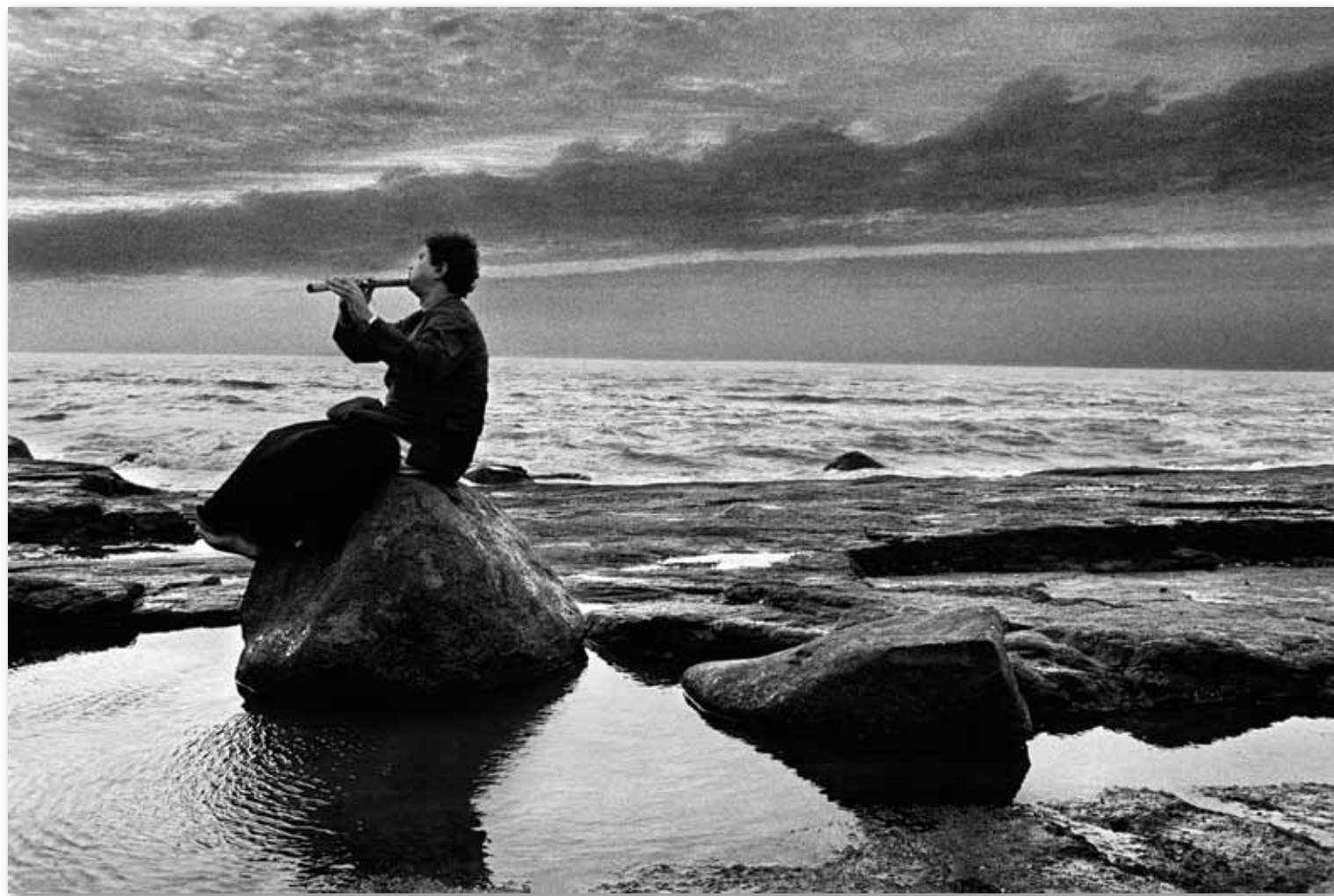
Raghu Rai
Tabla Maestro Ustad Zakir Hussain
fotografia / *photograph*, 69 x 45,5 cm
Coleção / *Collection* Raghu Rai, Delhi



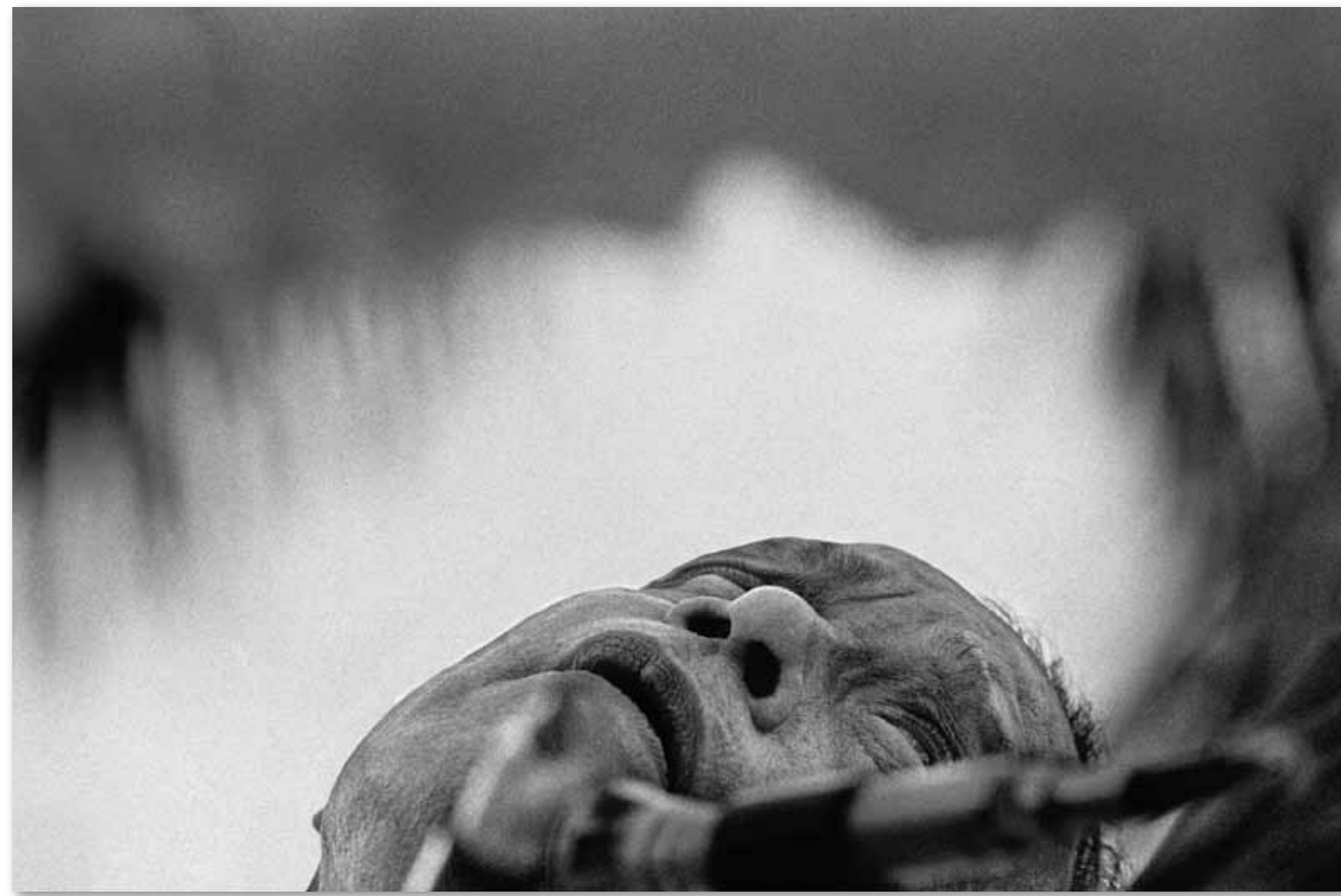
Sitar,
contemporâneo / *contemporary*
madeira, osso de camelo e metal /
wood, camel bone and metal, 125 x 36 (d) cm
Coleção Particular / *Private Collection*

Raghu Rai
Ravi Shankar ensinando /
Ravi Shankar teaching, 1988
fotografia / *photograph*, 74 x 49 cm
Coleção / *Collection Raghu Rai, Delhi*





Raghu Rai
Hariprasad Chaurasi tocando /
***Hariprasad Chaurasi practicing*, 1988**
 fotografia / *photograph*, 50 x 76 cm
 Coleção / *Collection* Raghu Rai, Delhi



Raghu Rai
Pt. Bhimsen Joshi, 1986
 fotografia / *photograph*, 45 x 69 cm
 Coleção / *Collection* Raghu Rai, Delhi



Dançarinos Kathakali / *Kathakali dancers*, Kerala

Foto / Photo: Günter Heil

Kathakali

Kathakali é um estilo clássico de dança dramática altamente estilizada, no qual dançarinos interpretam vários papéis em *performances* tradicionalmente baseadas em temas da mitologia hindu, especialmente nas duas epopeias, o *Ramayana* e o *Mahabharata*. Originário do estado de Kerala, no sul da Índia, no século XVII, evoluiu ao longo dos anos com aparência, gestos e temas mais refinados.

Um dos aspectos mais interessantes do Kathakali é o seu elaborado código de maquiagem. Personagens são classificados de acordo com sua natureza, o que determina as cores usadas. Os rostos dos personagens masculinos nobres são predominantemente verdes, e os personagens do mal, vermelhos. Os dançarinos também usam grandes peças de cabeça, e os contornos do rosto são estendidos com cal.

A técnica de Kathakali inclui uma linguagem gestual altamente desenvolvida. Os movimentos do corpo e dos pés são muito rigorosos.

Kathakali

Kathakali is a highly stylized classical group dance-drama, in which dancers take various roles in performances traditionally based on themes from Hindu mythology, especially the two epics, the Ramayana and the Mahabharata. It originated in the southern state Kerala, in the 17th century, and has evolved over the years with improved looks, refined gestures and themes.

One of the most interesting aspects of Kathakali is its elaborate make-up code. Characters are categorized according to their nature determining the colours used. The faces of noble male characters are predominantly green and evil characters, red. The dancers also wear large head dresses, and the contours of the face are extended with moulded lime.

The technique of Kathakali includes a highly developed language of gesture. The body movements and footwork are very rigorous

Bibliografia

Bibliography

ALBANESE, M. *Índia antiga*. Barcelona: Folio, 2006.

ALLCHIN, B.; ALLCHIN, R. *The rise of civilization in India and Pakistan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

ASHER, C. B.; TALBOT, C. *India before Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

AUBOYER, J. *A vida cotidiana da Índia Antiga*. Lisboa: Livros do Brasil, 1960.

BANERJEA, J. N. *The development of Hindu iconography*. 2.ed. Calcutta: University of Calcutta Press, 1956.

BARRETT, D. *Sculptures from Amaravati in the British Museum*. London: Trustees of the British Museum, 1954.

BASHAM, A. L. *A cultural history of India*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

BEHL, B. K. *The Ajanta Caves: artistic wonder of Ancient Buddhist India*. 1.ed. 1956. New York: Abrams, 1998.

BHATTACHARYA, S. *The Indian theogony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

BIARDEAU, M. *L'Hindouisme*. Paris: Flammarion, 1995.

BLOOMFIELD, M. *The religion of the Veda*. New York: Putnam's, 1908.

BLURTON, T. R. *Hindu Art*. London: The British Museum Press, 2001.

BOXER, C. R. *O império marítimo português – 1415-1825*. 1.ed. 1969. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BÜHLER, G. *The sacred laws of the Aryas (The Dharma Sutras)*. Oxford: Oxford University Press, 1879. (Sacred Books of the East, v.2 and 14).

BÜHLER, G. *The Manavadharmashastra. Laws of Manu*. Oxford: Oxford University Press, 1890. (Sacred Books of the East, v.25).

BURGESS, J. *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta*. London, 1887. (Archaeological Survey of South India Publication Series I).

BURGESS, J.; INDERAJI, P. B. *Inscriptions from the Cave temples of Western India*. London, 1881. (Archaeological Survey of Western India Publication Series X).

BUSSAGLI, M. *L'art du Gandhara*. Paris: Librairie Générale Française, 1996.

CHAKRABARTI, D. K. *India: an archaeological history: palaeolithic beginnings to early historic foundations*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

CONZE, E. (Transl.) *Buddhist Scriptures*. USA: Penguin Classics, 1959.

COOMARASWAMY, A. K. The origin of the Buddha image. *Art Bulletin*, v. IX, n.4, p.287-328, 1927.

COOMARASWAMY, A. K. *The transformation of Nature in Art*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1934; New York: Dover, 1956; New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1995.

COOMARASWAMY, A. K. *History of Indian and Indonesian art*. London: Dover, 1965.

CRAVEN, Roy C. *Indian art*. 1.ed. 1976. London: Thames and Hudson, 1997.

CUMMINS, J. *Indian painting: from Cave Temples to the Colonial Period*. Boston: MFA, 2006.

CUNNINGHAM, A. *Buddhist Monuments of Central India*. 1.ed. London, 1854. Varanasi: Indological Book House, 1966.

CUNNINGHAM, A. *The Ancient Geography of India*. London: Trübner, 1871.

CUNNINGHAM, A. *Mahabodhi or the Great Buddhist Temple under the Bodhi Tree at Buddha-Gaya*. London: Allen, 1892.

DAS, H. C.; DAS, C.; PAL, S. S. R. (Ed.) *Buddhism and Jainism*. Orissa: Institute of Oriental and Orissan Studies; Orissa Government Press, 1976.

DASGUPTA, S. *A history of Indian philosophy*. 1.ed. 1922. 5v. Delhi: Motilal Banarsidass, 1975.

DEHEJIA, V. *Early Buddhist rock temples: a chronological study*. London: Thames and Hudson, 1972.

DEHEJIA, V. *Indian art*. London: Phaidon, 2008.

DUTT, S. *Early Buddhist Monachism 600 B.C. to 100 B.C.* 1.ed. 1924. London: Asia Pub. House, 1960.

EYEWITNESS TRAVEL. *India*. London: DK, 2008.

FERGUSSON, J. *History of Indian and Eastern architecture*. London: John Murray, 1876.

FISHER, R. *Buddhist art and architecture*. 1.ed. 1993. London: Thames and Hudson, 1995.

FLOOD, G. *El Hinduismo*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

FOUCHER, A. *L'art Gréco-Bouddhique du Gandhara*: étude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et de l'Extrême Orient. 1.ed. 1905. 2v. Paris: Imprimerie Nationale, 1951.

FOUCHER, A. L'Origine grecque de l'image du Bouddha. *Annales du Musée Guimet, Bibliothèque de vulgarisation*, Chalon-sur-Saone, v.XXXVIII, p.231-272, 1913.

FOUCHER, A. *La vie du Bouddha d'après les textes et les monuments de l'Inde*. (Bibliothèque Historique). Paris: Payot, 1949.

GANDHI, M. K. *Autobiografia*: minha vida e minhas experiências com a verdade. São Paulo: Palas Athena, 2010.

GELLNER, D. N. *The anthropology of Buddhism and Hinduism*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

GILLOW, J.; BARNARD, N. *Indian textiles*. London: Thames and Hudson, 2008.

GONDA, J. *Le religioni dell'India*: Veda e antico induismo. v.I. Milano: Jaca Book, 1981.

GRIFFITH, R. T. H (Transl.) *The Ramayana*. Oxford: Oxford University Press, 1870-1874.

GUY, J.; SWALLOW, D. *Arts of India*: 1550-1900. London: V&A, 2004.

HALLADE, M. *L'Inde*: un millénaire d'art bouddhique – rencontre de l'Orient et de l'Occident. Paris: Bibliothèque des Arts, 1968.

HUNTINGTON, J. C. The origin of the Buddha image: early image traditions and the concept of Buddhadarshanapunya. In: NARAIN, A. K. (Ed.) *Studies in Buddhist art of South Asia*. New Delhi: Kanak, 1985. p.23-58.

HUNTINGTON, S. L. *The art of Ancient India*. New York: Weather Hill, 1985.

JACKSON, A.; JAFFER, A. *Maharaja*: The splendour of India's Royal Courts. London: V&A, 2009.

KENOYER, J. M. *Ancient cities of the Indus Valley civilization*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

KOSAMBI, D. D. *The culture and civilization of Ancient India in historical outline*. New Delhi: Vikas Pub. House, 1976.

LAMOTTE, E. *History of Indian Buddhism from the origins to the Saka Era*. Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain; Institute Orientaliste, 1988.

LOHUIZEN-DE LEEUW, J. E. *The 'Scythian' period*: an approach to the history, art, epigraphy and palaeography of North India from the 1st century B.C. to the 3rd century A.D. Leiden: E. J. Brill, 1949.

LOHUIZEN-DE LEEUW, J. E. Gandhara and Mathura: their cultural relationship. In: PAL, Prataditya (Ed.) *Aspects of Indian Art, papers presented in a symposium at the Los Angeles County Museum of Art*, October 1970. Leiden: E. J. Brill, 1972. p.27-43.

LOHUIZEN-DE LEEUW, J. New evidence with regard to the origin of the Buddha mage. In: HARTEL, H. (Ed.) *South Asian Archaeology*. Berlin: Dietrich Reimer, 1979. p.377-400.

LONGHURST, A. H. *The story of the stupa*. Colombo: Ceylon Government Press, 1936.

LOPEZ, Jr. D. S. (Ed.) *Religions of India in practice*. (Princeton Reading in religions). Princeton: Princeton University Press, 1995.

LOPEZ, Jr. D. S. (Ed.) *Buddhism in practice*. (Princeton Reading in religions). Princeton: Princeton University Press, 1996.

MARSHALL, J. H. *The Buddhist art of Gandhara*: the story of the Early School – its birth, growth and decline. 1.ed. 1960. New Delhi: Oriental Books Reprint Corporation, 1980.

MICHELL, G. *Hindu art and architecture*. London: Thames and Hudson, 2000.

MICHELL, G. *The art & architecture of Islamic India*. Mumbai: India Book House, 2007.

OLDENBERG, H. *Buddha, his life, his doctrine, his order*. 1.ed. 1882. Delhi: Motilal Banarsidass, 1997.

OMVEDT, Gail. *Buddhism in India*. New Delhi, London: Sage Pub., 2003.

PAL, P. *The peaceful liberators*: Jain art from India. London: Thames and Hudson, 1994.

RAYCHAUDHURI, H. *Political history of Ancient India*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

RENOU, L. *La civilisation de l'Inde Ancienne: d'après les textes sanskrits*. 1.ed. 1950. Paris: Flammarion, 1981.

RENOU, L. *L'Hindouisme*. 1.ed. 1951. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

RENOU, L.; FILLIOZAT, J. *L'Inde Classique*. Paris: Payot, 1947.

RHYS DAVIDS, T. W. *Buddhist India*. 1.ed. 1903. Delhi: Motilal Banarsidass, 1997.

ROCKHILL, W. W. *The life of the Buddha and the early history of his order derived from the Tibetan works in the Bkah-hgyur and Bstan-hgyur*. 1.ed. 1907. London: Routledge, 2000.

SANKALIA, H. D. *Prehistory and Protohistory of India and Pakistan*. Pune: Deccan College, 1974.

SATRI, P. S. *The Mahabharata*. v.I-XVIII. Madras: s.n., 1931-1933.

SHARMA, R. S. *India's ancient past*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

STEIN, B. *A history of India*. Oxford: Blackwell, 2010.

STIERLIN, H. *A Índia hindu*. Lisboa: Taschen, 1999.

TADDEI, Maurizio. *India*. (Ancient Civilizations). London: Barrie & Jenkins, 1970.

TÁVORA, B. F. de T. e. *a imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

THAPAR, R. *A history of India*. London: Penguin Books, 1966.

THAPAR, R. *Interpreting Early India*. Delhi: Oxford University Press, 1992.

TISSOT, F. *Gandhara*: la vie publique et privée dans l'Inde ancienne. (Librairie D'Amérique et D'Orient). Paris: Maisonneuve, 1985.

TOPSFIELD, A. *In the Realm of Gods and Kings*: arts of India. London: Philip Wilson, 2004.

UNTRACHT, O. *Traditional jewelry of India*. New York: Thames and Hudson, 2008.

Van BUITENEN, J. A. B. (Ed., transl.) *The Mahabharata*. 3v. Chicago: University of Chicago Press, 1973, 1975, 1978.

Van BUITENEN, J. A. B. (Ed., transl.) *The Bhagavadgita in the Mahabharata*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

WILLIAMS, J. G. *The art of Gupta India, empire and province*. New Jersey: Princeton University Press, 1982.

WINTERNITZ, M. *A history of Indian literature*. Calcutta: University of Calcutta Press. part I, v.I-II, 1962-1978.

WOLPERT, S. *A new history of India*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WOOD, M. *The story of India*. London: BBC Books, 2007.

ZIMMER, H. *As filosofias da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1989.

ZWALF, W. *Buddhism*: art and faith. London: British Museum Pub., 1985.

Créditos

Credits

Créditos exposição / *Exhibition credits*

Patrocínio / *Sponsorship*
Ministério da Cultura
Banco do Brasil

Realização / *Presentation*
Centro Cultural Banco do Brasil

Concepção e Coordenação Geral / *Conception and General Coordination*
Art Unlimited
Pieter Tjabbes / Tânia Mills
Sandra Klinger Rocha
Fausto Godoy

Curadoria / *Curated by*
Curador geral / *Chief curator*
Pieter Tjabbes
Arte Contemporânea: Índia – Lado a Lado / *Contemporary Art: India – Side by Side*
Tereza de Arruda
Narração de Histórias / *Storytelling*
Dadi Pudumjee
Fotografias / *Photographs Alkazi Foundation*
Rahaab Allana

Consultoria / *Consulting*
Fausto Godoy

Arquitetura da exposição / *Exhibition layout*
George Mills Arquiteto
(São Paulo / Brasília)
Guilherme Isnard
(Rio de Janeiro)

Desenho mobiliário expositivo / *Exhibition furniture design*
Guilherme Isnard

Comunicação visual / *Visual communication*
Marina Ayra
Luiz Dominguez

Textos / *Texts*
Cibele Aldrovandi
Dadi Pudumjee
Fausto Godoy
Flavia Galli Tatsch
Joyoti Roy
Dr. Kapila Vatsyayan
Laura Cury
Minhazz Majumdar
Pieter Tjabbes
Rahaab Allana
Tereza de Arruda

Filme / *Film*
“Cinzas sagradas da era de Kali”
Lena Tosta
Olivier Boëls

Filme / *Film* “Índia!”
Bat Pro
Quinho Guimarães
Silvia Neri
Fausto Godoy (direção e fotografia / *director and photographs*)
Günter Heil (fotografia / *photographs*)

Coordenação de Produção / *Production Coordination*
Erika Uehara
Karen Garcia
Mauro Amorim

Coordenação de montagem / *Setup coordination*
Hiro Kai

Equipe de produção / *Production team*
Jade Medeiros Tavares
Karen Halley
Ivone Saquele Silva
Larissa Ferreira
Patrícia Magalhães
Rose Teixeira
Sonia Leme

Assistente de curadoria / *Assistant curator*
Laura Cury

Instalação interativa
“Um enigma cromático” / *Interactive installation*
“A cromatic Enigma”
Marcos Muzi (Fator Z)
Luís Felipe Abbud

Tradução / *Translation*
Armando Olivetti
John Norman
Izabel Murat Burbridge

Edição de texto / *Text edition*
Armando Olivetti

Coordenação de transporte / *Logistics coordination*
Renata Malina
Erika Uehara

Créditos catálogo / *Credits catalogue*

Editor
Art Unlimited, São Paulo

Editora executiva / *Executive editor*
Flavia Galli Tatsch

Design gráfico catálogo / *Graphic design catalogue*
Marina Ayra
Luiz Dominguez

Tradução / *Translation*
Armando Olivetti
John Norman
Izabel Murat Burbridge

Edição de texto / *Text edition*
Armando Olivetti

Tratamento de imagens / *Image editing*
Motivo

Créditos fotografias / *Photo-credits*
Anay Mann
Eduard Fraipont
Fausto Godoy
Gunter Heil
Jürgen Liepe
Motivo

Créditos fotográficos

Photograph credits

Anay Mann:
149, 279, 280, 281, 282, 283, 298, 299, 300, 301, 303

Eduard Fraipont:
36, 37, 63, 64, 65, 143, 151, 162, 164, 175, 178, 179, 198, 199, 200 (superior), 202, 205, 206 (inferior), 207, 208, 209, 212-213, 214, 215, 216, 218 (superior), 223, 226, 264 (esquerda / *left*), 269, 272, 274, 302, 318-319, 322

Fausto Godoy:
160-161, 172-173

Gunter Heil:
16, 230-231

Jürgen Liepe:
24, 38, 102 (inferior), 103, 104, 108, 113, 115, 117, 118-119, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 184, 186, 188, 190, 191

Instituto Ricardo Brennand, Recife:
174, 176, 180, 181

Motivo:
6-7, 20, 32, 55, 57, 58, 59, 66, 67, 77, 84, 96, 98, 99, 100, 101, 102 (superior), 109, 110-111, 112 (superior), 120-121, 136, 142, 144, 149, 150 (esquerda / *left*), 154 (superior), 155, 156, 157, 166-167, 177 (superior), 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 256, 258, 261, 262, 264 (direita / *right*), 266, 268, 270, 271, 273, 284, 285, 292, 293, 296, 297, 304- 305, 306-307, 308, 309, 310, 311, 312, 313

National Museum of Ethnology, Leiden, The Netherlands:
127, 139

Rainer Wolfsberger:
97, 105, 106, 107, 114, 128, 137, 165, 286, 287, 288, 289, 290, 291

Ric Ergenbright. Brahmin Praying at Ganges River, 1984. Latinstock/© Ric Ergenbright/CORBIS/Corbis (DC):
4-5

Tim Graham. Prayer Candle in Ganges River, Varanasi, India, 2011. Latinstock/© Tim Graham/Corbis/Corbis (DC):
88-89

Créditos dos mapas / Credits of maps

Civilizações do Vale do Indo, Império de Ashoka e Império Gupta / The Indus Valley Civilizations, The Ashoka Empire and The Gupta Empire:
adaptados de / *adapted from*:
Atlas historique. De l'apparition de l'homme sur la terre à l'ère atomique. Paris: Stock, 1980.

Império Mughal / The Mughal Empire:
adaptado de / *adapted from*:
www.indiana.edu/~isp/cd_rom/images/map/source/6.htm;
acesso em / *accessed on* 20/04/2012

Índia / India, 1909:
The Imperial Gazetteer Atlas of India, 1909;
adaptado de / *adapted from*:
dsal.uchicago.edu/reference/gaz_atlas_1909;
acesso em / *accessed on* 20/04/2012

Agradecimentos

Acknowledgements

Abhilasha Joshi – Consulate General of India, São Paulo
Alkazi Foundation for the Arts, Delhi
Alpana Khare
Ambassador of India B. S. Prakash
Anay Mann
Anna Slaczka
Ashdeen Lilaowala
Brij Bhasin
Carina Fernandes e / *and* Ananda Jyothi
Consulado Geral da Índia, São Paulo
Devika Singh
Embaixada da Índia no Brasil
Embaixada do Brasil na Índia
Embaixador Gilberto Fonseca Guimarães de Moura
Embaixador Marco Antonio Diniz Brandão
Fondation Raghurir Singh, Paris
Francisco Carlos Ramalho de Carvalho Chagas
Günter Heil
IGNCA – Indira Gandhi National Centre for the Arts, Delhi (Prof. Molly Kaushal; Mr Dr. S. Simon John; Ms Sreekala Sivasankaran)
Industrial Design Centre, Indian Institute of Technology, Mumbai
Instituto Ricardo Brennand, Recife
Johannes Beltz
Jyotinder Jain
Dr. Kapila Vatsyayan
Klaas Ruitenbeek
Laila Tyabji, Dastkar, Delhi
Lena Tosta e / *and* Olivier Boëls
Luiz Rodrigues de Jesus
Maria Clara de Abreu Rada
Museu Histórico Nacional – Ibram/MinC, Rio de Janeiro
Museum Rietberg, Zürich (Andrea Kuprecht, Peter Fux)
National Museum of Ethnology, Leiden (Fiona MacKinnon; Laura van Broekhoven; Margrit Reus)
Neeraj Sahai
Nina Sabnani
Nir Gershony e / *and* Lucia Gershony
Parzor – The Unesco Parsi-Zoroastrian Project
Raffael Dedo Gadebusch
Raghu Rai Foundation for Art and Photography, Delhi
Rede Globo
Ruchira Ghose
SNA Sangeet Natak Akademi, Delhi (Leela Samson, chairperson; Jayant Kastuar, secretary)
Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst (Katherine Israel-Koedel; Martina Stoye; Toralf Gabsch)
Sunil Dogra
The Alkazi Collection of Photography
The Ishara Puppet Theatre Trust, Delhi
Tyler Investment Enterprises
Usha Malik
Vadehra Art Gallery

© Direitos autorais reservados pelos autores, artistas e fotógrafos. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida sob qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia ou qualquer sistema de armazenamento, sem a permissão por escrito do editor. Não conseguimos contato com o titular dos direitos de algumas imagens. Neste caso, pedimos o favor de entrar em contato com a editora Art Unlimited
<art.unlimited@uol.com.br>

© Copyright reserved by the authors, artists and photographers. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy or any storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher. In some cases we were not able to contact the holder of the rights. In this case, kindly enter in contact with the publisher Art Unlimited
<art.unlimited@uol.com.br>