

# Caderno de resumos

## Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

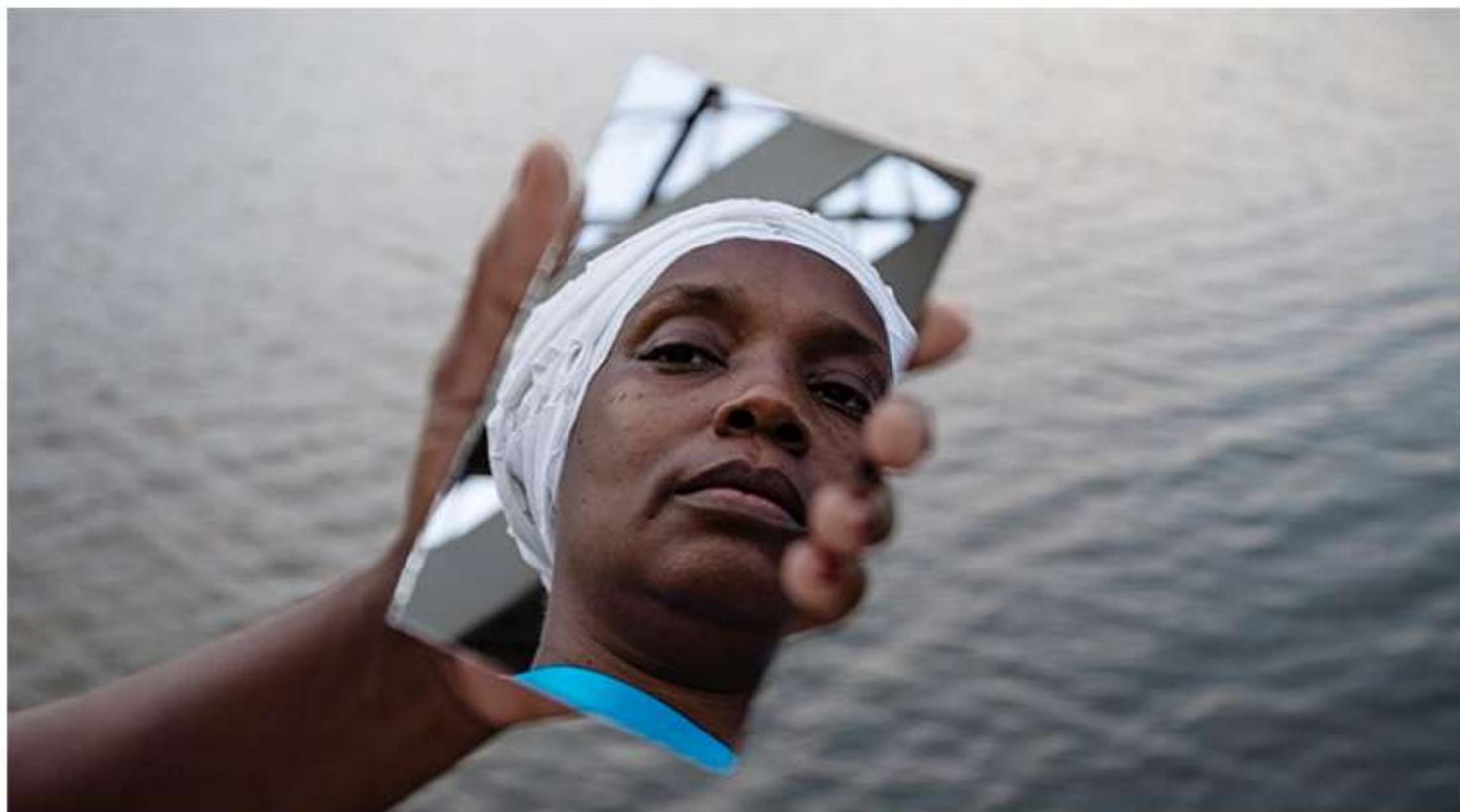


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

### 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

07 a 12 de novembro de 2022

Locais de realização:

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro





*Imagem:*

Aline Motta

Niterói RJ 1974. Vive em São Paulo – SP.

**(Outros) Fundamentos**, 2017-2019

vídeo, 15:48

série de fotografias

Acervo da artista.



**42º. Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**

**Futuros**  
da **História**  
da **Arte:** **50** anos  
do **CBHA**

# **Caderno de Resumos**

**7 a 12 de novembro de 2022**  
**Universidade Federal do Rio de Janeiro**  
**Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**

**Rio de Janeiro, Brasil**  
**2022**

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022: Rio de Janeiro, RJ)

**Caderno de Resumos do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte:** Futuros da História da Arte - 50 Anos do CBHA, 07 - 12 nov. 2022 / Organização: Marco Pasqualini de Andrade, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2022.

411 p : 29,7 x 21 cm: ilustrado

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Caderno de Resumos do 42 Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81



## **42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)**

**IMAGEM:** Aline Motta, **(Outros) Fundamentos**, 2017-2019.

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)

Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)

Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)

Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)

Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)

Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)

Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)

Paula Ramos (UFRGS/CBHA)

Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO AVALIADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES**

Alexandre Ragazzi (UFRJ/CBHA)

Alex Myoshi (UFU)

Almerinda Lopes (UFES/CBHA)

Ana Maria Belluzzo (USP/CBHA)

Elena O'Neill (Universidad Católica del Uruguay)

Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua (Queen's University, Canadá)

Liliane Benetti (USP)

Luana Wedekin (UDESC/CBHA)

Luciene Lehmkuhl (UFPB/CBHA)

Maria Lucia Bastos Kern (PUC-RS)

Mônica Raissa Schpun (EHESS, França)

Nara Cristina Santos (UFSM/CBHA)

Paula Braga (UFABC)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Renata Bittencourt (IMS - SP)

Renata Cardoso (UFES)

Rita Lages (UFMG/CBHA)

Tamara Quírico (UERJ/CBHA)

**DESIGN:** Thiago Fernandes (Doutorando, PPGAV/UFRJ)

**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Flora Pereira Flor (Doutoranda, PPGAV/UFRJ)

## Organização



## Apoio





Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

## SUMÁRIO

### **SESSÃO 1 - A CRÍTICA E A HISTÓRIA DA ARTE NA CONSTRUÇÃO DE DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS – p.1**

Coordenação: Profa. Dra. Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPeI/CBHA), Profa. Dra. Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA) e Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves (USP/CBHA)

#### **MESA 1 – p.2**

##### **NEOVANGUARDAS: HISTÓRIA, CRÍTICA E CURADORIA**

Marília Andrés Ribeiro (Profa. Dra., UFMG/CBHA)

##### **A AICA E O DEBATE REALISMO E ABSTRAÇÃO NO BRASIL**

Marina Barzon Silva (Doutoranda, USP)

##### **A CRÍTICA DE ARTE DE SAINT-YENNE E A GÊNESE DA HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Felipe Soeiro Chaimovich (Prof. Dr., UNESP/CBHA)

##### **CRÍTICA DE ARTE: UMA ARQUEOLOGIA CRÍTICA**

Lindomberto Ferreira Alves (Doutorando, UFPA)

#### **MESA 2 – p.8**

##### **GILDA DE MELLO E SOUZA E A CRÍTICA DE ARTE: DOS PRECURSORES AOS MODERNISTAS**

Fernanda Amorim de Oliveira (Mestranda, UNESP)

##### **A CRÍTICA DE ARTE NO DEBATE SOBRE AS MULHERES, O FEMININO E O FEMINISMO NA DÉCADA DE 1970 NO BRASIL: O CASO SHEILA LEIRNER**

Bruna Fernanda Vieira Silva (Mestranda, USP)

##### **VERSÕES DA ARTE ESCRITA POR MULHERES: ADALICE ARAÚJO E OS ENCONTROS DA ARTE MODERNA**

Kamila Tatiana da Cruz Bach, Ronaldo Corrêa (Mestranda, UNESPAR/ EMBAP)

##### **EXPOSIÇÕES RECONTANDO A HISTÓRIA: OS CASOS DE MARIA LÍDIA MAGLIANI E SÍLVIO PINTO.**

Neiva Maria Fonseca Bohns (Profa. Dra, UFPeI/CBHA)

#### **MESA 3 – p.17**

##### **RECONSTRUÇÕES DOS ESPAÇOS DISCURSIVOS DA ARTE. REINTERPRETAÇÕES PERMANENTES DO MUNDO**

Mônica Zielinsky (Dra., UFRGS/CBHA)

##### **COR E GESTO ENTRE "NARRATIVAS MESTRAS": PRÓS E CONTRAS DA PROPOSIÇÃO DE NOVOS NEXOS**

Tânia Kury Carvalho (Doutoranda, UNIFESP)

##### **DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS – TOMO I: ANTOLOGIAS DA ARTE EM SANTA CATARINA E FORMAÇÃO DE ARQUIVOS**

Sandra Makowiecky (Profa. Dra., UDESC/CBHA)

##### **DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS- TOMO II: ANTOLOGIA DA ARTE EM SANTA CATARINA – OBRAS TRIDIMENSIONAIS**

Luana Maribele Wedekin (Profa. Dra., UDESC/CBHA)

#### **MESA 4 – p.29**

##### **MUSEU, ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA: CURADORIA E CRÍTICA**

Nara Cristina Santos (Dra., UFSM/CBHA)

##### **POR UMA NOVA PROPOSTA HISTORIOGRÁFICA DA ARTE E TECNOLOGIA BRASILEIRA**

Manoela Freitas Vares (Doutoranda, UFRGS)

##### **GRUPO DE BRASÍLIA. O VENTO DO PLANALTO CENTRAL NA VELHA CAPITAL**

Marina Freire da Cunha Vianna (Doutora, USP)

##### **A EXPOSIÇÃO COMO ALEGORIA ATIVISTA: RESISTÊNCIAS, INTERHISTORICIDADE, POLILOGIA**

Marco Antônio Vieira (Prof. Dr., UEPG)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

### **MESA 5 – p.39**

#### **ESTÊVÃO SILVA, O PINTOR DE CHEIROS. GENEALOGIAS DO OLFATO NA HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARTE NO BRASIL**

Ludimilla Alvarenga Fonseca (Mestranda, UFRJ)

#### **OS CINCO TRABALHOS ARTÍSTICOS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO**

Ana de Almeida (Doutoranda, UFRJ)

#### **OS "ARTISTAS MALDITOS" DO SOCIALISMO CUBANO**

Hamlet Fernandez Diaz (Doutor, Universidad de la Habana)

#### **INSTANTES DE PERMANÊNCIA – EXPOSIÇÕES E REPOSICIONAMENTOS DO LEGADO ARTÍSTICO DE CLÁUDIO MARTINS COSTA (1932-2008)**

Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa. (Doutor, UFPel)

### **MESA 6 – p.48**

#### **ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA: CARLOS FAJARDO E ESTELA SOKOL**

Luis Fernando Silva Sandes (Doutorando, USP)

#### **AS MASCULINIDADES COMO PERSPECTIVA PARA A HISTÓRIA DA ARTE NA AMÉRICA LATINA**

Ricardo Henrique Ayres Alves (Doutor, UFPel)

#### **O APAGAMENTO DA HISTÓRIA DA ARTE PELO ABUSO DOS DIREITOS AUTORAIS**

Marcelo Miguel Conrado (Doutor, UFPR)

#### **HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DE FANTASMAS: CONSIDERAÇÕES**

#### **SOBRE UM PROJETO DE ENSINO**

Paulo Henrique Tôrres Valgas (Doutorando, UFSC)

### **SESSÃO 2 - ARTE EXPOSTA: INSTITUIÇÕES, PÚBLICOS E HISTÓRIAS DA ARTE – p.56**

Coordenação: Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA),

Marize Malta (UFRJ/CBHA) e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB/CBHA)

### **MESA 1 – p.57**

#### **ESTRATÉGIAS GEOPOLÍTICAS: A ATUAÇÃO DO BRITISH COUNCIL NO BRASIL (ANOS 1950)**

Maria de Fátima Morethy Couto (Profa. Dra., UNICAMP/CBHA)

#### **OS ESTADOS UNIDOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 1960**

Dária Jaremtchuk (Profa. Dra., USP/CBHA)

#### **FLUXOS DO ATLÂNTICO SUL: AS REPRESENTAÇÕES BRASILEIRAS NO CONTEXTO DA BIENAL DE DAKAR**

Ines Karin Linke Ferreira (Profa. Dra., UFBA)

#### **NARRATIVAS SOBRE A ARTE CONTEMPORÂNEA CHINESA NO BRASIL: NOTAS SOBRE A**

#### **EXPOSIÇÃO CHINAARTEBRASIL (2014)**

Amanda Mazzoni Marcato (Doutoranda, UFJF)

### **MESA 2 – p.62**

#### **DA PIRÂMIDE DO LOUVRE AO BALANÇO PSICOATIVO: TUNGA À LA LUMIÈRE DES DEUX MONDES**

Vanessa Seves Deister de Sousa (Doutoranda, UNICAMP)

#### **ARTE COMO AÇÃO COLETIVA E CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA EM TRÊS OBRAS DE DORIS SALCEDO**

Barbara Manguiera do Nascimento (Doutoranda, UFRJ)

#### **DO PICO DA BANDEIRA AO YARIPO: CONSIDERAÇÕES SOBRE "FRONTEIRA VERTICAL" DE CILDO MEIRELES**

Juliana Proença de Oliveira (Mestre, UFRGS)

#### **NAS RUAS VERMELHAS DO RIO DE JANEIRO**

Thiago Spindola Motta Fernandes (Doutorando, UFRJ)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

### **MESA 3 – p.72**

#### **OS PRÉ-RAFAELITAS EM EXPOSIÇÕES: 1897, 1984, 2012**

Ana Maria Tavares Cavalcanti (Profa. Dra., UFRJ/CBHA)

#### **O PAVILHÃO DO BRASIL NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE 1889: A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO CÊNICO PARA A EXALTAÇÃO DO TERRITÓRIO**

Letícia Squeff (Profa. Dra., UNIFESP/CBHA)

#### **EFEMÉRIDES E ENCOMENDAS: PINTURAS NO MUSEU PAULISTA, DÉCADAS DE 1920 E 1940**

Ana Paula Nascimento (Profa. Dra., USP/CBHA)

#### **A PINTURA DE ARMANDO VIANNA, CADMO FAUSTO E J. WASTH RODRIGUES NA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS DE 1940**

Maraliz de Castro Vieira Christo (Profa. Dra., UFJF/CBHA)

### **MESA 4 – p.79**

#### **SOBRE O RASGO DA OBRA HOMENAGEM A FONTANA DE NELSON LEIRNER**

Ana Paula Chaves Mello (Profa. Dra., UFRJ)

#### **PESQUISA, CRÍTICA POLÍTICA E DISTINTAS TEMPORALIDADES EM EXPOSIÇÃO**

Eduardo Ferreira Veras (Prof. Dr., UFRGS/CBHA), Diego Rafael Hasse (Mestre, UFRGS)

#### **“JOVEM GRAVURA NACIONAL” -SP / 1964 E 1966: ESPAÇO PARA AS QUESTÕES DA ARTE INFORMAL**

Maria Luisa Luz Tavora (Profa. Dra., UFRJ/CBHA)

#### **MACRS: UMA EXPERÊNCIA DE VISIBILIDADE DA COLEÇÃO**

Maria Amelia Bulhões (Profa. Dra., UFRGS/CBHA)

### **MESA 5 - p.89**

#### **LES MAGICIENS DE LA TERRE, HISTÓRIA DA ARTE AFRICANA E O COLECIONISMO**

Maria Lucia Bastos Kern (Profa. Dra., PUC-RS/CBHA)

#### **OS TRABALHOS *IN SITU* NO ESPAÇO SOCIAL DA ARTE: INSTANTÂNEOS DE UM SISTEMA EM CRISE**

Tiago Machado de Jesus (Prof. Dr., IFSP)

#### **ARQUIVAR A ARTE, EXPOR O ARQUIVO**

Vinicius Pontes Spricigo (Prof. Dr., UNIFESP)

#### **PROCESSOS CURATORIAIS, INSTITUCIONALIDADES E A VIOLÊNCIA “NEM TÃO SIMBÓLICA ASSIM”**

Ana Maria Albani de Carvalho (Profa. Dra., UFRGS/CBHA)

### **MESA 6 – p.93**

#### **MÁRIO DE ANDRADE, LINA BO BARDI E A ARTE POPULAR BRASILEIRA**

Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro (Profa. Dra., FAAP/CBHA)

#### **A IX BIENAL DE SÃO PAULO (1967) VERSUS OS ARTISTAS PRIMITIVOS: OS MUNDOS DA ARTE EM DISPUTA**

Priscilla Perrud Silva (Profa. Dra., UFF)

#### **RATOS E URUBUS E AS ESTRATÉGIAS PARA ATRAVESSAR O POPULAR E O CONTEMPORÂNEO**

Pedro Ernesto Freitas Lima (Prof. Dr., UNESPAR)

#### **ATUALIZAÇÕES, SOBREVIVÊNCIAS E CONTAMINAÇÕES DA ARTE POPULAR: PRÁTICAS EXPOSITIVAS E CURATORIAIS (1998-2018)**

Emerson Dionisio Oliveira (Prof. Dr., UnB/CBHA)

### **MESA 7 – p.98**

#### **ARTE NA SALA DE ESTAR: BRONZES ARTÍSTICOS NO BRASIL (SÉC. XIX-XX)**

Rafael Dias Scarelli (Doutorando, USP)

#### **NARRATIVAS DE UM CONTADOR-SECRETÁRIA E UMA POSSÍVEL ABORDAGEM ECOLÓGICA DE EXIBIÇÃO**

Lucas Elber de Souza Cavalcanti (Mestrando, UFRJ)

#### **O CIRCUITO PARTICULAR DE EXPOSIÇÕES NO RJ DO SÉCULO XIX: ASPECTOS E AGENCIAMENTOS**

Franciane Canêz Cardoso (Doutoranda, UFRGS)

#### **ESSES OBSCUROS OBJETOS DO DESEJO: AS ESTRATÉGIAS DAS VITRINES NOS JOGOS DE SEDUÇÃO DA ARTE**

Marize Malta (Profa. Dra., UFRJ/CBHA)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

### **MESA 8 – p.106**

#### **TRAMAS TÊXTEIS DA MODERNIDADE ARTÍSTICA SEGUNDO O MAM-RJ**

Patrícia Leal Azevedo Corrêa (Profa. Dra, UFRJ/CBHA)

#### **TAPEÇARIA FRANCESA CONTEMPORÂNEA EM EXPOSIÇÕES: X BIENAL E MAM-RJ**

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (Profa. Dra., UFJF)

#### **A NOVA PRIMAVERA DAS PUBLICAÇÕES DE ARTISTAS NO SÉCULO XXI**

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (Prof. Dr., UFRGS/CBHA)

#### **O MUSEU COMO COZINHA: EXPOSIÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE ARTE E COMIDA**

Lara Mazeto Guarreschi (Mestranda, UNESP)

### **MESA 9 – p.113**

#### **ANNETE OSSIAN-BONNET E ÉMILE ROUÈDE NO BRASIL: OBRAS ABOLICIONISTAS NA EXPOSIÇÃO GERAL DE 1884**

Elaine Dias (Prof. Dra., UNIFESP/CBHA)

#### **A I BIENAL DE SÃO PAULO E A CRÍTICA DE MARIA EUGÊNIA FRANCO**

Talita Trizoli (Doutora, USP)

#### **EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS NO MAM RIO: RAQUEL FORNER (1960) E ALICIA PENALBA (1962)**

Renata Gomes Cardoso (Profa. Dra., UFES)

#### **A DAMA DE FERRO E OS AMIGOS DO MUSEU: DINÁ LOPES COELHO, O PANORAMA E A RECONSTRUÇÃO DO ACERVO DO MAM/SP, 1968-1982**

German Alfonso Nunez (Prof. Dr., USP)

### **MESA 10 – p.119**

#### **'UM' MODERNO EM CARYBÉ: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE EXPOSIÇÕES**

Isadora Gamba Dallapria (Mestranda, UFSC)

#### **HISTÓRIA DA ARTE E O MUSEU DESCONHECIDO: UM ESTUDO DE CASO**

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado (Mestrando, UFRGS)

#### **PERNAMBUCO MODERNO: UMA EXPOSIÇÃO, OUTRA NARRATIVA DA ARTE MODERNISTA BRASILEIRA**

Janilson Lopes de Lima (Doutorando, UFJF)

#### **REESCREVENDO O CÂNONE DA ARTE POP: ARTE BRASILEIRA EXPOSTA EM *THE WORLD GOES POP***

Alexandre Pedro de Medeiros (Doutorando, UNICAMP)

### **MESA 11 – p.132**

#### **CIRCUITO POLÍMATAS: DIÁLOGOS E CRUZAMENTOS ENTRE MÍDIAS, LINGUAGENS E DISCIPLINAS**

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Prof. Dra., UFMG/CBHA)

#### **CARIMBE! COLETIVIDADE E AÇÃO NO IV SALÃO DE ARTE MODERNA DO DISTRITO FEDERAL**

Carolina Barbosa de Melo (Doutoranda, USP)

#### **AS RECUSAS CONSAGRAM? UMA SESTA TROPICAL NO MEIO EXPOSITIVO CARIOCA DOS ANOS VINTE**

Laíza de Oliveira Rodrigues (Mestranda, UFJF)

#### **ARTE EXPOSTA, INTERCÂMBIOS TRAÇADOS: A MOSTRA DE ARTISTAS ARGENTINOS NO MAM RIO (1961)**

Moema de Bacelar Alves (Doutora, UFF/MAM RJ)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

### **SESSÃO 3 - COLONIALISMOS E RESISTÊNCIAS – p.142**

Coordenação: Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA) e Tamara Quírico (UERJ/CBHA)

#### **MESA 1 – p.143**

##### **“DEIXA O XUKURU GOVERNAR”: ARTE DIGITAL INDÍGENA E A LUTA DECOLONIAL EM PERNAMBUCO**

José Bezerra de Brito Neto (Prof. Dr., UFAPE)

##### **A URGÊNCIA INDÍGENA NOS TRABALHOS DE XADALU TUPÃ JEKUPE**

Erika Kimie Koyama (Mestranda, USP)

##### **OS MUITOS SILENCIADOS: VIOLÊNCIA E APAGAMENTOS INDÍGENAS NA ARTE VISUAL PARAENSE**

Ademilton Azevedo de Arruda Júnior (Mestrando, UFRGS)

##### **ESPELHO: UMA PROPOSIÇÃO AO OLHAR ATRAVÉS DAS FOTOGRAFIAS DE JANUÁRIO GARCIA**

Roberta Paula Ferreira Aleixo (Mestranda, UERJ)

#### **MESA 2 – p.154**

##### **A CRÍTICA DECOLONIAL NO ESTUDO DA ANTIGUIDADE ROMANA: A ARTE DOS SUBALTERNIZADOS**

Jaqueline Souza Veloso (Doutoranda, UFMG)

##### **RESISTÊNCIA E MATERIALIDADE: A COMPLEXIDADE DOS OBJETOS ASIÁTICOS, SÉCULOS XVI-XVIII**

Flavia Galli Tatsch (Profa. Dra., UNIFESP/CBHA)

##### **EXISTE UM BARROCO DECOLONIAL? VIOLÊNCIA, GENOCÍDIO E ESTÉTICA. ALGUMAS REFLEXÕES**

Jens Baumgarten (Prof. Dr., UNIFESP/CBHA)

##### **OS CINCO SENTIDOS E AS CONTRADIÇÕES DO ROCOCÓ COLONIAL**

Angela Brandão (Profa. Dra., UNIFESP/CBHA)

#### **MESA 3 – p.166**

##### **CONCEIÇÃO DAS CRIOULAS: UM CONCEITO DE NAÇÃO CONJUGADO NO FEMININO**

Madalena de Fatima Zaccara Pekala (Profa. Dra., UFP)

##### **DRAG QUEEN OU TRANSFORMISTA?: A ARTE LGBT DECOLONIAL**

Manoel Flavio Cheles da Silva (Mestrando, CEFET-RJ)

##### **ANTONIO OBÁ E A SESTA EM DOIS TEMPOS**

Leonardo Alves Sá (Mestrando, UnB)

##### **NARRATIVAS DE SI - NA HISTÓRIA DA ARTE**

Fabiana Ferreira de Alcântara (Mestranda, UERJ)

#### **MESA 4 – p.173**

##### **AS ESCULTURAS DE HARPIAS DE RODOLFO BERNARDELLI NO PALÁCIO DO CATETE, NO RIO DE JANEIRO**

Maria do Carmo Couto da Silva (Profa. Dra., UnB)

##### **ROMANTIZAÇÕES DO COLONIALISMO – DO ORIENTALISMO OITOCENTISTA A BEECHAM HOUSE**

Camila Carneiro Dazzi (Profa. Dra., CEFET-RJ/CBHA)

##### **MARCELA BONFIM: A FOTOGRAFIA AMAZÔNICA**

Cristina Pierre de França (Profa. Dra., UFRJ)

##### **ENTRE IMAGEM E DISCURSO: OBRAS QUE REVISAM A HISTÓRIA DA ARTE E O ESPAÇO POTENCIAL DO TRAUMA**

Ana de Gusmão Mannarino (Profa. Dra., UFRJ)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

## **SESSÃO 4 - DINÂMICAS DE CONSTRUÇÃO E DESTRUIÇÃO: OS FUTUROS DA ARTE E DO PATRIMÔNIO CULTURAL – p.182**

Coordenação: Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA), Maria Louro Berbara (UERJ/CBHA), Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA) e Clara Habib de Salles Abreu (UERJ)

### **MESA 1 - 183**

#### **CEMITÉRIO SÃO PAULO: DINÂMICA DA CONSTRUÇÃO E DESTRUIÇÃO DE MONUMENTOS FUNERÁRIOS**

Maria Elizia Borges (Profa. Dra., UFG/CBHA)

#### **A 'RECONSTRUÇÃO' DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO DEMOLIDO CAPIXABA**

Nelson Porto Ribeiro (Prof. Dr., UFES/CBHA)

#### **A PEDRA SANGROU: O DIA EM QUE O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS SE TRANSFORMOU NO MONUMENTO À RESISTÊNCIA GUARANI**

Thais Chang Waldman (Doutora, Museu Paulista-USP)

#### **DE BARRO OU DE CONCRETO: O PATRIMÔNIO QUE SE ESCONDE OU SE PRESERVA**

Elisa de Souza Martinez (Profa. Dra., UnB/CBHA)

### **MESA 2 – p.191**

#### **“HARMONIAS BONITAS SEM JUÍZO FINAL”: DINÂMICAS DE PRESERVAÇÃO ENTRE VASARI E PLÍNIO.**

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros (Doutor., UNICAMP)

#### **VISIBILIDADE E ACESSO COMO MEIO DE PROTEÇÃO DE ACERVOS: A PESQUISA NO ARQUIVO HISTÓRICO DO MNBA/RJ**

Cintya dos Santos Callado (Doutoranda, UFRJ)

#### **O ALBUM “ESTRADA DE FERRO D. PEDRO II” E A IMPORTÂNCIA DAS ARTES NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL**

Julio Cesar dos Reis (Doutorando, UFRJ)

#### **O IMPÉRIO EM MAL ESTADO: O FRÁGIL RETORNO DAS PINTURAS HISTÓRICAS AO BRASIL, 1960-1970**

Carlos Lima Junior (Prof. Dr., PUC-SP)

### **MESA 3 – p.199**

#### **PATRIMÔNIO, PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA: HISTÓRIA DOS MONUMENTOS DE JUIZ DE FORA**

Andreia de Freitas Rodrigues (Doutora., UFJF)

#### **ÁGUA MOLE E PEDRA DURA: DESTRUIÇÃO E PRESERVAÇÃO DOS CHAFARIZES EM MINAS GERAIS**

Francislei Lima da Silva (Doutorando, UNICAMP)

#### **MEMÓRIAS MINERAIS: PAISAGEM E LEGADO DA OCUPAÇÃO E DAS ATIVIDADES MINERADORAS E INDUSTRIAIS EM MINAS GERAIS**

André Luiz Tavares Pereira (Prof. Dr., UNIFESP)

#### **O FONTANÁRIO L'ÉTÉ E A MODERNIZAÇÃO DE SÃO JOÃO DEL-REI**

Frederico Augusto Lopes da Silva (Mestrando, UFSJ)

### **MESA 4 – p.210**

#### **CARNES FEMININAS E PEDRAS URBANAS: CORPOS FEMININOS EM CARNE ENCONTRAM O BRONZE**

Rita Lages Rodrigues (Profa. Dra., UFMG/CBHA)

#### **AZULEJOS ÁRABES NA ESCADARIA SELARÓN: PATRIMÔNIO E TRANSFORMAÇÃO**

Marcele Linhares Viana (Profa. Dra., CEFET-RJ/CBHA)

#### **CERÂMICA E PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DA HUMANIDADE**

Beatriz Vianna Reis (Doutoranda, UFRJ), Carla da Costa Dias (Profa. Dra., UFRJ)

#### **AS CARRANCAS DO MUSEU DE ARTE DA BAHIA**

Gabriela Caspary Corrêa (Doutoranda, UERJ)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

### **MESA 5 – p.218**

#### **A FLORESTA CONTRA OS INTRUSOS IMPERTINENTES: ARTE, IMAGEM E AMAZÔNIA**

Gil Vieira Costa (Prof. Dr., UNIFESSPA)

#### **O PELOURINHO DE SÃO LUÍS DO MARANHÃO E A MEMÓRIA NOS MONUMENTOS DA CIDADE**

José Marcelo do Espírito Santo (Doutorando, UEMA)

#### **FRAGMENTOS PARA O FUTURO: ARTES VISUAIS E MUSEALIZAÇÃO A PARTIR DO MUSEU DAS REMOÇÕES**

Tatiana da Costa Martins (Profa. Dra., UFRJ)

#### **PATRIMÔNIO ROMÂNTICO E RESTAURO DA NATUREZA EM VIOLLET-LE-DUC**

Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet (Prof. Dr., UFMG/CBHA)

### **SESSÃO 5 - FUTUROS PRETÉRITOS: FIGURAÇÕES DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE NO BRASIL – p.226**

Coordenação: Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA), Fernanda Mendonça Pitta (MAC-USP/CBHA), Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/CBHA), Vera Pugliese (UnB/CBHA)

### **MESA 1 – p.227**

#### **O “EVENTO PRIMÁRIO”: AS PRODUÇÕES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE ERWIN PANOFKY**

Cíntia Chaves Rodrigues (Mestranda, UnB)

#### **A ARQUEOLOGIA HISTÓRICA E CRÍTICA DE DIDI-HUBERMAN: ANACRONISMO E ESPACIALIDADE DA PINTURA**

Yasmin Elganím Vieira (Mestre, UFMG)

#### **DER CICERONE: UMA QUESTÃO DE HISTORIOGRAFIA**

Diana Oliveira dos Santos (Doutoranda, UNIFESP)

### **MESA 2 – p.231**

#### **RECORTES E MOLDURAS: ENTRE SELOS POSTAIS E TAXONOMIAS DA HISTÓRIA DA ARTE**

Vera Pugliese (Profa. Dra., UnB/CBHA)

#### **FIGURAÇÃO E ENGAJAMENTO DAS ARTES PLÁSTICAS NOS PRIMEIROS ANOS DO REGIME MILITAR**

Flavia de Paiva Brites Martins (Doutoranda, USP)

#### **A HISTORIOGRAFIA DA ARTE BRASILEIRA DIANTE DA IMAGEM**

Daniela Queiroz Campos (Profa. Dra., UFSC)

#### **SOBRE DUAS IMAGENS ABERTAS: A OBRA DE ADRIANA VAREJÃO E A NOÇÃO DE PATHOSFORMEL EM ABY WARBURG**

Adriel Dalmolin Zortéa (Mestrando, UnB)

### **MESA 3 – p.242**

#### **“DEBAIXO DE UMA BRUTA CHUVA”: ROTAS DO “PRIMITIVISMO” DE TARSILA DO AMARAL**

Fernanda Mendonça Pitta (Profa. Dra., MAC-USP/CBHA)

#### **UMA DINÂMICA DA ARTE EM CÍCERO DIAS**

Angela Grando (Profa. Dra., UFES/CBHA)

#### **UM MODERNO ANTIMODERNO: BARROS, O MULATO, E A TEORIA SEM NÚMERO**

Daniela Pinheiro Machado Kern (Profa. Dra., UFRGS/CBHA)

#### **KANDINSKY POR KANDINSKY: FIGURA, ABSTRAÇÃO E TENSÕES TERMINOLÓGICAS**

Mayã Gonçalves Fernandes (Doutoranda, UnB)

### **MESA 4 – p.254**

#### **"AS INVASÕES BÁRBARAS" DE ÉRIC MICHAUD: RAÇA, NAÇÃO E ARTE MODERNA**

Ana Gonçalves Magalhães (Profa. Dra., MAC-USP/CBHA)

#### **O MODERNISMO NA PINTURA DA PASSAGEM DOS SÉCULOS XIX E XX NO BRASIL**

Sonia Gomes Pereira (Profa. Dra., UFRJ/CBHA)

#### **LACUNAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE MULHERES ARTISTAS BRASILEIRAS**

Silvana Boone (Profa. Dra., UCS)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

### **MESA 5 – p.257**

#### **ANGELO GUIDO, FERNANDO CORONA E ATHOS DAMASCENO: OS FUNDADORES**

Paulo César Ribeiro Gomes (Prof. Dr., UFRGS/CBHA)

#### **A HISTÓRIA DA ARTE NAS VOZES PARAENSES**

José Afonso Medeiros Souza (Prof. Dr., UFPA)

#### **REFLEXÕES SOBRE A ARTE VISUAL ALAGOANA EM TRÂNSITO A PARTIR DE REPRESENTAÇÕES NA 'GERAÇÃO 80'**

Ana Beatriz Bezerra de Melo (Doutoranda, UFBA)

#### **POR UMA HISTORIOGRAFIA DA ARTE BRASILEIRA EM PORTUGAL: OS ESCRITOS DE MÁRIO NAVARRO DA COSTA E RODOLFO PINTO DO COUTO**

Natália Cristina de Aquino Gomes (Doutoranda, UNIFESP)

### **MESA 6 – p.263**

#### **A HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL E A LONGA DURAÇÃO**

Ivair Reinaldim (Prof. Dr., UFRJ/CBHA)

#### **A FORMA DIFÍCIL DE RODRIGO NAVES: FORMALISMO NA PERIFERIA DO CAPITALISMO**

Martha Telles Machado da Silva (Profa. Dra., UERJ)

#### **ARTISTAS MULHERES NO BRASIL: PROPOSTAS PARA UMA REVISÃO HISTORIOGRÁFICA**

Rosane Teixeira de Vargas (Doutoranda, UFRGS)

#### **HISTORIOGRAFIAS 'SOBRE O FIO': NEGOCIAR UMA HISTÓRIA PÚBLICA DAS ARTES VISUAIS**

Thays Tonin (Profa. Dra., UFPel)

### **MESA 7 – p.267**

#### **MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: ARTE BARROCA, UM EXERCÍCIO HISTORIOGRÁFICO**

Sílvia Guimarães Borges (Profa. Dra., UFRJ)

#### **HANNA LEVY, ROBERT SMITH, JOHN BURRY E GERMAIN BAZIN: HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE NA ACADEMIA SPHAN**

Adriana Nakamuta (Profa. Dra., Faculdade de São Bento)

#### **TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO DESENHO: INFLUÊNCIAS CONCEITUAIS NO SÉCULO XX**

Marina Pereira de Menezes de Andrade (Profa. Dra., UFRJ)

### **MESA 8 – p.270**

#### **A REVISTA DO [SERVIÇO DO] PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (1937-1961) À LUZ DA HISTÓRIA DIGITAL DA ARTE**

Arthur Valle (Prof. Dr., UFRJ/CBHA)

#### **ARTE BRASILEIRA – NARRATIVAS REUNIDAS PARA ATUALIZAR O PASSADO**

Mirian Nogueira Serafini (Dra., UNICAMP/CBHA)

#### **REPERCUSSÕES NO RGS DO IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE - CBHA**

Blanca Luz Brites (Profa. Dra., UFRGS/CBHA)

#### **A INFLUÊNCIA DO CIHA E CBHA 2015 NOS EVENTOS DOS ANOS SEGUINTE: 2016 E 2021**

Klency Kakazu de Brito Yang (Doutoranda, USP)

### **MESA 9 - p.276**

#### **CARTOGRAFIAS DO PRESENTE – EXPOSIÇÕES E HISTÓRIAS DA ARTE**

Paulo Roberto de Oliveira Reis (Prof. Dr., UFPR)

#### **A MINIMAL ART ENTRE DUAS BIENAIS: TRÂNSITOS, RETORNOS E VALORIZAÇÕES**

Guilherme Moreira Santos (Doutorando, UnB)

#### **REFLEXÕES BRASILEIRAS SOBRE O ESTUDO DAS PERFORMANCES E SUA INSERÇÃO EM MUSEUS**

Vivian Horta (Doutoranda, UFRJ)

#### **CONTRA A PASSIVIDADE: INVENÇÃO DE ARQUIVOS**

Cristina Thorstenberg Ribas (Doutora, Goldsmiths College University of London)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

## **SESSÃO 6 - HISTÓRIA DA ARTE EM TEMPO DE DE(S)COLONIALIDADE – p.283**

Coordenação: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA), Dinah de Oliveira (UFRJ/CBHA), Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA) e Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **MESA 1 - 284**

#### **DESVENDANDO LACUNAS COLONIAIS**

Sheila Cabo Geraldo (Profa. Dra. UERJ/CBHA)

#### **ARTE AFRO-BRASILEIRA NO ACERVO DE CANDOMBLE DO TERREIRO DA CASA BRANCA (SALVADOR, BA)**

Marijara Souza Queiroz (Profa. Dra., UnB)

#### **ABDIAS NASCIMENTO E O FUTURO DO MUSEU, ONTEM**

Julio Menezes Silva (Mestre, UERJ)

#### **ÁGUA, MAR E MEMÓRIA EM ALINE MOTTA**

Maria Eduarda Kersting Faria (Doutoranda, UERJ)

### **MESA 2 – p.293**

#### **O ARTISTA PRETO NA HISTORIOGRAFIA MODERNISTA DA ARTE COLONIAL**

Raquel Quinet Pifano (Profa. Dra., UFJF/ CBHA)

#### **SAMBA E MÚSICA POPULAR NAS REVISTAS SATÍRICAS ILUSTRADAS (1906-1940)**

Flavio M L Pessoa (Doutor, UFRJ)

#### **A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO E A INVENÇÃO DO BRASIL NO SÉCULO XIX**

Tássia Christina Torres Rocha (Doutoranda, UFRJ)

#### **A PESQUISA DA ARTE SACRA CATÓLICA EM TEMPOS DE DESCOLONIALIDADE**

Luiz Alberto Ribeiro Freire (Prof. Dr., UFBA/ CBHA)

### **MESA 3 – p.302**

#### **ESTRUTURAS VICIOSAS**

Debora dos Santos Camilo (Doutoranda, UFRJ)

#### **CORPOS QUE DESAFIAM HEGEMONIAS DA HISTÓRIA DA ARTE: OUTRAS PRODUÇÕES DE SENTIDOS**

Niura Aparecida Legramante Ribeiro (Profa. Dra., UFRGS/ CBHA)

#### **LYGIA PAPE: EAT ME, OBJETOS DA SEDUÇÃO, E O PROJETO DE PESQUISA A MULHER NA ICONOGRAFIA DE MASSA**

Fernanda Pequeno da Silva (Profa. Dra., UERJ/ CBHA)

#### **PRESENTE DO FUTURO: ARTE EPISTEMOGRÁFICA E PEDAGOGIA DO OLHAR EM ROSANA PAULINO**

Rogéria de Ipanema (Profa. Dra., UFRJ/ CBHA)

### **MESA 4 – p.310**

#### **PRECARIIDADE, COLONIALIDADE E VITALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Fernanda Correa da Silva (Doutora, UERJ)

#### **REPRESENTAÇÕES DA POÉTICA NEGRA FEMINISTA NA ARTE**

Dinah de Oliveira (Profa. Dra. UFRJ/ CBHA)

#### **DECOLONIZAR HÉLIO OITICICA**

Alexandre Sá Barretto da Paixão (Prof. Dr., UERJ)

#### **INTERSECCIONALIDADE E TERRITÓRIO EM MARIA MACÊDO, PAMELA ZORN E SALLISA ROSA**

Alessandra Lucia Bochio (Profa. Dra, UFRGS)

Karina Silveira Nery (Mestranda, UFRGS)

### **MESA 5 – p.321**

#### **VERDADES INDISCIPLINADAS**

Ana Lúcia Beck (Profa. Dra., UEG)

#### **ESPELHO DE OBSIDIANA NEGRA: CONFABULAÇÕES ESTÉTICAS ANTIRRACISTAS E CONSCIÊNCIA MESTIÇA NAS ARTES CONTEMPORÂNEA**

Bruni Emanuele Fernandes (Mestranda, UFMG),

Rita Lages Rodrigues (Profa. Dra., UFMG/CBHA)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

## **LAROYÊ! ENCRUZILHADAS DA MODERNIDADE: MEMÓRIA E NEGRITUDE NA PRESENÇA DO AUSENTE DESEJÁVEL**

Reginaldo da Rocha Leite (Prof. Dr., UFRRJ)

## **EXU NO TOPO DO MUNDO: CARNAVAL COMO ARTE CONTEMPORÂNEA E TRÂNSITO DE IMAGENS**

Daniela dos Passos Miranda Name (Doutora, UFRJ)

### **MESA 6 – p.330**

#### **A NUDEZ NAS ARTES VISUAIS: PERSPECTIVAS CONTRASSEXUAIS**

Bruno Alcione Novadvorski Scheeren (Mestrando, UERJ)

Alexandre Sá Barretto da Paixão (Prof. Dr., UERJ)

#### **FRIDA KAHLO: REPRESENTAÇÃO BOTÂNICA E ESTUDOS DE(S)COLONIAIS**

Mariana Menezes Neumann (Doutoranda, UFRJ)

#### **AIC: POTÊNCIAS, IMPASSES E LIMITES DO PROGRAMA ÉTICO-ESTÉTICO-POLÍTICO DE JAIDER ESBELL**

Fabricia Cabral de Lira Jordao (Profa. Dra., UFPR)

#### **O ROSTO INDÍGENA DIANTE DO TRÁGICO E DA DOR NO CINEMA BRASILEIRO DO PERÍODO DA DITADURA MILITAR**

Naiara Leonardo Araújo (Prof. Ms., UECE)

### **MESA 7 – p.336**

#### **COLONAS DE PEDRA SABÃO: A GEOMETRIA QUE NOS DESVELA OUTRAS HISTÓRIA**

Raquel Fernandes (Profa. Ms., IFF)

#### **DE ESTÁTUAS COLOSSAIS A SELOS POSTAIS: REAVALIAÇÕES LIDAM COM A SORTE DOS MONUMENTOS**

Marco Túlio Lustosa de Alencar (Mestre, UnB)

#### **OS TÚMULOS CASTILHOS DO AMAPÁ: UMA ANÁLISE REFLEXIVA A PARTIR DA DECOLONIALIDADE**

Tiago Vargas da Silva (Doutorando, UFG)

#### **LAVA ROUPA TODO DIA: A PERFORMATIVIDADE DOS CORPOS DAS LAVADEIRAS NA OBRA DALLARIANA**

Joyce da Costa Peixoto (Mestranda, UFRJ)

### **MESA 8 – p.345**

#### **HISTÓRIA DA ARTE UNIVERSAL OU DECOLONIAL?**

Pedro Pablo Gomez Moreno (Prof. Dr. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colômbia)

#### **A ARTE DAS MULHERES RURAIS: ANÁLISE DE UM PROCESSO CINÉTICO**

Jancleide Souza dos Santos (Prof. Dra., UFOB)

#### **PIXAÇÃO: PERFORMANCE E LINGUAGEM DECOLONIAL**

Lia Imanishi Rodrigues (Doutoranda, UFRJ)

#### **A NARRATIVA DAS MAZELAS SOCIOECONÔMICAS E A MONTAGEM NAS ILUSTRAÇÕES DE IMPRENSA DE LUIS TRIMANO**

Alessandro de Castro Alvim (Mestrando, UFRJ)

## **SESSÃO 7 - TRÂNSITOS, DESLOCAMENTOS, CONTEXTOS: ESTRUTURAS, TENSÕES E NARRATIVAS ENTRE O LOCAL E O GLOBAL – p.357**

Coordenação: Almerinda da Silva Lopes (UFES/CBHA), Bianca Knaak (UFRGS/CBHA) e Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

### **MESA 1 – p.358**

#### **JONIER MARÍN E A EXPOSIÇÃO AMAZONIA REPORT (1976)**

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes (Profa. Dra., UFES/CBHA)

#### **O TERRITÓRIO E AS ESTRELAS: "CRUZEIRO DO SUL" (1969-1970) DE CILDO MEIRELES**

Caroline Alciones de Oliveira Leite (Doutoranda, UFRJ)

#### **OBJETO E AMBIENTE EM PERSPECTIVA TRANSNACIONAL: O CASO DE ANTONIO DIAS**

Sergio Bruno Guimarães Martins (Prof. Dr., PUC-RIO)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

## **PRÁTICAS LOCAIS, EMERGENTES E POLIFÔNICAS (E IMPLICAÇÕES DA DIMENSÃO DIALÓGICA QUE AS CONSTITUEM)**

Paola Mayer Fabres (Doutoranda, USP)

### **MESA 2 – p.369**

#### **A FOTOGRAFIA E SUA CULTURA, ENTRE O LOCAL E O GLOBAL**

Maria Inez Turazzi (Profa. Dra., UFF/CBHA)

#### **MONTAGEM E ANACRONISMO COMO DISPOSITIVOS CRÍTICOS EM YASUMASA MORIMURA**

Antonio Layton Souza Maia (Doutorando, UFRJ)

#### **O CORPO, OS DESLOCAMENTOS E O EXTRAVIO DOS SENTIDOS E DO PENSAMENTO EM PAULO NAZARETH**

Alexandre Santos (Prof. Dr., UFRGS/CBHA)

### **MESA 3 – p.377**

#### **A INTERNACIONALIZAÇÃO DA OBRA DE TARSILA DO AMARAL: TENSÕES ENTRE O LOCAL E O GLOBAL**

Elizabeth Catoia Varela (Pesquisador Independente)

#### **A MODERNIDADE DE FRANCIS PELICHEK: ENTRE A PERIFERIA DA EUROPA E A PERIFERIA DO BRASIL**

Ana Luiza Goulart Koehler (Doutoranda, UFRGS)

#### **A MODERNIDADE EM TRÂNSITO DE REIS JÚNIOR: do local ao nacional, da prática artística à atividade crítica**

Renato Palumbo Dória (Prof. Dr., UFU/CBHA), Hamelt Franandez Diaz (Doutor, Universidad de La Habana)

#### **MÁRIO DE ANDRADE NA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA - APROXIMAÇÕES, DISTANCIAMENTOS E A QUESTÃO DO NACIONAL**

Rodrigo Vicente Rodrigues (Doutorando, USP)

### **MESA 4 – p.385**

#### **JOÃO FAHRION NA BERLIM DOS ANOS 1920**

Paula Viviane Ramos (Profa. Dra., UFRGS/CBHA)

#### **EDUARDO ALVIM CORREA NA BÉLGICA 1923 E 1973**

Martinho Alves da Costa Junior (Prof. Dr., UFJF/CBHA)

#### **EMBATES E CONCILIAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: O GLOBAL/LOCAL NA COLEÇÃO SÉRGIO CARVALHO**

André Luiz Ribeiro Vitorino (Mestrando, UnB)

### **MESA 5 – p.390**

#### **MODERNIDADES BORDERLINE E A NECESSIDADE DE PINTAR**

Profa. Dra. Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

#### **“UM PINTOR NATURAL”: DISCURSOS DE “AUTENTICIDADE” SOBRE MALANGATANA VALENTE NGWENYA**

Mariana Fujisawa (Mestranda, UNIFESP)

#### **VISADAS DECOLONIAIS À MEMÓRIA: ENTRE O GLOBAL E O LOCAL EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE UM BRASIL AMEFRICANO**

Fernanda Bernardes Albertoni (Doutora, University of Arts London)

### **MESA 6 – p.397**

#### **TORTURA CHINESA TIPO EXPORTAÇÃO ou “SEM RESPEITO NÃO EXISTE ARTE”**

Rosana Pereira de Freitas (Profa. Dra., UFRJ/CBHA)

#### **HISTÓRIA GLOBAL UM CONVITE PARA HISTÓRIA GENOCIDA RUANDESA NO SÉCULO XX A PARTIR DAS IMAGENS**

Roberta Claudino Fernandes da Silva (Mestranda, UFSC)

#### **COALIZÕES PARA A CONSTRUÇÃO DE UM MUNDO POR VIR: DIÁLOGOS ENTRE ARTE, IDENTIDADE E GÊNERO**

Amanda Rezende de França Pizani Domiciano (Mestranda, UERJ)

#### **INFAMILIAR E APAGAMENTO NA PINTURA DE JONATHAN WATERIDGE**

Licius da Silva (Doutorando, UFRJ)



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2007-2009

## **MESA 7 – p.405**

### **A TEORIA SOBRE AS CORRENTES MUNDIAIS DE TERRY SMITH E O CONTEXTO BRASILEIRO**

Marco Antônio Pasqualini de Andrade (Prof. Dr., UFU/CBHA)

### **REFLEXÕES SOBRE OS RUMOS DA HISTÓRIA DA ARTE NIPO-BRASILEIRA**

Michiko Okano (Profa. Dra., UNIFESP)

### **INTERNACIONALIZAÇÃO DE OBRAS DE ARTE LATINO-AMERICANAS: ESTRATÉGIAS POSSÍVEIS**

Vitor Crubelatti (Mestrando, USP), Lisbeth Rebollo Gonçalves (Profa. Dra., USP/CBHA)

### **PROCESSOS DE [RE]MONTAGENS NARRATIVAS: POSSÍVEIS BIOGRAFIAS DO PALACETE "NHONHÔ"**

Lília Marcia de Sousa Pessanha (Doutoranda, UFRJ)

# Programação da Sessão 1

A CRÍTICA E A HISTÓRIA DA ARTE NA CONSTRUÇÃO  
DE DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS

**Futuros**  
da **História**  
da **Arte:** **50** anos  
do **CBHA**

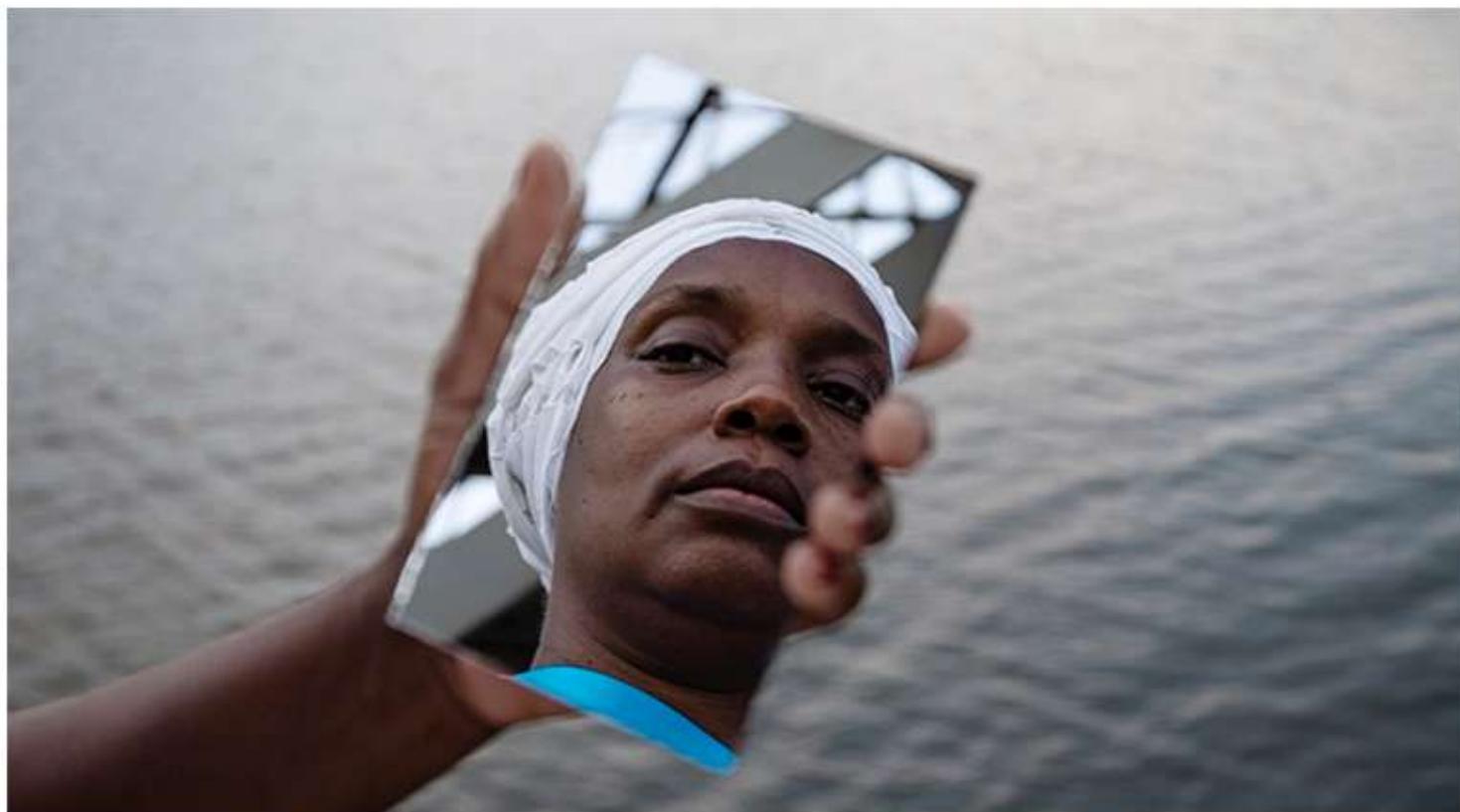


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

07 a 12 de novembro de 2022

Locais de realização:

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



## NEOVANGUARDAS: HISTÓRIA CRÍTICA E CURADORIA

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais / CBHA / marilia.andres@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Estou propondo discutir as relações entre história, crítica e curadoria a partir do trabalho que realizamos em Belo Horizonte sobre o tema Neovanguardas. Iniciei o trabalho com a pesquisa de doutorado que realizei na USP, sobre as Neovanguardas artísticas de Belo Horizonte nos anos 1960, com a orientação da historiadora Annateresa Fabris. Naquele momento, me preocupei em resgatar a história das artes visuais na cidade no período pós-Guignard, quando emergiu em BH uma nova vanguarda artística liderada pelos críticos Frederico Moraes e Márcio Sampaio e que congregava jovens artistas como Jarbas Juarez, Maria do Carmo Secco, Dileny Campos, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Dilton Araújo, Décio Noviello, Teresinha Soares e José Ronaldo Lima, entre outros. Esses atores foram responsáveis pela participação em eventos significativos de resistência à ditadura civil/militar, atuando com suas propostas artísticas em espaços institucionais como o Museu de Arte da Pampulha, a Reitoria da UFMG e o Palácio das Artes. Minha tese foi publicada pela Editora C/Arte em 1995 e tornou-se uma referência nos estudos das artes visuais em Minas. Em 2007, fui convidada por Marconni Drummond, então curador do Museu de Arte da Pampulha, para participar como co-curadora da exposição Neovanguardas e tive a oportunidade de trabalhar ao lado do crítico Márcio Sampaio que foi um dos atores da nova vanguarda na cidade. Nós três, historiadora, crítico e curador pensamos e atuamos juntos na construção dessa exposição que ocupou o espaço expositivo do museu com obras, fotografias, vídeos, linha do tempo, performances e catálogo, mostrando um novo olhar expandido sobre aquele momento da história da arte na cidade. A exposição Neovanguardas, que foi um desdobramento da pesquisa histórica sobre o tema, mostrou a importância de trabalhar a história da arte expandida, considerando suas relações com a crítica e a curadoria. Dessa forma, compreendemos que o trabalho interdisciplinar do historiador, do crítico e do curador contribuem de forma significativa para o enriquecimento da história da arte na contemporaneidade.

### PALAVRAS-CHAVE:

Neovanguardas. Belo Horizonte. Crítica de Arte. Curadoria.

## A AICA E O DEBATE REALISMO E ABSTRAÇÃO NO BRASIL

MARINA BARZON SILVA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo /  
[marina.barzon.silva@usp.br](mailto:marina.barzon.silva@usp.br) / [maribarzon@gmail.com](mailto:maribarzon@gmail.com)

### RESUMO EXPANDIDO

O segundo pós-guerra presencia significativas mudanças metodológicas no entendimento do papel da crítica na escrita da História da Arte. É de 1948 o primeiro Congresso Internacional de Críticos da Arte – que dois anos mais tarde resultaria na Associação Internacional de Críticos da Arte (AICA) – que se reunira em Paris, na sede da UNESCO, para discutir questões práticas e teóricas em um momento de profundas mudanças no campo artístico.

A primeira História da Crítica de Arte que teve como proposta entender a história da disciplina a partir da crítica, e que considera “indiciosa” a separação entre história e crítica, é de autoria do italiano Lionello Venturi, presente na ocasião do congresso, como presidente de uma sessão e comunicador, e naquele ano sua obra, originalmente de 1936, já havia sido publicada em 3 línguas: inglês, francês e italiano. Em 1948 Venturi divide a mesa com o crítico brasileiro Antônio Bento; ambos falam no mesmo dia, sobre os “problemas estéticos – realismo e abstração”. Anos mais tarde Bento creditaria a Venturi o início de sua mudança de posicionamento em relação à arte abstrata. Ainda nessa ocasião a fala de Venturi reverbera aqui não apenas na coluna do crítico do Diário Carioca, mas também de outros críticos presentes como ouvintes – como é o caso de Vera Pacheco Brandão e José Valladares, por exemplo.

Já em 1961, o II Congresso Nacional de Críticos da Arte – organizado pela Associação Brasileira de Críticos da Arte, fundada como o braço nacional da AICA – ainda discutia a “Controvérsia Figurativismo – Abstracionismo”, e dedicaria uma sessão em homenagem ao recém falecido historiador italiano, do qual críticos brasileiros afirmam ter herdado um ideal ético para sua prática.

Essa comunicação tem como objetivo pensar o papel de Lionello Venturi para a construção de uma crítica-história da arte moderna no Brasil, através dos congressos da AICA, e a partir de nossos principais intérpretes dessa crítica do pós-guerras, como o já mencionado Antônio Bento, e personagens como Sérgio Milliet, Mário Barata e Mário Pedrosa, que são fontes eloquentes para a escrita de nossa história até hoje.

### PALAVRAS-CHAVE:

Associação Internacional de Críticos da Arte; História da Crítica da Arte; Lionello Venturi; Antônio Bento; Mário Pedrosa

## A CRÍTICA DE ARTE DE SAINT-YENNE E A GÊNESE DA HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

FELIPE SOEIRO CHAIMOVICH

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

### RESUMO EXPANDIDO

Ao publicar as *Reflexões sobre algumas causas do atual estado da pintura na França*, em 1747, La Font de Saint-Yenne define o conceito de quadro de espelho por oposição ao quadro de pintura. Ele entende o espelho plano como obra de arte contemporânea ao espectador, cuja imagem interativa reflete situações performáticas. Este é, pois, um sentido inaugural da definição de arte contemporânea.

As *Reflexões* marcam também o início de um novo sentido do gênero da crítica de arte. Saint-Yenne posiciona-se como parte do público, entendido como uma classe cidadina que faz exigências ao Estado enquanto responsável pela condução da política artística da nação. É desse ponto de vista que o autor analisa as obras expostas no Salão da Academia Real de Pintura e Escultura em 1746, constatando um processo de decadência da pintura francesa, cuja causa seria a substituição dos quadros pintados por quadros de espelhos.

Saint-Yenne propõe, como possível medida do Estado contra a decadência da pintura na França, a criação de uma galeria para exposição da coleção de quadros do monarca, desafiando os pintores vivos a superarem os grandes mestres. O autor propõe de modo original que o Louvre seja o local escolhido para tal projeto expositivo. Embora a coroa francesa acate a sugestão de Saint-Yenne, inaugura uma galeria de quadros no palácio do Luxemburgo. Trata-se, portanto, da proposta seminal que daria origem ao museu de artistas vivos do Luxemburgo, de cujo modelo derivaram os museus de arte moderna e de arte contemporânea a partir do século dezanove.

Ao se tomar o conceito de quadros de espelho de Saint-Yenne como um marco na definição de arte contemporânea, é possível entender que o estabelecimento da história da arte contemporânea implica o confronto permanente com a pintura. A imagem refletida enquanto modelo da arte contemporânea é definida por comparação ao quadro de história, segundo Saint-Yenne, logo, como disposição de figuras humanas que agem ordenadas por um tema central. No caso da arte contemporânea, essas figuras são o próprio público da obra que interage com seu reflexo, comportando-se como um quadro vivo e diferenciando-se da composição estática da pintura. Assim, as bases para o estabelecimento posterior de uma história da arte contemporânea já podem ser identificadas na crítica de Saint-Yenne.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Saint-Yenne. Crítica de Arte. Arte Contemporânea. Espelho.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**GERMAIN BOFFRAND e FRANÇOIS BOUCHER.** *Salão da Princesa do Hôtel de Soubise,*  
1737-1739

Fonte: Archives nationales, Paris



**Figura 2**  
**SALOMON DE BROSSE.** *Palácio do Luxemburgo*, 1631.  
Fonte: Wikipédia.

## CRÍTICA DE ARTE: UMA ARQUEOLOGIA CRÍTICA

LINDOMBERTO FERREIRA ALVES<sup>1</sup> (pós-graduando)

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA) / lindombertofa@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A crítica se realiza a partir de performatividades específicas que se articulam transversalmente entre saberes e fazeres, salvaguardando a imagem de um diálogo estabelecido em um determinado tempo, em um contexto, em um lugar, e a partir de uma gramática própria, com a qual anuncia sua interlocução com o mundo e suas intenções para com ele. No que concerne o labor da crítica no campo da arte, nota-se que, hoje, face às narrativas de mão única e histórias universalizantes da arte – escritas em nome de uma ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna – uma das questões em disputa nesse campo seria a reivindicação de outras configurações éticas e políticas acerca do exercício da crítica de arte. Configurações orientadas pelo reconhecimento e legitimação de outras formas de experiência e expressão artísticas, outros sistemas de valores estéticos, oriundos de manifestações artístico-culturais ocultadas pelas decodificações e recoginições do que poderíamos chamar de monologismo crítico instituído pela colonialidade ocidental. Este texto pretende estabelecer, portanto, uma arqueologia crítica a respeito dos traços hegemônicos de escritas em/sobre arte que agenciaram algumas das principais vertentes da crítica de arte, da emergência à consolidação deste campo. Serão analisadas as bases epistêmico-metodológicas que pavimentaram o domínio da clássica posição da crítica judicativa, bem como os enlaces norteadores dos movimentos de revisão e reformulação do aspecto restritivo da crítica de cunho moderno positivista, assim como suas respectivas reverberações no contexto de ativação e atualização teórico-prática da atividade da crítica de arte no Brasil. Se por um lado, busca-se com essa arqueologia crítica, decompor, deslocar e, em última instância, reinscrever por vias anacrônicas, os saberes e os fazeres que ativaram a construção discursiva que historicamente assenta a prática crítica colonial-capitalista da arte – cujas decodificações e gramática hegemônica, além de tomadas como modelo único, só são acessíveis por aqueles que compartilham de seus códigos e mundos. Por outro lado, busca-se corroborar com a urgência do debate acerca da reivindicação de perspectivas contra-hegemônicas de exercício da crítica de arte, que respondam à virada social, à virada descolonial, das contra-narrativas e, sobretudo, à demanda de um plurilinguismo cada vez mais presentes nas artes.

### PALAVRAS-CHAVE:

Crítica. Crítica de arte. Artes visuais.

## GILDA DE MELLO E SOUZA E A CRÍTICA DE ARTE: DOS PRECURSORES AOS MODERNISTAS

FERNANDA AMORIM DE OLIVEIRA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” /amorimfer15@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

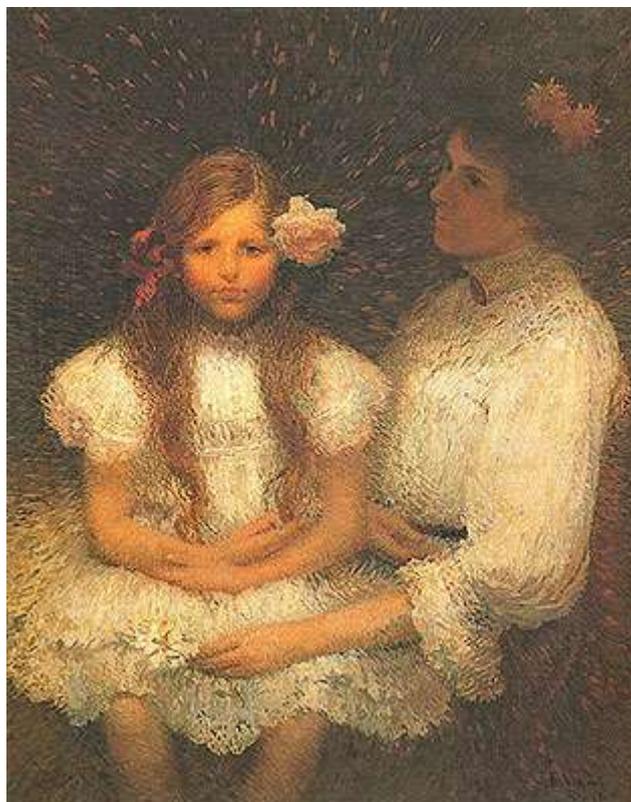
Este trabalho se propõe a uma análise, do ponto de vista da crítica de arte da professora e filósofa Gilda de Mello e Souza, das obras desta autora que versam sobre a formação da arte nacional, mais especificamente sobre os esforços dos artistas plásticos para a criação e delimitação da arte brasileira, mesmo sob forte influência estrangeira nas academias da época. O movimento nacionalista nas artes representou a esperança de que sua disseminação pudesse contribuir para a construção da identidade nacional. Iniciaremos o trabalho apresentando os precursores da pintura de cunho nacionalista, destacando o papel que tiveram na construção de temas e técnicas, tais como a luz nacional e o gestual do homem brasileiro, que pudessem dar identidade à arte brasileira. Passaremos, na sequência, à análise da obra de pintores da fase modernista, destacando suas dificuldades para superar o academicismo europeu. Como precursores da arte nacional, apresentaremos a obra de Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida e Artur Timóteo da Costa. Dentre os precursores desses precursores, evidenciando o papel importante que tiveram na construção de temas e técnicas, destacamos a obra de Almeida Júnior e sua importância na luta contra as reminiscências artísticas europeias. Na pintura de Almeida Júnior evidencia-se

o gestual do homem brasileiro, representando um marco na linha evolutiva da pintura brasileira, pois não se tratava mais dos corpos neoclássicos dos indianistas. Esse processo culminaria na Semana de Arte Moderna de 22, que implementa uma estética normativa nacionalista nos moldes da pintura de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Lasar Segall. Para concluir abordaremos o modo como a crítica de arte da época reagiu a estas inovações, em duas vertentes distintas: a crítica polêmica, caracterizada por Flexa Ribeiro, que adota um posicionamento contrário a qualquer movimento artístico que fugisse ao acadêmico e a crítica mais ponderada, representada por Mário de Andrade. O aparato conceitual que utilizaremos consiste nos artigos Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores e Vanguarda e Nacionalismo na década de 20, de Gilda de Mello e Souza, bem como o aporte teórico de autores que revisitaram suas obras, tais como Otilia Beatriz Fiori Arantes e Bento Prado Júnior.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

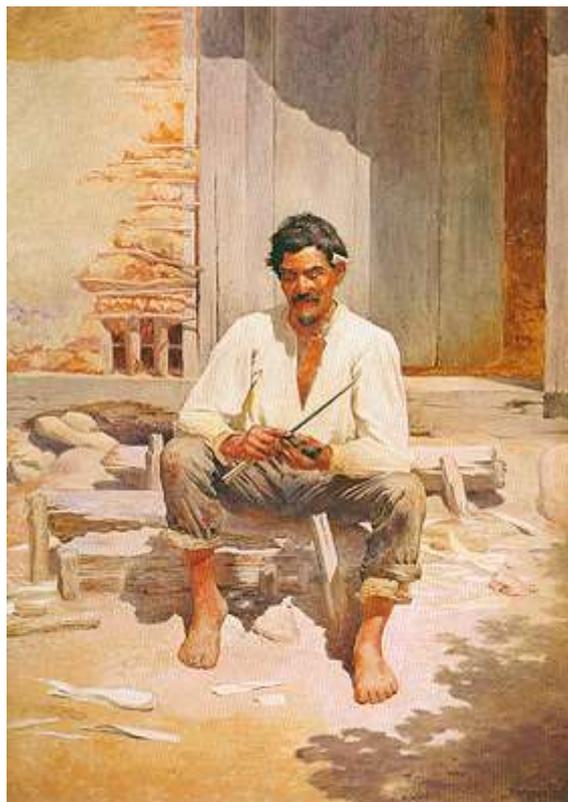
História da Arte. Estética. Arte. Modernismo Brasileiro. Gilda de Mello e Souza.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**ELISEU VISCONTI.** *Minha Família*, 1909, óleo sobre tela, 78 X 100 cm.  
Acervo: Coleção Particular.  
Fonte: Itaú Cultural.

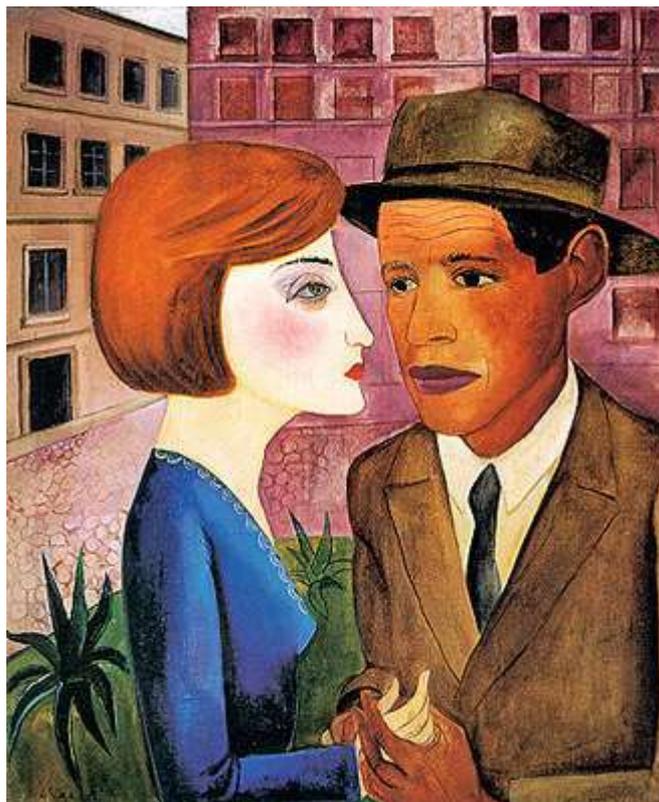


**Figura 2**

**JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR.** *Caipira Picando Fumo*, 1893, óleo sobre tela, 141 X 202 cm.

Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Itaú Cultural.



**Figura 3**

**LASAR SEGALL.** *Encontro*, 1924, óleo sobre tela, 54 X 66 cm.

Acervo: Museu Lasar Segall IPHAN/MinC.

Fonte: Itaú Cultural.

## A CRÍTICA DE ARTE NO DEBATE SOBRE AS MULHERES, O FEMININO E O FEMINISMO NA DÉCADA DE 1970 NO BRASIL: O CASO DE SHEILA LEIRNER

BRUNA FERNANDA VIEIRA SILVA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB USP)  
/bruna.vieira.silva@usp.br

### RESUMO EXPANDIDO

Sheila Leirner (1948) é uma crítica de arte, curadora, jornalista e escritora brasileira que vive e trabalha na França desde 1991. Sua atuação no sistema artístico brasileiro é marcada pelas curadorias da XVIII e da XIX Bienal de São Paulo, em 1985 e 1987, respectivamente, sendo uma das poucas mulheres a ocupar a posição de curadora chefe dessas exposições até os dias atuais. Como crítica de arte, função que desempenha desde a década de 1970, publicou textos em importantes veículos nacionais e internacionais e foi reconhecida em mais de uma ocasião pela Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA). Leirner se dedicou a diferentes temas da arte contemporânea em sua produção crítica, mas nos primeiros anos em que escreveu em jornais da cidade de São Paulo, destacamos a abordagem que empreendeu sobre questões relativas à presença das mulheres na arte, em diálogo com as discussões de cunho feminista que vinham ocorrendo nos meios artísticos dos EUA e Europa na década de 1970. Nessa apresentação, propomos apresentar os textos que Sheila Leirner produziu entre os anos de 1974 e 1980 sobre o assunto e delinear suas considerações acerca dos conceitos de arte feminina e arte feminista. Dedicamos especial atenção aos artigos “A arte feminina e o Feminismo” e “Feminismo brasileiro, opinião da crítica”, publicados em 1975 no jornal O Estado de São Paulo, porque eles apresentam os termos do debate e trazem abertamente para o sistema artístico nacional as discussões que vinham sendo postas em contextos internacionais. A análise dessa produção textual de Sheila Leirner lança um novo olhar sobre as questões de gênero na arte brasileira, pois demonstra que a presença das mulheres na arte e os desdobramentos do feminismo em suas produções artísticas e no próprio meio eram temas de debates entre os agentes que compunham o sistema já nos anos 1970. Essa apresentação faz parte da pesquisa de mestrado que vem sendo desenvolvida no IEB USP intitulada “Mulher, feminino e feminismo em debate no sistema artístico brasileiro (1960-1970)”, que se dedica a análise de textos de exposições e de crítica de arte que abordaram tais termos a fim de compreender a circulação dos conceitos de mulher, feminino e feminismo em áreas responsáveis pela legitimação e reconhecimento de discursos no sistema artístico brasileiro daquele período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica de arte. Feminismo. Arte contemporânea brasileira. Sheila Leirner.

## VERSÕES DA ARTE ESCRITA POR MULHERES: ADALICE ARAÚJO E OS ENCONTROS DE ARTE MODERNA

Kamila Tatiana da Cruz Bach<sup>1</sup>; Ronaldo de Oliveira Corrêa<sup>2</sup>

<sup>1</sup> UTFPR /kamilacbach@gmail.com

<sup>2</sup> UFPR /olive.ronaldo@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Os Encontros de Arte Moderna de Curitiba (1969-1979) foram eventos promovidos pelo diretório acadêmico da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, com apoio de professoras, professores e artistas da cidade, cuja relevância para a história da arte extrapola a esfera local. O propósito dos Encontros foi inaugurar e promover o debate sobre a arte moderna, com a renovação dos repertórios desenvolvidos na capital. Esse propósito foi efetivado por meio de palestras, ações e oficinas oferecidas para a comunidade acadêmica e local (FREITAS, 2017). Participaram das edições críticas e críticos, historiadoras e historiadores da arte e artistas, do circuito nacional, além da comunidade acadêmica local. As ações mobilizaram alguns espaços na cidade, como a rodoferroviária e pontos da Fundação Cultural de Curitiba. Analisando os Encontros a partir do Dicionário de Artes Plásticas do Paraná (2012), de autoria da professora, historiadora e crítica Adalice Araújo (1931-2012), chama a atenção a participação de artistas mulheres que se envolveram nestes eventos; em comparação são 10 mulheres para 4 homens. Esses números impressionam, principalmente se colocados em perspectiva a história difundida sobre o evento, na qual predomina a atuação e protagonismo dos artistas homens (FREITAS, 2017). Este trabalho tem como objetivo identificar os rastros deixados pelas artistas mulheres que possibilitem a produção de histórias plurais da arte, nas quais as mulheres artistas figurem como produtoras de versões a respeito dos Encontros. Pretende-se alcançar esse objetivo, a partir da análise de textos do Dicionário de Artes Plásticas do Paraná que versam sobre os Encontros e sobre as artistas que dele participaram. A partir dessa análise pretende-se mapear as artistas, qualificar a sua participação nos eventos, estabelecer relações entre esses dados e as versões mais difundidas sobre os Encontros e ensaiar uma versão que explicita a qualidade dessa presença. Neste cenário se questiona: Qual a contribuição de Adalice Araújo na divulgação e legitimação de artistas mulheres? O Dicionário pode ser configurado como um arquivo a contrapelo, no qual se pode produzir versões da história dos Encontros, a partir das mulheres artistas? Esse artigo dialoga com reflexões propostas por autoras feministas, como Linda Nochlin (2016) e Ana Paula Simioni (2008) a respeito da ausência de fontes que registrem as experiências de mulheres em eventos marcantes da história da arte paranaense e brasileira.

### PALAVRAS-CHAVE:

Adalice Araújo. História da arte. Mulheres na arte. História das mulheres. Encontros de arte moderna.

Exposições recontando a história:  
os casos de Maria Lídia Magliani e Sílvio Pinto.

NEIVA MARIA FONSECA BOHNS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pelotas

## RESUMO EXPANDIDO

Nos últimos anos, algumas exposições retrospectivas ocorridas no Rio Grande do Sul lançaram luz sobre conjuntos de trabalhos de artistas afrodescendentes que ainda não mereceram a devida atenção dos(as) historiadores(as) da arte. Dois casos, muito diferentes entre si, podem contribuir sobremaneira para o alargamento das abordagens historiográficas da atualidade: o de Maria Lídia Magliani (1946-2012) e de Sílvio Nunes Pinto (1940-2005). Submetidos à marcação étnica, ambos artistas enfrentaram formas parciais de integração social, processos de exclusão e esquecimento.

Magliani iniciou sua carreira, na década de 1960, em Porto Alegre, com apoio de professores e artistas. Suas exposições tiveram grande êxito, sendo absorvidas pelo florescente mercado da década de 1980. Depois de residir em São Paulo e Minas Gerais, afastou-se, cada vez mais do meio artístico, vivendo um processo de ostracismo. Já instalada no Rio de Janeiro, seus últimos anos transcorreram com grandes dificuldades, agravadas pelos crescentes problemas de saúde, até que a morte a colhesse. Ocupando dois andares da Fundação Iberê Camargo, a mais completa retrospectiva de Maria Lídia Magliani, ocorrida em 2022, apresentou obras pertencentes a acervos públicos e privados, assim como duas publicações com informações biográficas e fortuna crítica.

Vivendo em isolamento social e diagnosticado com distúrbios mentais, Sílvio Nunes Pinto, um inventivo trabalhador rural de baixa escolaridade, radicado no município de Viamão, RS, passou grande parte de sua vida, nos momentos de lazer, produzindo artefatos de diversas funcionalidades, incluindo as próprias ferramentas de trabalho. Usava seus poucos recursos e a própria imaginação como principal fonte criativa. A retrospectiva “Sílvio Nunes Pinto: Ofício e engenho”, realizada no ano de 2016, na Fundação Vera Chaves Barcellos, trouxe à luz um magnífico conjunto de obras, assim como catálogo e material pedagógico para uso de professores.

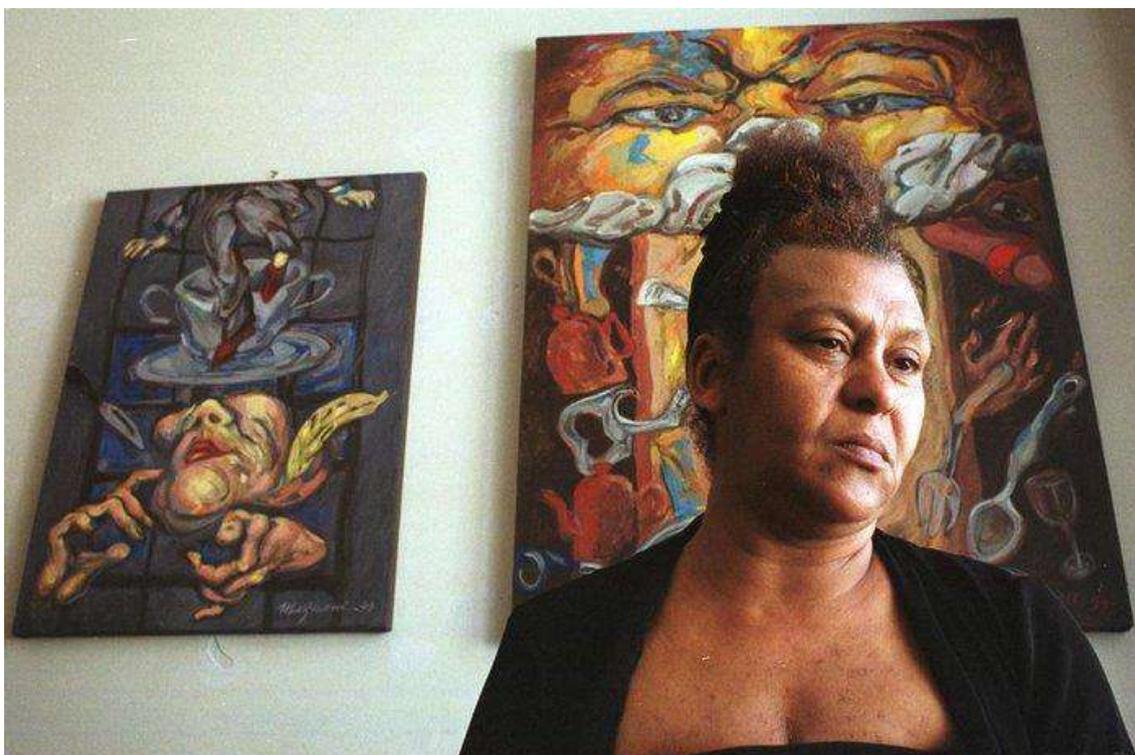
Entre a consagração e o anonimato, Maria Lídia Magliani e Sílvio Nunes Pinto, nos seus diferentes espectros de atuação, enfrentaram obstáculos por vezes intransponíveis, e conheceram estratégias sociais de dominação e exclusão. Deixaram legados artísticos indissociáveis das suas identidades, condições de

vida, formas de inserção nos sistemas educacional e artístico, que demandam urgente atenção por parte da nova historiografia da arte.

**Palavras-chave**

Historiografia da arte brasileira. Exposições de artes visuais. Maria Lúcia Magliani. Sílvio Nunes Pinto.

**FIGURAS:**



**Figura 1**  
**MARIA LÚCIA MAGLIANI e suas obras.**



**Figura 2**  
**SÍVIO NUNES PINTO e suas obras.**

## RECONSTRUÇÕES DOS ESPAÇOS DISCURSIVOS DA ARTE. REINTERPRETAÇÕES PERMANENTES DO MUNDO.

MÔNICA ZIELINSKY<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ CBHA

### RESUMO EXPANDIDO

É inegável deixar de se reconhecer as substanciais transformações que vêm sendo percebidas no mundo, tanto a nível local quanto planetário, quando as culturas humanas têm experimentado até mesmo uma desarticulação dos quadros espaço-temporais da história. Estas mutações visivelmente aceleradas e as indagações constantes sobre as suas causas mobilizam tanto a percepção popular, mediada pela mídia, quanto os debates situados a partir do meio acadêmico. Abrangem os territórios ambientais, geográficos, ecológicos, biológicos, mas também os dos contextos sociais das populações humanas, relativos às novas concepções sobre gênero, questões raciais, a respeito dos processos econômicos e tecnológicos. Em um contexto em que se desenha uma progressiva desigualdade social e com ela, as mais violentas discriminações sociais, o poder político parece perder força, antes desafiador e contestador. Reconhecem-se sobretudo os princípios de aceitação, ao substituírem o conflito e o combate frente aos fatos culturais e históricos do mundo. Clamam pela recriação de uma política “confrontacional”, sob uma transformação epistemológica nova.

Diante deste estado de coisas, este trabalho traz, como indagação primordial, elaborar uma revisão sobre o modo como a crítica de arte, as histórias da arte e as exposições de arte ocupam, na atualidade, seus territórios discursivos junto à arte, em sua mobilização crítica nesse contexto da história recente. Que princípios poderiam nortear os procedimentos transnacionais, como uma reinterpretação crítica da arte, em particular no Brasil? Quais desafios estéticos foram incorporados de uma tradição moderna e eurocêntrica na crítica de arte e na historiografia da arte contemporânea e quais foram os relegados desta sua tradição anterior? Seria possível propor uma reconstrução dos princípios de suas práticas discursivas voltadas a operações políticas e culturais adequadas aos tempos atuais, em suas implicações sociológicas, econômicas e voltadas a uma nova antropologia cultural, longe da supremacia do juízo e da autoridade universalizante de suas atuações anteriores?

O estudo visa responder essas indagações, ao exigirem uma reinterpretação permanente do mundo, voltada aos processos dinâmicos da mescla, das migrações culturais, dos processos transnacionais da arte e de novas condutas

institucionais, as que terão que buscar outras formas de cooperação artística e do seu papel político contra a dominação e a opressão sobre seus próprios caminhos.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Crítica de arte. Histórias da arte. exposições de arte. Reconstruções dos espaços discursivos da arte.

## COR E GESTO ENTRE “NARRATIVAS MESTRAS”: PRÓS E CONTRAS DA PROPOSIÇÃO DE NOVOS NEXOS

TÂNIA KURY CARVALHO<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> Unifesp – Universidade Federal de São Paulo / taniakury@yahoo.com

### RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação reflete sobre os prós e contras dos métodos adotados por Julius Meier-Graefe para estabelecer relações de continuidade e endosso entre obras do Século XVI e obras impressionistas e expressionistas, tomando como exemplo a atuação do crítico na redescoberta e no reposicionamento da obra de El Greco como “precursora do modernismo”. O nexos entre as obras proposto pelo crítico só foi possível devido à abordagem formalista que adotou, por meio da qual as características visuais das obras de El Greco foram esvaziadas de seus sentidos e motivações originais, permitindo a proposição de relações de antecedência entre obras maneiristas e obras impressionistas e expressionistas, entre outras, no início do século XX. A opção de El Greco por figuras alongadas e distorcidas; por pinceladas expressivas e carregadas e por uma paleta incompatível com a ilusão de realidade respondia a questões específicas e a objetivos pessoais – de representação da espiritualidade e de diferenciação em relação a Ticiano e Tintoretto, por exemplo – e, embora já desafiasse o cânone da mimese, não coincidia com os objetivos expressivos de impressionistas e expressionistas que, optando por recursos semelhantes, visaram representar condições de luminosidade em instantâneos atmosféricos, e estados subjacentes de tormentos emocionais. Partindo da ideia de Hans Belting da “História da Arte como um enquadramento”; e do conceito de Arthur Danto de “Narrativas Mestras”, por meio do quais distingue a Vasariana, pautada pela mimese e pelo desenvolvimentismo; e a de Greenberg, que pensava a obra a partir do especificamente pictórico, esta comunicação visa pontuar os prós e contras dos procedimentos de Meier-Graefe, considerando, ainda, que o próprio crítico teria repensado sua atitude inicial, devolvendo a interpretação de El Greco ao âmbito original da tradição à qual pertencia. Partirá da premissa que, embora seja indiscutível que exposições de arte pautadas pela crítica – e não apenas pela historiografia – permitam uma articulação mais ampla entre obras, artistas e períodos históricos, é preciso cautela para que, no processo, a fim de incorporar obras de períodos ou geografias distintas a um nexos contemporâneo mais abrangente e inclusivo, a proposição das novas sintaxes seja conciliável com, pelo menos, alguns aspectos do contexto original das obras do passado com as quais se deseja dialogar, a fim de evitar reinterpretações equivocadas e assegurar maior plausibilidade nas associações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Julius Meier-Graefe. El Greco. Narrativas Mestras. Impressionismo. Expressionismo.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**EL GRECO.** *O Martírio de São Maurício*, 1580-1582, óleo sobre tela, 445 cm × 294 cm. Acervo: Monastério do Escorial, Madri.

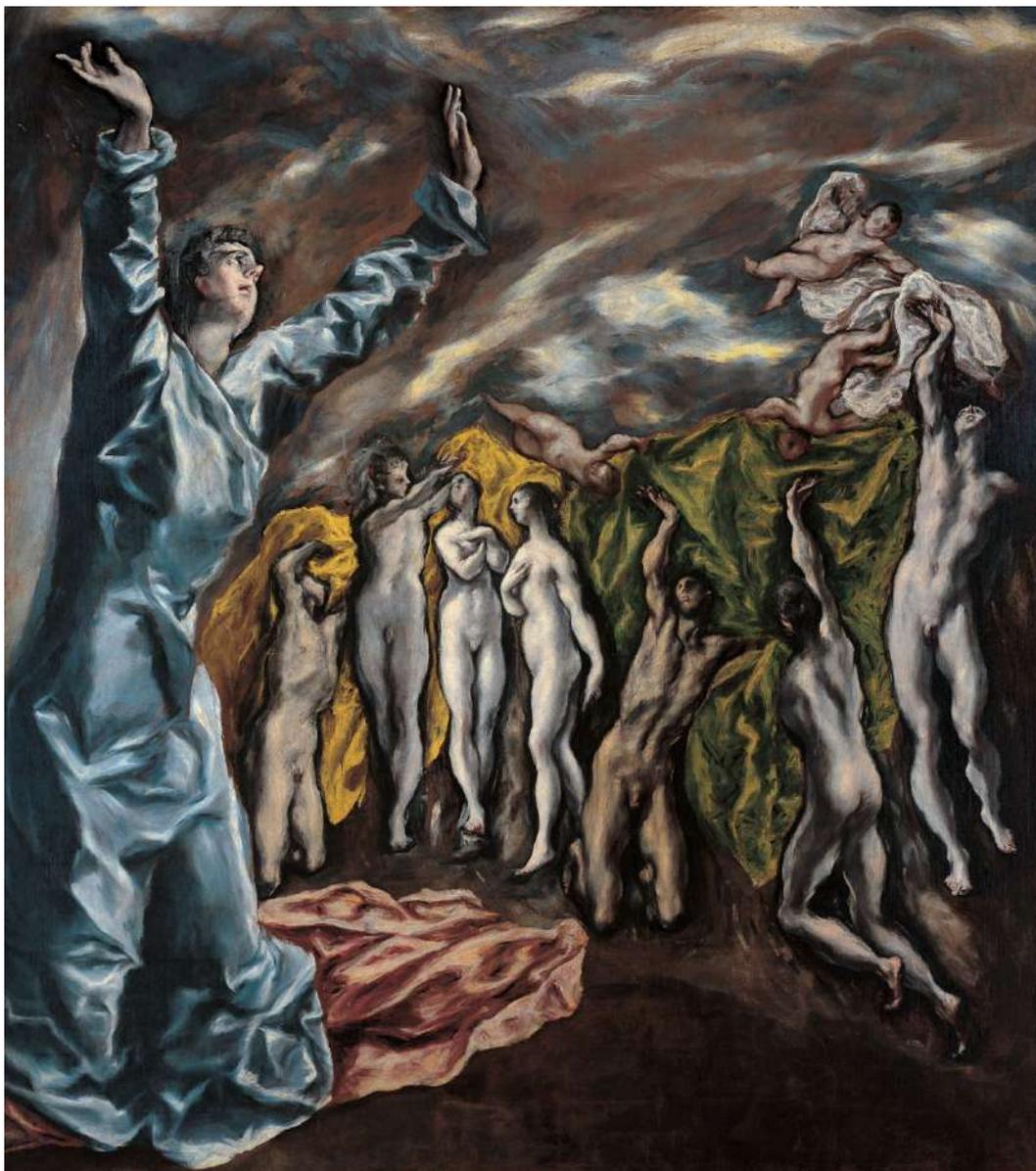
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Martyrdom\\_of\\_Saint\\_Maurice#/media/File:Martirio\\_de\\_San\\_Mauricio\\_El\\_Greco.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Martyrdom_of_Saint_Maurice#/media/File:Martirio_de_San_Mauricio_El_Greco.jpg)



**Figura 2**

**EL GRECO.** *A Ressurreição*, 1597 e 1600, óleo sobre tela, 275,0 cm x 127,0 cm. Museu do Prado, Madri.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/El\\_Greco\\_The\\_Resurrection\\_-\\_WGA10530.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/El_Greco_The_Resurrection_-_WGA10530.jpg)



**Figura 3**

**EL GRECO.** *A Visão de São João*, 1608-1614, óleo sobre tela, 222,3 cm x 193 cm. Museu Metropolitano de Arte. Nova Iorque..

[https://en.wikipedia.org/wiki/Opening\\_of\\_the\\_Fifth\\_Seal#/media/File:The\\_Vision\\_of\\_Saint\\_John\\_MET\\_DT1052.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Opening_of_the_Fifth_Seal#/media/File:The_Vision_of_Saint_John_MET_DT1052.jpg)

## **DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS – TOMO I: ANTOLOGIAS DA ARTE EM SANTA CATARINA E FORMAÇÃO DE ARQUIVOS**

SANDRA MAKOWIECKY <sup>1</sup>

<sup>1</sup> UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina  
/Sandra.makowiecky@gmail.com

### **RESUMO EXPANDIDO**

O artigo vinculado à sessão temática “A crítica e a história da arte na construção de discursos historiográficos” e tem como intuito refletir sobre a produção da história da arte de Santa Catarina, mais especificamente aquela realizada pelo Grupo de Pesquisa *História da Arte: imagem-acontecimento*, vinculado ao PPGAV – UDESC. Distingue-se nesse grupo de pesquisa justamente uma atuação caracterizada pela proximidade dos papéis de historiador/crítico/curador, pois se evidencia que o discurso crítico se associa aos procedimentos historiográficos, com nítida ampliação no repertório da história da arte.

O Grupo de Pesquisa História da Arte: imagem-acontecimento, cadastrado no diretório Capes desde 2014, foi formado em 2009 e tem como suas líderes as professoras da UDESC Sandra Makowiecky e Rosângela Miranda Cherem. A contribuição para a história da arte catarinense é ampla, com formação de numerosos pesquisadores, profusa produção acadêmica (trabalhos de conclusão de curso, dissertações de mestrado e teses de doutorado), bibliográfica (artigos em periódicos científicos, capítulos de livros, livros e catálogos de exposições organizados), crítica (em periódicos científicos, materiais de exposições, textos curatoriais) e curatorial (organização de exposições), em que a maior parte dos trabalhos de pesquisa tratam da formação de arquivos, antologias, inventários e coleções.

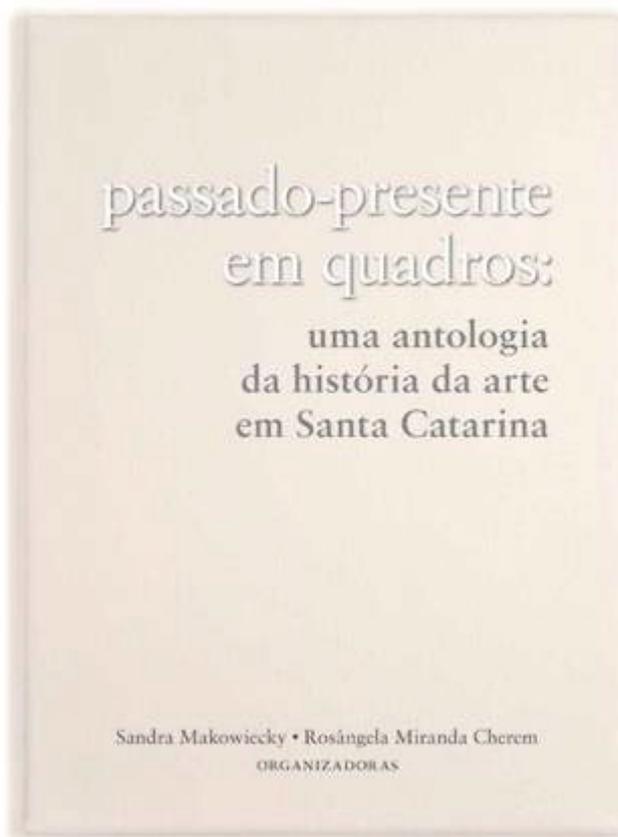
Distante dos centros paradigmáticos para o contexto da arte, Santa Catarina, não obstante, foi cenário de uma produção artística digna da recuperação e merecedora de análise à luz do pensamento de seu tempo e mesmo do contemporâneo. Muitos trabalhos remetem à escassez de um arsenal imagético e bibliográfico e reportam um conjunto de publicações, todas reveladoras de que no Estado a pesquisa e a crítica encontraram vazão e solidez, revelando que há muito para ser pesquisado do ponto de vista da história, teoria e crítica, especialmente em relação a artistas e obras pouco conhecidas inseridas num território mais complexo e abrangente. Ao recusarem modelos teóricos generalizantes, à luz de pensadores conhecidos, com metodologias singulares e reelaboração sensível de conceitos, legitimam uma produção com enfoques privilegiados para o conhecimento histórico e artístico. Mais do que o aporte científico, os textos constroem uma delicada tessitura sobre vidas, trajetórias e trabalhos artísticos que não podem cair no esquecimento.

As publicações e curadorias comprovam o papel e o valor das pesquisas, da história da arte e da crítica, um dos elos do sistema de arte, que depende da constituição de uma rede de conexões entre os artistas, as obras, a academia, os produtores culturais, autoridades, curadores, público, galerias e museus. Objetiva-se dar visibilidade a essa produção que busca atender a duas frentes - constituir um corpus sólido com sua devida dose de iconografia e de erudição.

**PALAVRAS-CHAVE:**

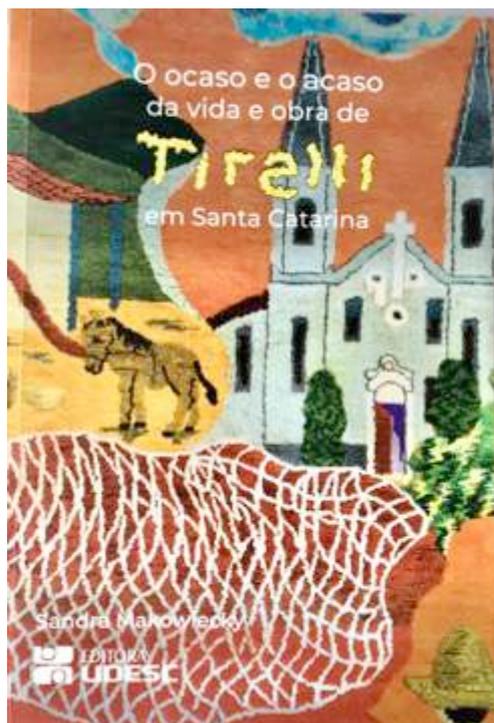
Arte catarinense e discursos historiográficos. Crítica e História da arte em Santa Catarina. Antologias da arte catarinense. Publicações e formação de arquivos.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

Capa do livro - MAKOWIECKY, SANDRA; CHEREM, R. M. (Org.) . Passado-Presente em quadros : uma antologia da história da arte em Santa Catarina. 1. ed. Florianópolis: AAESC - Editora da Associação de Arte Educadores de Santa Catarina, 2019. v. 1. 232p .



**Figura 2**

Capa do livro - MAKOWIECKY, SANDRA. O ocaso e o acaso da vida e obra de Almir Tirelli em Santa Catarina. 1. ed. Florianópolis: Editora da UDESC, 2021. v. 1. 102p .



**Figura 3**

CHEREM, R. M.; MAKOWIECKY, SANDRA (Orgs.) . Artistas contemporâneas na teoria e história da arte. 1. ed. Florianópolis: AAESC- Editora da Associação de Artes- Educadores de Santa Catarina, 2016. v. 1. 367p .

## DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS – TOMO II: ANTOLOGIAS DA ARTE EM SANTA CATARINA - OBRAS TRIDIMENSIONAIS

LUANA MARIBELE WEDEKIN<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UDESC /wedekinluana@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Este artigo vincula-se à sessão temática “A crítica e a história da arte na construção de discursos historiográficos” e pretende refletir sobre a produção da história da arte de Santa Catarina, especificamente aquela realizada pelo Grupo de Pesquisa *História da Arte: imagem-acontecimento*, vinculado ao PPGAV – UDESC e tendo como objeto artistas e obras produzidas em Santa Catarina em linguagem tridimensional. Distingue-se nesse grupo de pesquisa uma atuação caracterizada pela proximidade dos papéis de historiador/crítico/curador.

O Grupo de Pesquisa *História da Arte: imagem-acontecimento*, cadastrado no diretório Capes desde 2014, foi formado em 2009 e tem como suas líderes as professoras da UDESC Sandra Makowiecky e Rosângela Miranda Cherem. A contribuição para a história da arte catarinense é ampla, com formação de numerosos pesquisadores, profusa produção acadêmica (trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses), bibliográfica (artigos em periódicos científicos, capítulos de livros, livros e catálogos de exposições organizados), crítica (em periódicos científicos, materiais de exposições, textos curatoriais) e curatorial (organização de exposições).

A circunscrição à arte catarinense não objetiva sugerir nenhum tipo de identidade regional, o que findaria por instrumentalizar ou hipostasiar essa produção, como afirmara Huchet (2017). Busca-se pensar a obra considerando “certas circunstâncias datadas e contingências geográficas” e apreendê-la “nem como objeto ou sujeito, nem como matéria ou conceito, mas como acontecimento, cujas injunções irresolutas não cessam de rebater e retornar, lançando-a para além do tempo-espaço em que foi gerada” (CHEREM, 2009, p. 131).

No horizonte imediato das pesquisas do grupo está a organização de uma antologia com obras em linguagem tridimensional realizadas no estado de Santa Catarina e presentes, preferencialmente, em acervos públicos. Esta produção segue o modelo da obra lançada em 2019, “Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina” (MAKOWIECKY, CHEREM, 2019), que reuniu obras biplanares de 30 artistas em Santa Catarina, visando formar antologias. Na historiografia da arte brasileira recente, é bom esclarecer, predominam dois tipos de abordagens, conforme Cardoso (2008): dicionários, que incluem muitos verbetes e monografias dedicadas a um só artista. Uma antologia busca outras relações, pois tanto dicionários como monografias partem do criador individual como elemento estrutural básico para a compreensão da arte. O formato da antologia atende às premissas epistemológicas do grupo, cuja

ideia é constelar artistas de relativamente amplo espectro cronológico, compreendendo desde um artista do século XVIII, como Xavier das Conchas (1739-1814), até artistas contemporâneos, como Franzoi (1969-), possibilitando uma visão mais abrangente da produção em todo este período.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte catarinense. História da arte em Santa Catarina. Arte tridimensional em Santa Catarina. Antologias da arte catarinense.

**FIGURAS:**

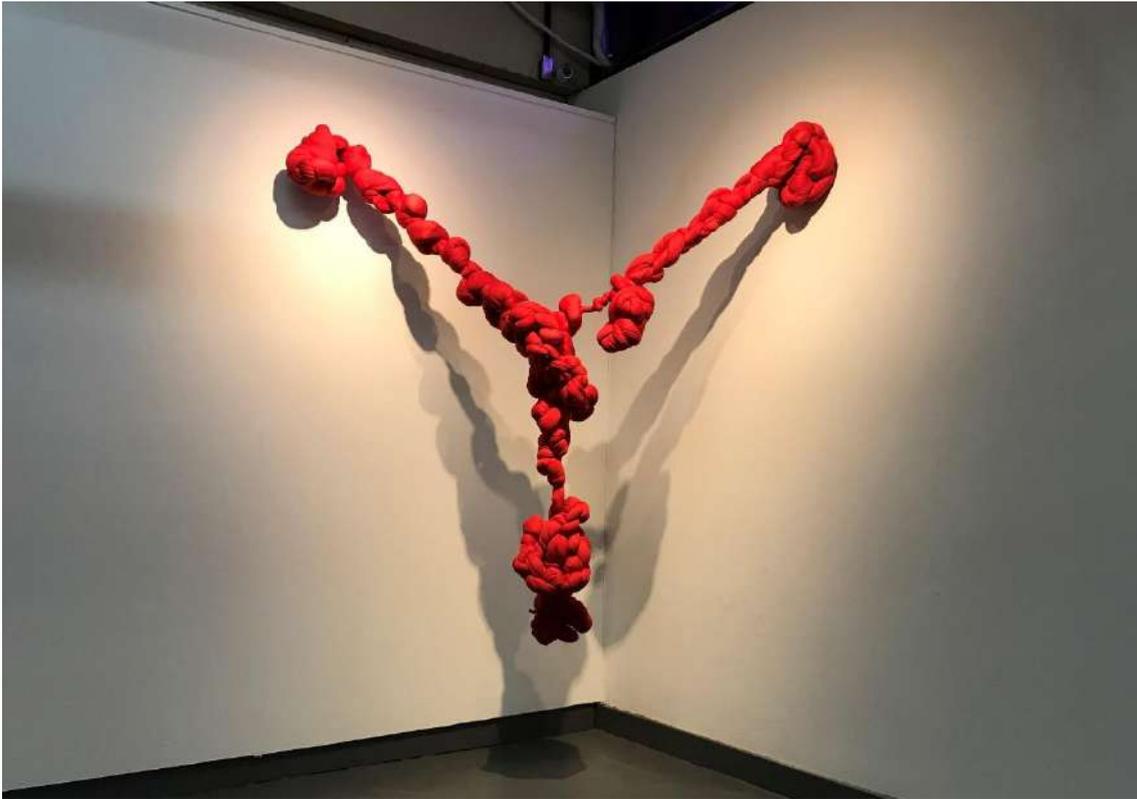


**Figura 1**

**XAVIER DAS CONCHAS.** *Oratório de Conchas*, Fins do séc. XVIII- Inícios do séc. XIX, folhagens, tecido e madeira. Colagens, folhamento e policromia, 52 x 28 x 27 cm.

Acervo: Museu do Oratório, Ouro Preto (MG).

Fonte: MAKOWIECKY, 2016, p. 103.



**Figura 2**

**FRANZOI.** *Entre nós*, 2018, objeto. Tecido, 250 x 200 x 100 cm.

Acervo: Obra participante da exposição Enigmas da Visão, parte da itinerância da 13ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba.

Fonte: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franzer/>

## MUSEU ARTE CIÊNCIA TECNOLOGIA: CURADORIA E CRÍTICA

NARA CRISTINA SANTOS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Santa Maria /naracris.sma@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Este artigo trata do percurso histórico e documental do Museu Arte-Ciência-Tecnologia/MACT, suas estratégias curatoriais e expositivas desde o projeto em 2011 até a conquista do espaço físico em 2021, junto ao Mezanino do Planetário da UFSM. Como museu universitário agrega pesquisadoras de três áreas e unidades de ensino distintas da universidade e envolve estudantes de graduação e pós-graduação. A coordenação tríplice, conta com uma pesquisadora da área das Artes Visuais, que desenvolve pesquisas no campo de História, Teoria, Crítica e Curadoria com uma abordagem transdisciplinar, que é aqui apresentada e discutida em cada uma das ações realizadas.

Nesta década de atividades projetando o MACT, diferentes ações expositivas acontecem com a presença de artistas reconhecidos nacional e internacionalmente, assim como artistas emergentes e, também, com cientistas atuantes no país e exterior. A primeira ação denominada Museu Interativo Arte-Ciência-Tecnologia e Patrimônio Cultural: 200 milhões de anos ocorre no Museu de Arte de Santa Maria/MASM e, a segunda, Mata-200 milhões de anos: Anna Barros, já na Sala Cláudio Carriconde/UFSM, ambas em 2011. Na sequência, as ações realizadas na universidade são: Arte-Sustentabilidade-Ciência, 2013; Neuroarte, 2015; Neurociência e Arte: percepção sensível, junto ao Festival Arte-Ciência-Tecnologia 3.0 e Módulo Neuroarte, 2016; Neuro Bioarte, 2017; (Bio) Arte e Sustentabilidade, 2018; Luz (Arte) e Sustentabilidade, 2019. As exposições Transdisciplinaridade Arte-Ciência-Neurociência e o FACTORS 7.0 são apresentadas online nas redes sociais institucionais, em 2020, devido a pandemia. Com a inauguração do MACT em 20 de agosto de 2021, a exposição do FACTORS 8.0 é BIENALSUR acontece in loco no MACT e online nas redes sociais do LABART.

Todas estas ações, exposições e festivais, tem curadoria coletiva e ou compartilhada da pesquisadora das Artes Visuais com docentes da mesma área, ou das outras duas e, também, conta com orientandos na assistência ou apoio. A cada mostra, um conceito emergente é definido como argumento curatorial transdisciplinar, de modo que o texto crítico possa estabelecer um diálogo entre a Arte, a Ciência e a Tecnologia, esta última sempre entendida como eletrônica, computacional, digital. O presente artigo traz uma contribuição para o campo discursivo da Arte Contemporânea e sua história, teoria e crítica.

### PALAVRAS-CHAVE:

MACT. Museu Universitário. Arte Contemporânea. Arte-Ciência-Tecnologia. Curadoria e Crítica.



**Figura 1**  
**MACT/Mezzanino Planetário UFSM. *FACTORS 8.0 É BIENALSUR* (fachada), 2021.**  
Acervo: LABART.



**Figura 2**  
**MACT/Mezzanino Planetário UFSM.** *FACTORS 8.0 É BIENALSUR (detalhe exposição), 2021.*  
Acervo: LABART.



**Figura 3**  
**MACT/Mezzanino Planetário UFSM. Painel identificador Museu, 2021.**  
Acervo: LABART.

## POR UMA NOVA PROPOSTA HISTORIOGRÁFICA DA ARTE E TECNOLOGIA BRASILEIRA

MANOELA FREITAS VARES<sup>1</sup>; NARA CRISTINA SANTOS<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Pós-graduanda. Universidade Federal do Rio Grande do Sul/manu.vares@gmail.com

<sup>2</sup> Docente. Universidade Federal de Santa Maria/CBHA naracris.sma@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O presente artigo procura enfatizar a importância de uma historiografia acerca da produção de Arte e Tecnologia no país, utilizando como recorte metodológico o ambiente institucional acadêmico. Isso, para demonstrar que se dá principalmente nesse contexto o crescimento e legitimação da área no Brasil, fazendo-se necessário garantir a sua devida manutenção pelos órgãos públicos. Observamos que não faltam teóricos propondo a revisão das metodologias historiográficas já existentes, devido às demandas instauradas pela Arte Contemporânea, e nos somamos a eles. No caso da Arte e Tecnologia ter se proliferado em maior parte no ambiente das universidades, são elas as principais responsáveis por formar e fomentar pesquisadores e seus projetos, além de prover o acesso a dispositivos tecnológicos, espaço para laboratórios e grupos de pesquisa e também para a realização de eventos e exposições. Analisar a produção artística por meio dessa delimitação teórica permite reconhecer as relações dentro de um sistema específico e, principalmente, discutir as modificações que acontecem no período da década de 1980 até 2020. Para isso, com a ajuda de plataformas oficiais de dados, como a Sucupira e o Lattes, são selecionados os docentes que realizam produções na área, atuam em programas de pós-graduação de instituições federais do país e conduzem grupos de pesquisa - que são os principais responsáveis pelo aumento circunstancial da produtividade. Ao realizar esse estudo, percebemos que esta produção depende (e sempre dependeu) da verba pública destinada ao fomento de projetos de pesquisa, extensão, entre outros, realizados pelos docentes nas IES. Esta fonte de recursos públicos se encontra em defasagem, mesmo que na última década de análise (período compreendido entre 2010 e 2020), estes grupos tenham duplicado em quantidade, impactando positivamente na capacidade de produção da área. Também, verifica-se a forte diminuição de estímulos de iniciativa privada, tornando a Arte e Tecnologia ainda mais subsidiada a recursos de pesquisa de órgãos federais. Desse modo, espera-se que a contribuição dessa historiografia - que destaca neste artigo a importância desses incentivos à produção - estabeleça-se como uma contraproposta futura a estas adversidades, demonstrando como a área continua a se desenvolver exponencialmente, revelando sua resistência perante a uma perceptível extinção de recursos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia. Arte e Tecnologia. Arte brasileira. Arte na universidade.

**GRUPO DE BRASÍLIA.  
O VENTO DO PLANALTO CENTRAL NA VELHA CAPITAL**

Marina Freire da Cunha Vianna<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutora em Estética e História da Arte (PGEHA-USP) /marinavianna@alumni.usp.br

**RESUMO EXPANDIDO**

Em 2009, para evocar os primeiros anos da Nova Capital do Brasil, o artista Guilherme Vaz utiliza a expressão “Brasília Original”. Tal expressão aponta para um arcabouço alargado que ultrapassa a dimensão projetiva, arquitetônica e urbanística ou o voluntarismo estatal: passando pelas sensibilidades, sociabilidades e atmosfera perceptiva de uma cidade inteiramente nova, ainda em canteiro de obras, para Vaz, a “Brasília Original” está intimamente relacionada com os tempos efervescentes suscitados pelo contato com a cultura do centro do país, com o projeto vanguardista de educação delineado para a Universidade de Brasília por Darcy Ribeiro (1922-1997) e Anísio Teixeira (1900-1971) e pela natureza inaugural da cidade sob a marca de variadas migrações, conformando um contexto propício ao “encontro entre a experimentação com a tradição” (Correio Braziliense, ago/2009).

Essa efervescência cultural, alinhando tradição e modernidade, atravessou a formação e a produção de quatro jovens artistas, que se conheceram ainda garotos na Cidade Nova. Tal contexto foi impactado pela instauração da ditadura militar (1964) e esmorecido pela intensificação do cerceamento das liberdades com a promulgação do AI-5 (1968), levando esses artistas a migrar para o Rio de Janeiro. Neste escopo, portanto, é possível articular dois momentos e dois espaços de nossa história recente: a Brasília dos anos 1960 e o Rio de Janeiro dos anos 1970.

No Rio de Janeiro, Luiz Alphonsus (1948), Alfredo Fontes (1944-1991), Cildo Meireles (1948) e Guilherme Vaz (1948-2018) foram identificados por “Grupo de Brasília” (MORAIS, 1986; VAZ, 1986; ROELS; SANTOS, 1986; COCCHIARALE, 2005; MADEIRA, 2013; RUIZ, 2013, MANATA, 2016) - sem, no entanto, denotar um agrupamento institucionalizado.

Tanto em Brasília, quanto no Rio de Janeiro, estiveram às voltas com atividades vanguardistas, com lastros na inventividade oficial/institucional e também experimental. Em Brasília, os espaços de educação foram fundamentais para o estímulo criador, especialmente o Centro Integrado de Ensino Médio (CIEM) – onde eles se conheceram – e a Universidade de Brasília (UnB). No Rio de Janeiro, o contexto de efervescência orbitava especialmente em torno dos espaços relativos ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Desse modo, entendemos que os quatro artistas - suas memórias e obras - nos dão outros testemunhos e lançam diferentes olhares para o urbano, para a arte e para o Brasil, assim como diferentes formas de utopia.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Alfredo Fontes. Cildo Meireles. Guilherme Vaz. Luiz Alphonso.

## A EXPOSIÇÃO COMO ALEGORIA ATIVISTA: RESISTÊNCIAS, INTERHISTORICIDADE, POLILOGIA

MARCO ANTÔNIO VIEIRA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UEPG (Professor Colaborador do Programa de Licenciatura em Artes Visuais,  
Departamento de Artes, na área de Teoria e História das Artes Visuais)  
[/marcoantoniovieira@gmail.com](mailto:/marcoantoniovieira@gmail.com)

### RESUMO EXPANDIDO

As exposições são aqui concebidas como materializações alegóricas capazes de apontar para uma desestabilização dos códigos e pressupostos epistêmicos e morfológicos encarregados de forjar a noção de “arte” no Ocidente. A genealogia do alegórico aponta insistentemente para sua condição de artifício retórico, em que a fisicalidade concebida pelo alegorista atribui e fabrica a significação desencadeada pelos mecanismos tropológicos presentes na proposição alegórica e acionados pelo ato/trabalho interpretativo. Em Walter Benjamin, como irá detectar Didi-Huberman, é a concepção de ‘história como montagem’, que triunfa.

Os desmontes epistemológicos que abalaram os alicerces do campo de saber nomeado ‘História da Arte Ocidental’ materializam-se particularmente evidentes no terreno curatorial, paisagem que se desenha contundente a partir de inúmeras exposições que redefinem as relações epistêmicas que se fabulam discursivamente a partir das noções de cronologia, linearidade e suporte, em que se ancoravam as hierarquizações separatistas longamente cultivadas, não apenas pela História, mas pela Teoria, História e Filosofia da Arte. A problematização ontológica da arte, notadamente em Danto, imposta pelas novas configurações manifestas pelos objetos e fenômenos artísticos que tomam de assalto o Ocidente a partir do século XX, se agrava, uma vez que a pragmática artístico-cultural desencadeada pelos ativismos associados ao giro decolonial, às dissidências sexuais e desobediências de gênero e às suas respectivas interseccionalidades, impõe ao campo de saber em torno da arte (arranjos historiográficos, teorizações e suas inescapáveis valorações ) que repense e reinvente abordagens e epistemes. É sintomática de um novo regime de poder a migração do campo da Crítica de Arte para aquele da Curadoria, uma cena que se descortina em sua veemência a partir da exiguidade de espaços consagrados ao exercício crítico ao redor da arte e do pouco interesse pelo pensamento crítico *tout court*. Textos como *Curatorial Activism* de Maura Reilly e *The transhistorical museum*, organizado por Eva Witocx não se conceberiam apartados das elaborações teóricas que problematizam as figuras, atreladas à causalidade e fincadas em um binarismo que subalterniza, capazes de produzir o saber ocidental, em que a episteme é comandada pelo sujeito do saber cartesiano, em que a dimensão sensível, da qual as exposições comungam, é invalidada, como nos alerta o texto de *O fim do império cognitivo* (2019).

**PALAVRAS-CHAVE:**

Alegoria. Ativismos Curatoriais. Teoria e História da Arte. Interhistoricidade.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**HELÔ SANVOY.** *Lucidez Difusa*, 2020. Cacos de vidro temperado, couro, chumbo e alumínio.  
60 x 69x27cm

Exposição *Lucidez Difusa*, Galeria Andrea Rehder, São Paulo, SP, 2020.

Fonte: <https://www.helosanvoy.com/c%C3%B3pia-sal-de-cura?lightbox=datatem-kk4qmc3d>



**Figura 2**

**AYRSON HERÁCLITO.** *Maquete da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*, contra parede em madeira, ambas cobertas de óleo de dendê.

Exposição *Yòrubáiano*, individual do artista baiano com curadoria de Marcelo Campos.

Pinacoteca Estação, São Paulo, SP. De 02 de abril a 22 de agosto de 2022

Fonte: <https://www.crio.art/pinacoteca-de-sao-paulo-exibe-ayrson-heraclito-yorubaiano-com-63-obras-do-artista-baiano-e-curadoria-de-amanda-bonan-ana-maria-maia-e-marcelo-campos/>



**Figura 3**

**JOÃO ANGELINI.** *Depois do Anhanguera*, 2019. Vídeo-objeto: cofre, mármore branco, terra do cerrado, dimensões variáveis. 03'15"

Exposição *Cenas de ódio, morte e progresso*, com curadoria de Marco Antônio Vieira.

DeCurators, Brasília-DF, 17 de janeiro a 09 de fevereiro de 2020.

Fonte: <https://decurators.org/Curadorias>

## **ESTEVÃO SILVA, O PINTOR DE CHEIROS. GENEALOGIAS DO OLFATO NA HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARTE NO BRASIL**

LUDIMILLA ALVARENGA FONSECA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro PPGAV – EBA fonsecaludimilla@gmail.com

### **RESUMO EXPANDIDO**

Apesar do recente interesse historiográfico pela arte brasileira do século XIX, a pintura de natureza morta como campo de pesquisa autônomo, ainda está em expansão. Seguindo a tradição academicista, até pelo menos, o começo do século XX, o gênero era considerado de menor importância. Não obstante, o fato de que na época em questão, as naturezas-mortas eram executadas sobretudo por mulheres, também contribuiu para o seu menosprezo. Não seria motivo de surpresa, então, a desvalorização de artistas negrxs que se dedicassem ao gênero. Tendo tais questões como pano de fundo, este breve estudo aborda a obra do pintor afro-brasileiro Estevão Roberto da Silva (1845-1891), considerado um dos mais importantes representantes da pintura de gênero no país. De antemão, evidencia-se que não é objetivo desta investigação esmiuçar o percurso do gênero das naturezas mortas na história da arte brasileira. Tampouco, pretende-se aprofundar no caráter racista da historiografia hegemônica. Isto porque, ambas as abordagens já são objetos de estudos de pesquisadorxs que se dedicam com propriedade sobre os respectivos tópicos. Além disso, tais temas não correspondem à especialidade desta autora. Contudo, não se pode ignorar completamente a questão identitária ao abordar a obra de Estevão Silva, principalmente pelo modo como seu trabalho foi avaliado pela crítica ao longo dos séculos XIX e XX. Dito isso, explicita-se, finalmente, que o objetivo do presente levantamento é investigar o suposto caráter sinestésico das naturezas mortas (e possível modelo expositivo) do pintor. Essa investigação faz parte de uma pesquisa maior, que analisa as genealogias do olfato na história e na crítica de arte no Brasil. Cabe ainda, uma última ressalva: a falsa premissa de que obras produzidas por artistas negrxs são intrinsecamente sinestésicas. Essa característica universalizante seria decorrente da influência direta das vivências da ancestralidade e da religiosidade. Elas impregnariam as produções artísticas com um caráter ritualístico que seria capaz de ativar dimensões corporais nas/nos fruidorxs das obras, indo além da dimensão visual e apelando para outros sentidos sensoriais, como sons, cheiros, sabores, movimentos, etc. Tal entendimento constitui preconceito racial, pois supõe de antemão que determinada obra possui determinada característica baseando-se exclusivamente na etnia de sua/seu artista. Além disso, restringe temas e técnicas artísticas à grupos identitários específicos.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Estevão Silva. Natureza morta. Pintura de gênero e cheiro. Caráter sinestésico em naturezas mortas.

## OS CINCO TRABALHOS ARTÍSTICOS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

ANA DE ALMEIDA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA)/  
arte.anadealmeida@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Ao ser perguntado sobre o significado da sua arte pela assistente social Conceição Robaina, Arthur Bispo do Rosário refere-se a cinco peças de vestimentas, dentre elas, o *Manto da Apresentação* e mais quatro vestuários que confeccionou durante sua estadia na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. É o único registro de uma autorreferência ao universo da arte, uma vez que o mesmo não se considerava artista, não referia aos seus trabalhos como obras de arte e recusava-se a emprestar suas criações para uma exposição individual. Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) é um exemplar da arte como experiência dissonante. Vivendo cinquenta anos em um hospital psiquiátrico, produziu cerca de 850 trabalhos a fim de realizar registros das coisas que existem no mundo. Com um diagnóstico de esquizofrenia-paranoide, Bispo não atribuía a esses trabalhos aspectos artísticos. Para ele, se tratava de uma missão destinada a ele pelas vozes que ouvira durante grande parte da sua vida.

Apesar de não termos registros nos quais Bispo relacione espontaneamente seus trabalhos à arte, quando perguntado sobre o significado da mesma, Bispo classificou apenas cinco trabalhos. Interessante que ao ser confrontado com a palavra “arte”, Bispo ignora todos os outros trabalhos, reconhecendo então o valor estético atrelado apenas às vestimentas e ao *Manto*. Bispo não discorre profundamente sobre esse assunto, sempre evasivo, abria margens para interpretações outras. Esta comunicação propõe a análise da suposta soberania destes cinco trabalhos em detrimento de outras centenas.

Em contrapartida, ao serem atribuídos o sentido de objetos artísticos, todos os trabalhos de Bispo ficaram suscetíveis a mutações. Não obstante, para que fossem admitidos no universo artístico, os trabalhos de Bispo passaram por um crivo de aceitabilidade, instituídos pelo sistema da arte ao qual foi interpretado por Frederico Moraes. O crítico de arte atuou como um representante que falou a linguagem da arte por ele, haja vista que nunca tenha se considerado artista. Apesar de sua produção estar à margem da poética erudita e à margem da vida artística conceitual, Bispo deu vazão à sua subjetividade através de sua *poíesis*. Sob seus três pilares: construiu uma poesia oriunda de sua devoção religiosa, extraiu da riqueza visual da cultura nordestina seu valor simbólico e resistiu ao intenso sofrimento psíquico de sua doença e a partir dela – somado a obsessão em cumprir sua missão – construiu seu legado.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arthur Bispo do Rosário. Arte. Loucura. Crítica de arte.

**FIGURA:**



**Figura 1**

**ARTUR BISPO DO ROSÁRIO.** *Manto da Apresentação* (avesso), sem data, tecido, linha, papel e metal. 118,5 x 141,2 cm.  
Acervo: Coleção MBRAC  
Fonte: museubispodorosario.com

## OS "ARTISTAS MALDITOS" DO SOCIALISMO CUBANO

HAMLET FERNANDEZ DIAZ<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidad de La Habana /hamletfdez84@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O trabalho proposto visa dar a conhecer e reivindicar, através de um exercício de recuperação crítica e historiográfica, as histórias dramáticas dos artistas cubanos Reinaldo González Fonticiella, Santiago Armada (Chago), Antonia Eiriz, Raúl Martínez, Servando Cabrera e Umberto Peña. Ao longo da década de 1960 e grande parte da década de 1970, em graus variados, esses artistas talentosos, então estabelecidos em Havana, sofreram ataques hostis e marginalização da burocracia do poder político estatal. Dois desses criadores chegaram ao ponto de interromper sua produção artística; todos foram impedidos de expor, em Cuba, até fins da década de 1970. Vários deles se refugiaram em práticas criativas menos visíveis e conflitantes, como o design gráfico, a produção editorial, a cerâmica e o trabalho artístico comunitário. O mais desafortunado deles, Fonticiella, destruiu toda sua produção escultórica em 1975, sendo, até então, vítima do mais injusto ostracismo. Inicialmente, os críticos de arte mais atualizados haviam avaliado positivamente os trabalhos experimentais desses artistas; mas, a partir dos dogmas marxista-leninistas soviéticos com os quais a política cultural das instituições estatais começou a ser ditada, suas obras passaram a ser rejeitadas como mera "arte burguesa", oposta a estética do realismo socialista. Portanto, o processo em que esses criadores (entre muitos outros) foram transformados em "artistas malditos" pelos comissários culturais do socialismo cubano, nos permite hoje analisar como a interferência totalizante da política na esfera da arte, seja à esquerda o à direita, altera e mutila o desenvolvimento de estéticas individuais; como a produção de artistas de grande relevância foi submetida à invisibilidade por décadas; o que gera consequências graves, algumas irreparáveis, para a história da arte de um país. De que forma a criação artística, que é fruto orgânico das circunstâncias políticas, econômicas, sociais e psicológicas de um país, poderia minar os objetivos e propósitos de um governo que se autoproclamava revolucionário e emancipatório? Como o expressionismo pós-moderno de Eiriz, o humor conceitual de Chago, a mística escultórica de Fonticiella, o pop socialista de Raúl, o erotismo fenomenológico de Servando e a estética do abjeto de Peña poderiam se opor, de fato, à Revolução? Essas são algumas das questões que nos interessam desenvolver na apresentação, a partir da análise crítica e reconhecimento da poética singular desses artistas, no contexto historiográfico das duas primeiras décadas de desenvolvimento da revolução cubana.

### PALAVRAS-CHAVE:

Revolução cubana. Arte cubano. Política cultural. Artistas malditos.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**ANTONIA EIRIZ.** *Una tribuna para la paz democrática*, 1968, óleo y collage sobre tela; 220 x 250,5 cm

Acervo: Coleção MNBA, Cuba.

Fonte: MNBA



**Figura 2**

**REINALDO GONZÁLEZ FONTICIELLA.** *El decapitado*, 196?, madera, tierra, chapapote, cuerdas, fibra vegetal.

Fonte: FAYL, UH.



**Figura 3**

**SERVANDO CABRERA MORENO.** *Amén*, 1971, óleo sobre tela, 112,3 x 92, cm

Acervo: Coleção MBSCM

Fonte: MBSCM

## INSTANTES DE PERMANÊNCIA – EXPOSIÇÕES E REPOSICIONAMENTOS DO LEGADO ARTÍSTICO DE CLÁUDIO MARTINS COSTA (1932/2008)

CLÓVIS VERGARA DE ALMEIDA MARTINS COSTA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pelotas / clovismartinscosta@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação visa analisar quatro exposições e uma publicação realizadas entre os anos de 2018 e 2022, no âmbito do resgate da obra e organização do acervo de trabalhos do artista gaúcho Cláudio Martins Costa (1932-2008). Instantes de permanência refere-se ao título de três exposições realizadas entre os anos de 2018 e 2019, respectivamente na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS), Museu de Arte do Rio Grande do Sul e Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, bem como sobre a publicação do catálogo da obra do artista. Reposicionamentos, portanto, do legado artístico de um artista dedicado, sobretudo, ao ensino da arte, cujos projetos encontram-se abertos para novas significações. Neste sentido, aborda-se aqui também a mostra Cláudio Martins Costa: Desenhos, ocorrida entre os meses de março e abril de 2022 na Pinacoteca Rubem Berta (Prefeitura de POA) entendendo o recorte curatorial realizado como forma de gerar outras abordagens sobre o trabalho do artista.

Nascido em Porto Alegre, no ano de 1932, Cláudio Martins Costa formou-se no Instituto de Artes da UFRGS na década de 60. Atuou na área do ensino da arte em diversas instituições, dentre as quais se destacam o Instituto de Artes da UFRGS (1971/1990) e o Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre (1978/1989). Escultor de ofício, sua obra artística revela um profundo sentimento da natureza, abordando temas como figuras humanas e animais. Sua trajetória é marcada pela aproximação com a cultura indígena brasileira. Já nas décadas de 80 e 90, aprofundou seus estudos nas línguas tupi-guarani e caingangue, através do convívio direto com comunidades indígenas com as quais estabeleceu um profícuo entrelaçamento evidenciado em sua obra escultórica. Fato evidenciado em virtude das exposições e catalogação de sua obra, de forma contundente em seus desenhos e projetos gráficos. Participou de diversas exposições, sem, entretanto, adentrar sistematicamente o sistema da arte. Neste sentido, sua obra carece de uma abordagem aprofundada na historiografia da arte brasileira.

Cabe ressaltar a importância das mostras no sentido de criar diálogos e correspondências ainda inéditos entre a obra escultórica e o trabalho gráfico de Cláudio Martins Costa no contexto da História da Arte no Brasil. Ao dar a ver seus desenhos, projetos e anotações, jogou-se luz sobre a poética ainda não

observada com a devida atenção de um expoente no campo na escultura brasileira do século XX.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Memória. Exposição. Legado artístico. Escultura. Desenho.

### **FIGURAS:**



**Figura 1**

**CLÁUDIO MARTINS COSTA: DESENHOS.** Vista da exposição na Pinacoteca Rubem Berta. Porto Alegre, 2022.

Fonte: Clóvis Vergara de A. Martins Costa



**Figura 2**  
**CLÁUDIO MARTINS COSTA: INSTANTES DE PERMANÊNCIA.** Vista da exposição no MARGS. Porto Alegre/RS  
Fonte: Clóvis Vergara de A. Martins Costa



**Figura 3**  
**CLÁUDIO MARTINS COSTA: INSTANTES DE PERMANÊNCIA.** Vista da exposição na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Porto Alegre, 2018.  
Fonte: Lizângela Torres

**ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA:  
CARLOS FAJARDO E ESTELA SOKOL  
LUIS SANDES<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> USP/luis.sandes@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO**

Esta proposta faz parte da pesquisa de doutorado do autor, que explora como a abstração geométrica é trabalhada por um grupo de sete artistas contemporâneos brasileiros. Em vez de surgir como revival, a abstração geométrica aparece na poética desses artistas como uma entre outras tendências e linguagens das quais eles se valem. Entre os artistas estudados na tese, estão Carlos Fajardo e Estela Sokol, que têm obras analisadas aqui. O objetivo do trabalho é comparar e contrastar artistas que, ao se ligarem à abstração geométrica, têm alguns pontos de contato no uso de formas geométricas, cores e materiais, assim como têm em comum certas questões, tal como o próprio uso de materiais ou a falta de narratividade das obras. Também serão discutidas as relações que ambos os artistas estabelecem com diversas correntes artísticas — para citar apenas duas, minimalismo e arte pop.

As fontes de pesquisa se dividem em duas. Em um lado, estão obras de arte, que são pinturas, esculturas ou instalações. As de Fajardo são os blocos de carbono prensado sem título presentes na coleção MAC-USP (1988) (Figura 1) e o conjunto de obras sem título que foi exposto na mostra De soslaio (Galeria Marcelo Guarnieri, 2020), totalizando 12 obras. É importante tomar para análise todas as obras dessa exposição, pois a poética do artista não leva à nomeação das obras e nem a uma maior individualidade de cada peça. As de Sokol são aquelas presentes na exposição Secret forest (2011, Gallery 32, Inglaterra), que se compõe das séries *Secret forest* (cf. Figura 2), *O que fazer com uma bexiga* e *Polarlicht*.

De outro lado, estão os textos de críticos de arte ou historiadores da arte sobre essas obras e sobre esses artistas, tais como os de Agnaldo Farias, Sonia Salzstein, Tiago Mesquita, Katia Canton, Luis Sandes, Rodrigo Naves, Paula Braga, Cauê Alves e Daniela Name. Somam-se a estes os textos de cunho teórico que discutem em termos gerais a abstração geométrica na arte contemporânea, tais como os de Gabriel Pérez-Barreiro, Maria Lind e Dora Vallier.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte contemporânea. Arte brasileira. Abstração geométrica. Instalação. Escultura.

**FIGURAS:**

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**CARLOS FAJARDO.** *Sem título*, 1988, blocos de carbono prensado e cabos de aço, 100 X 100 X 22,6 cm.

Acervo: Coleção MAC-USP.

Fonte: MAC-USP.



**Figura 2**

**ESTELA SOKOL.** *Secret forest (series)*, 2011, impressão fotográfica sobre papel de algodão, 110 X 165 cm.

Fonte: Zipper Galeria.

## AS MASCULINIDADES COMO PERSPECTIVA PARA A HISTÓRIA DA ARTE NA AMÉRICA LATINA

RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pelotas / ricardohaa@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A presente pesquisa apresenta a abordagem das masculinidades como uma perspectiva possível para o campo das artes visuais, partindo da exposição (en)clave Masculino (2016), curada por Gloria Cortéz Aliaga, e apresentada no Museu Nacional de Belas Artes do Chile, em Santiago. Em tal iniciativa, a pesquisadora construiu seu projeto não a partir da ausência das mulheres na coleção do museu, mas sim, analisando a presença masculina sobre diferentes perspectivas, tais como a paternidade, a ambiguidade de gênero e a representação de mulheres por parte de artistas homens, discutindo relações de poder que atravessam a constituição do homem moderno e, por conseguinte, da modernidade. Assim, ao invés de propor o preenchimento de lacunas, uma questão pertinente e bastante em voga atualmente nas revisões historiográficas da arte, Aliaga propõe o escrutínio dos discursos da masculinidade na arte, em consonância com uma série de investigações recentes. A partir de estudos de autores brasileiros como José Gatti e Leandro Colling, é possível perceber como o tema das masculinidades atravessa os estudos de gênero e de sexualidades bem como a teoria *queer*, procurando desnaturalizar os discursos hegemônicos associados ao masculino e percebendo suas relações com as dissidências. Nesse sentido, são discutidos aspectos das masculinidades na arte brasileira a partir de dois projetos curatoriais: a exposição Alex Vallauri (2021), curada por Fabrícia Jordão na Galeria Index e no Museu Nacional da República, em Brasília, e Hudinilson Jr.: Explícito, curada por Ana Maria Maia com assistência de Thierry Freitas na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em ambos os casos se trata de artistas que abordam as dissidências ao sistema de sexo/gênero, e que em seus processos criativos debatem entendimentos e caminhos das masculinidades. A partir dos projetos curatoriais e das obras que os constituem, é possível perceber aspectos da dissidência homoerótica atravessados por imagens e símbolos oriundos da masculinidade hegemônica. Nesse sentido, a apropriação de tais elementos ocorre a partir de uma série de operações que se inscreve no horizonte do homoerotismo, ressignificando padrões masculinos hegemônicos que, a partir de outra posição, adquirem sentidos que se abrem para a diferença.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte latino-americana. Arte contemporânea no Brasil. Curadoria. Masculinidades. Homoerotismo.

## O APAGAMENTO DA HISTÓRIA DA ARTE PELO ABUSO DOS DIREITOS AUTORAIS

MARCELO CONRADO<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Professor dos Cursos de Graduação, Mestrado e Doutorado em Direito da Universidade Federal do Paraná / marceloconrado@ufpr.br

### RESUMO EXPANDIDO

A legislação sobre direitos autorais tem a finalidade de proteger o autor e as obras intelectuais. A Lei 9.610/1998 é um valioso instrumento jurídico brasileiro que temos à disposição para invocar a proteção de obras artísticas, exposições, textos acadêmicos, catálogos, livros, artigos, imagens e as mais diversas produções, inclusive, no campo da história da arte. É em respeito a autoria - um dos eixos mais importantes da produção intelectual -, que definimos regras para uso de citações em textos, menção a pesquisas anteriores e usos de imagens, quer sejam por questões éticas ou jurídicas. Não se discorda da premissa de que a autoria deve ser protegida. Todavia, aquilo que nos protege também nos aprisiona. É quando a tênue linha que separa o uso do abuso de um direito é transposta. E isso tem relação direta com a crítica e a história da arte na construção de discursos historiográficos. Passamos, então, a contextualizar o abuso do direito, e que é o ponto central desse ensaio. A pesquisa da história da arte, por sua essência de necessitar de imagens de obras (protegidas por direitos autorais) ou de imagens de pessoas (protegidas pelo direito de imagem), pode encontrar obstáculos e, até mesmo, deparar-se com a inviabilidade de se realizar exposições e publicações, justamente quando acontece a negativa imotivada dos titulares de direitos autorais e/ou de imagem. Ou então, no mesmo caminho, a dificuldade de se localizar tais titulares de direitos. Muitas imagens já estão em domínio público (os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento), todavia há uma imensa quantidade de obras que necessitam da autorização de seus titulares para serem publicadas em pesquisas de história da arte. Só como exemplo praticamente toda a arte contemporânea está protegida por direitos autorais. Portanto, a impossibilidade de uso dessas imagens e, portanto, a sua ausência nas pesquisas traz como consequência uma espécie de apagamento daquilo que a história da arte necessita, que são os textos e imagens que servirão para consultas futuras. Não é raro encontrar exemplos de herdeiros de artistas que dificultam ou até restringem tanto as imagens como o empréstimo de obras para exposições. Tais situações, além de deixarem lacunas também desestimulam pesquisas produzidas por historiadores da arte.

### PALAVRAS-CHAVE:

História da arte. Imagens. Direitos autorais. Direito de imagem. Negativa imotivada de uso.

## HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DE FANTASMAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM PROJETO DE ENSINO

PAULO HENRIQUE TORRES VALGAS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Instituto Federal Catarinense / paulotorres\_1989@hotmail.com

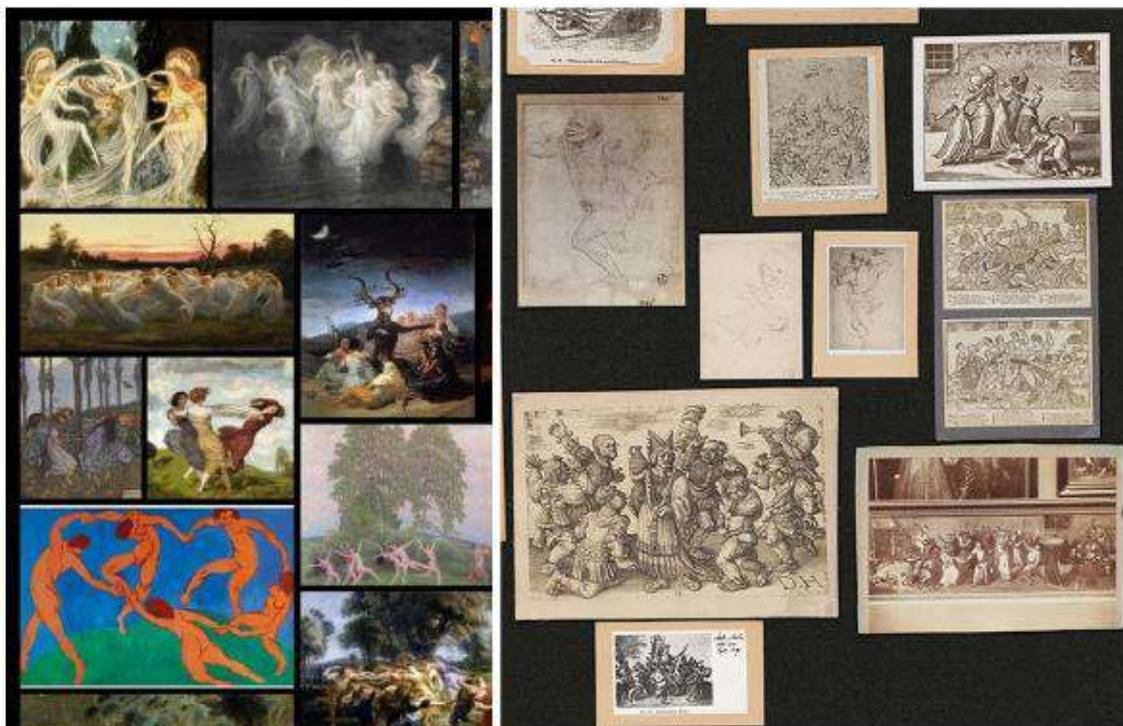
### RESUMO EXPANDIDO

O pensamento atual sobre a História da Arte tem sido atravessado por concepções que fogem da mera biografia artística, análise contextual ou iconologias finalizantes. Um historiador que contribuiu para isso foi Aby Warburg, seguido de Georges Didi-Huberman, que divulgou e amplificou seu pensamento. Enquanto na academia eles têm ganhado repercussão, muitas aulas de história da arte ainda se reduzem a apresentar as obras como meros clichês, sem a possibilidade da interpretação. Buscando romper com essa limitação, em 2020 foi realizado com jovens estudantes do ensino médio o projeto de ensino "História da Arte como uma História de Fantasmas para adultos", no (*informação retida para avaliação cega*). O primeiro objetivo foi proporcionar aos alunos a oportunidade de conhecer a História da Arte, abarcando seus vários movimentos em encontros semanais. O segundo objetivo foi apresentar as montagens de imagens do Atlas Mnemosyne de Warburg, abordando conceitos como Pathosformel, Nachleben e imagem-fantasma. À medida que os estudantes descobriram obras e preferências, foram inspirados a organizá-las conforme nas pranchas do Atlas, que depois foram expostas na internet. Assim, esse texto analisa as doze pranchas produzidas por cada participante do projeto. Ele se divide em cinco blocos, visando melhor compreensão. O bloco "sobrevivência do antigo" apresenta pranchas que pensam as permanências da cultura greco romana no contemporâneo, sobretudo da ninfa. A segunda parte, "A história desmontada", mostra construções a partir de um pensamento crítico e anacrônico sobre a imagem das mulheres. "A persistência dos gestos" inspira-se no conceito de pathosformel para compreender imagens de mãos e olhos que comunicam emoções cristalizadas. A quarta parte, "dialética sem síntese", apresenta imagens que tensionam-se entre si, explodindo em novas constelações. Por fim, "o primitivo simbólico" trata de relações do humano com a natureza em sua tentativa de dominá-la, assim como sua conexão simbólica com os animais. Desta forma, esse texto propõe possibilitar um uso da imagem para além de suas aplicações tradicionais, anedóticas ou simplesmente como objetos a serem catalogados. O projeto buscou ampliar o repertório, a sensibilidade e a capacidade de exercitar um pensamento por imagens em jovens estudantes através do conhecimento por montagem. Baseado nos textos de autores dessa tradição, o texto defende a herança de Warburg, fazendo-a sobreviver em nossos dias como um prolífico fantasma.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Projeto de ensino de história da arte. Conceitos de montagem e fantasmas na história da arte. Atlas Mnemosyne.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

Montagem com:

**Tábata Gribler.** *Prancha*. 2020. Formato virtual. Disponível em:  
<<https://www.facebook.com/Hist%C3%B3ria-da-Arte-como-uma-hist%C3%B3ria-de-fantasmas-para-adultos-103725198182581>>

**Aby Warburg.** *Atlas Mnemosyne* (prancha n. 32). 1924-29. Disponível em:  
<<https://www.frieze.com/article/brian-dillon-disquieting-life-and-times-aby-warburg>>.



**Figura 2**

Montagem com:

**Liandra Venturi.** *Prancha*. 2020. Formato virtual. Disponível em:  
<<https://www.facebook.com/Hist%C3%B3ria-da-Arte-como-uma-hist%C3%B3ria-de-fantasmas-para-adultos-103725198182581>>

**Aby Warburg.** *Tio Sam*. 1896. Fonte: WAIZBORT, 2015.

# Programação da Sessão 2

ARTE EXPOSTA: INSTITUIÇÕES, PÚBLICOS  
E HISTÓRIAS DA ARTE

**Futuros**  
da **História**  
da **Arte:** **50** anos  
do **CBHA**

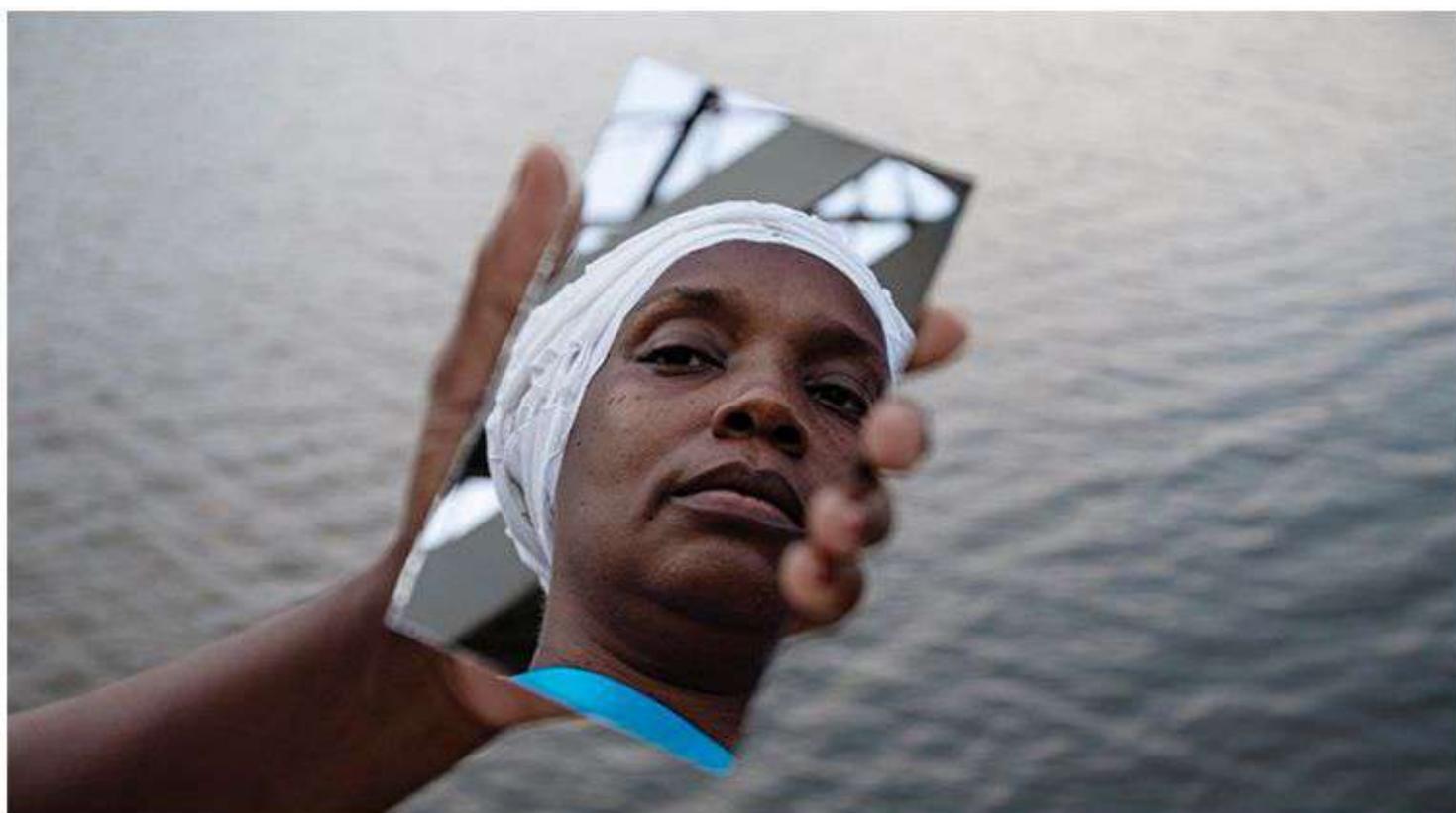


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

07 a 12 de novembro de 2022

Locais de realização:

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



## ESTRATÉGIAS GEOPOLÍTICAS: A ATUAÇÃO DO BRITISH COUNCIL NO BRASIL (ANOS 1950)

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Instituto de Artes/Unicamp

### RESUMO EXPANDIDO

Em 1951, a Grã-Bretanha participa da I Bienal de São Paulo com uma representação composta por 34 pinturas e 53 litografias de 24 artistas contemporâneos, entre eles Ben Nicholson, Graham Sutherland, Eduardo Paolozzi, Henri Moore, John Piper e Lucien Freud. À distância e em comparação com as delegações de outros países participantes do evento, esta representação parece bastante significativa. Todavia, o texto de apresentação, escrito por Ronald Adam, presidente do British Council, lamenta que a contribuição tenha sido modesta, "nem tão numerosa nem tão representativa como seria de se desejar". Também lastima a não inclusão de peças escultóricas, "aspecto vivo e importante da arte britânica". Adam justifica essas lacunas pelo fato de a bienal coincidir com outro importante evento cultural, o Festival da Grã-Bretanha, apoiado pelo British Council. E afirma ter incluído as litografias por sugestão de Yolanda Penteado que, como sabemos, circulara no exterior com o intuito de estabelecer contatos e realizar convites em nome da Bienal de São Paulo. Dois gravadores britânicos recebem prêmios (menores) nesta edição: Pamela Clough e Robert Adams.

O British Council foi criado em 1934 com o objetivo de desenvolver laços culturais e comerciais mais próximos com outros países e, conforme relata Margaret Garlake em artigo sobre a Grã-Bretanha e a Bienal de São Paulo, "agia ativamente na América Latina desde 1935". Em 1941, estabeleceu escritório no Rio de Janeiro, "como um dos elos da campanha de propaganda do nazi-facismo", mas ele foi fechado no final da década por falta de recursos financeiros. Isso porém não impediu que as atividades culturais na região continuassem a ser programadas, tendo à frente, a partir do pós-guerra, Lilian Somerville, que exerceu a função de diretora do Departamento de Artes Visuais do British Council de 1948 a 1970. Ressalte-se que Somerville foi uma das poucas mulheres a atuar como jurada em grandes eventos culturais internacionais, como a Bienal de São Paulo.

Pelas premiações obtidas, é possível afirmar que a participação da Grã-Bretanha na Bienal de São Paulo, frente a outros países de grande destaque, como a França e Itália, foi bastante exitosa. Nos anos 1950, as estratégias traçadas pelo British Council, tanto para São Paulo como para Veneza,

concentraram-se nos grandes mestres modernos britânicos, como Henry Moore, Ben Nicholson e Graham Sutherland. Em São Paulo, o primeiro recebeu o prêmio de melhor escultor estrangeiro em 1953 e o segundo o de melhor pintor estrangeiro na quarta edição da mostra, em 1957. O terceiro foi sala especial da Bienal de 1955 e conquistou um prêmio aquisição. Ressalte-se ainda que a escultora Barbara Hepworth ganhou o Grande Prêmio em 1959, consolidando assim o prestígio artístico internacional da Grã-Bretanha. Além disso, merece destaque o fato de que a nova sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Aterro do Flamengo, foi inaugurada em 1958 com uma exposição de Ben Nicholson e outros 10 artistas britânicos, com catálogo em cores e texto e apresentação de Herbert Read. Tratava-se de uma mostra itinerante, cuja origem fora a delegação da Grã-Bretanha na IV Bienal de São Paulo.

Minha comunicação discutirá a relação entre arte e política no campo das exposições, tomando por base estudos recentes sobre a importância do *soft power* no território sul-americano e como objeto de estudo a atuação do British Council no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:**

British Council. Bienal de São Paulo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Anos 1950.

## OS ESTADOS UNIDOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 1960

DÁRIA JAREMTCHUK

Universidade de São Paulo [dariaj@usp.br](mailto:dariaj@usp.br)

### RESUMO EXPANDIDO

A partir de documentos de arquivo, pretende-se analisar a organização das mostras dos Estados Unidos enviadas para bienais de São Paulo na década de 1960 e com isso estabelecer conexões com o cenário das artes durante a Guerra Fria Cultural. A hipótese com a qual se trabalha é de que este contexto político, em que os Estados Unidos disputavam com a União Soviética o melhor modelo político e econômico, reverbera na organização das representações dos países nas mostras internacionais de arte. Particularmente, após a Revolução Cubana em 1959, este cenário se agrava na América Latina, o que colocou as artes como peças significativas no jogo da diplomacia cultural. Nesse processo, é compreensível que o Brasil estivesse na rota das prioridades, tendo em vista o lugar que o país ocupava no tabuleiro da Guerra Fria Cultural na América Latina. Documentos sobre as participações dos Estados Unidos em 1963, 1965 e 1967 na bienal brasileira revelam interferências e atuações de agentes externos ao campo das artes que buscavam apresentar com esmero e competência a produção artística dos Estados Unidos, mas com propósitos políticos específicos. Dentro desta perspectiva, compreende-se melhor porque, a partir de 1963, a United States Information Agency (USIA) assumiu a responsabilidade de enviar as exposições para a Bienal de São Paulo, atividade antes exercida pelo Museu de Arte Moderna Nova Iorque (MoMA). Acompanhando a história deste museu, sabe-se que a instituição se posicionou ao lado das políticas de Estado, como foi o caso durante a Política da Boa Vizinhança, quando o museu organizou mostras relacionadas à arte latino-americana em sua sede e enviou exposições circulantes para países da América Latina. Apesar da alegação de problemas de ordem financeira para se retirar da função de enviar mostras para a bienal brasileira, o MoMA talvez tenha preferido organizar exposições de caráter ideológico menos perceptível a se envolver com as representações oficiais, sobretudo em período tão politizado como foi a década de 1960. Desta forma, observar essas mostras enviadas para a Bienal de São Paulo possibilitará conhecer melhor o projeto de afirmação da hegemonia norte-americana no meio das artes e a conquista da elite culta e intelectual brasileira, que reconhecia a qualidade da arte europeia e não a estadunidense. Cabe ainda acrescentar que os materiais de arquivo revelam que as prerrogativas para a organização das mostras enviadas às bienais de São Paulo se repetiram também no caso da Bienal de Veneza.

### PALAVRAS-CHAVE:

Estados Unidos nas Bienais de São Paulo. Bienais de São Paulo e Guerra Fria. Representações Nacionais e Guerra Fria.

## FLUXOS DO ATLÂNTICO SUL: AS REPRESENTAÇÕES BRASILEIRAS NO CONTEXTO DA BIENAL DE DAKAR

INES KARIN LINKE<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal da Bahia / ineskarinlinke@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Neste texto são analisadas as representações brasileiras nas edições da Bienal Dakar, como discutidas as condições de circulação, recepção e visibilidade da arte brasileira afro-referenciada/afro-brasileira. A Dak'Art está inscrita em determinado modelo de exposições perenes das artes visuais, denominadas bienais, que a cada biênio constituem um tipo de vitrine internacional. Atualmente, estima-se existirem cerca de 100 a 200 bienais no mundo, em geral, dedicadas à arte contemporânea. Seguindo o modelo das feiras mundiais e da Bienal de Veneza, estas, permanecem por vezes como grandes eventos apoiados no fortalecimento das relações econômicas e simbólicas entre nações industriais e/ou pós-industriais, comumente vinculadas às negociações de valores em escala global, abrangendo tanto as dimensões políticas dos Estados participantes, como, também, o lugar simbólico que ocupam no contexto das artes.

A primeira Bienal Dakar foi concebida em 1989 a partir da necessidade de se criar uma plataforma capaz de contemplar e promover a arte africana no respectivo continente e que, desde sua segunda edição em 1992, esteve dedicada as artes visuais, constituindo um importante evento, em grande escala, dedicado à arte contemporânea africana. Em suas últimas edições, que possibilitaram a participação de cidadãos não africanos, a Dak'Art se consolidou enquanto evento alternativo às bienais do "primeiro mundo", servindo enquanto contraponto aos fluxos eurocentristas, bem como estabelecendo um "novo" espaço orientado a fluxos sul-sul e a diálogos sobre e experiências africanas e afro diaspóricas.

Ao refletir sobre a participação dos artistas brasileiros, os fatores econômicos e políticos, quanto das estratégias de representação utilizadas por eles e pelos eventos, alguns questionamentos tornam-se imprescindíveis: Quais modos de circulação e recepção internacional da arte afro-referenciada/afro-brasileira? Quais foram os destinos dos trabalhos expostos. Como se deu a recepção dos artistas brasileiros no cenário da arte africana? Finalmente, interpretando as diferentes posições e perfis, criamos algumas reflexões sobre as abordagens de (re)aproximação com o continente africano, seus fluxos e contrafluxos, como, também suas condições de inserção no sistema de arte global. Observamos, ainda, que as exposições não exprimem unicamente as escolhas de seus organizadores, mas que a intenção e recepção dos trabalhos se inserem em estruturas de negociação e poder com outras instâncias que podem e por vezes determinam seus lugares na história da arte.

### PALAVRAS-CHAVE:

Bienal de Dakar. Arte Brasileira. Fluxos Internacionais.

## **Narrativas sobre a arte contemporânea chinesa no Brasil: notas sobre a exposição ChinaArteBrasil (2014)**

AMANDA MAZZONI MARCATO<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora /amandamazzonimarcato@gmail.com

### **RESUMO EXPANDIDO**

Os estudos referentes à arte contemporânea chinesa se desenvolvem a partir de uma tarefa que envolve a compreensão do passado da arte contemporânea chinesa e aos desdobramentos produzidos por essa história, tão singular quando comparada aos moldes ocidentais. Iniciamos salientando ainda que a arte contemporânea chinesa é um fenômeno novo, de pouco mais de 40 anos, e seu rápido crescimento e consolidação no mercado, diante de um contexto de mudanças na dinâmica do capitalismo, configuram um cenário de contraste com os mercados tradicionais estabelecidos e com as narrativas consagradas da história da arte ocidental. O historiador de arte alemão Hans Belting, ao trabalhar a arte contemporânea de culturas não ocidentais, levanta uma questão central para o desenvolvimento deste texto, um ponto de partida: o conceito de arte – ocidental – é limitado. Mesmo quando as noções de pluralismo artístico são abordadas, ainda nos mantemos em grande parte inseridos nos limites de nossa própria concepção de arte, que não interrogamos porque não queremos questionar nossa identidade cultural. Dessa forma, a configuração deste estudo diz respeito a decisões fundamentais da prática cultural ocidental, com base nas narrativas apresentadas e construídas pela exposição ChinaArteBrasil (2014), em São Paulo, Pavilhão Lucas Nogueira Garcez – Oca. Segundo o próprio discurso curatorial de Ma Lin e Tereza de Arruda, o Ocidente descobria a arte chinesa e, dessa forma, era chegada a vez do Brasil. Buscaremos portanto, através de pesquisa bibliográfica e da análise do catálogo da exposição, mapear, a partir do recorte curatorial de 21 artistas, questões referentes ao surgimento da arte contemporânea chinesa e às informações de apresentação desta arte aos países Ocidentais, especialmente ao Brasil, caracterizando a fundação de uma investigação mais ampla de um país, hoje, protagonista em termos globais. A partir desse novo cenário de fluxos contínuos característico do século XXI, no que tange à arte, novas questões e sentimentos, tão característicos da sociedade global e da cultura mundializada, possibilitam a criação de novas soluções que compreendam e interroguem os códigos estabelecidos e proponham o entendimento do novo e de suas respectivas urgências e diversidades. A proposição estabelecida por esta pesquisa é construída neste cenário e, isto posto, constitui o início de um debate maior, ainda em aberto, passível de diversos desdobramentos futuros.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Arte contemporânea chinesa. Exposição. Arte contemporânea. ChinaArteBrasil

## DA PIRÂMIDE DO LOUVRE AO BALANÇO PSICOATIVO: TUNGA À LA LUMIÈRE DES DEUX MONDES<sup>1</sup>

VANESSA SEVES DEISTER DE SOUSA<sup>1</sup>;

<sup>1</sup>Pós-graduanda - Programa de Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas  
/vanessadeister@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Concebida à maneira de um denso móbile, ou complexa marionete, a obra *À La Lumière des Deux Mondes* (2005) equilibrava-se em uma saliência estrutural em formato de “coluna”, localizada abaixo da pirâmide do Louvre. Nela, vislumbrava-se um esqueleto humano acéfalo e de proporções agigantadas deitado em uma rede e circundado por cabeças decepadas alocadas em tramas metálicas em formato de “tipiti”.

Conforme texto curatorial, entre setembro e dezembro de 2005, em decorrência das comemorações “do ano do Brasil na França”, Tunga foi convidado para conceber, especialmente para a ocasião, uma obra de arte que deveria “conversar”, de dentro para fora, com o inestimável acervo do Louvre e, ao mesmo tempo, estabelecer uma espécie de marco imagético de interlocução cultural com a mostra *Frans Post: O Brasil na Corte de Luís XIV*, igualmente montada nas dependências do museu.

Este foi o contexto no qual o trabalho de aproximadamente três toneladas tomou forma. Desde então, a instalação visitou algumas poucas outras localidades brasileiras até encontrar como “morada” a *Galeria Psicoativa - Tunga* em Inhotim, espaço expositivo exclusivamente dedicado à Tunga que comemora dez anos de existência em 2022. Também neste ano, a maior retrospectiva da poética do artista denominada *Tunga: Conjunções Magnéticas* ocupou outras duas importantes instituições: o *Itaú Cultural* e o *Instituto Tomie Ohtake*, ambos localizados na cidade de São Paulo.

Revisitando *À La Lumière des Deux Mondes* em seu contexto expositivo original, em contraposição à reconfiguração de Inhotim, distintas interpretações críticas podem ser realizadas. Em 2005, a obra suscitou debates sobre temas como: Europa e América, colonizador e colonizado, vida e morte, sobrevivência ou insurgência, arte e política, etc. Assuntos que em 2022 são ainda mais notórios e urgentes em decorrência do distanciamento histórico, do novo contexto geopolítico global, dentre outras inúmeras e contínuas transformações da crítica e da historiografia da arte. Sendo assim, propõe-se uma investigação das possíveis “histórias da arte” que a obra *À La Lumière des Deux Mondes* ainda reverbera nas demais facetas da poética de Tunga e na arte contemporânea brasileira.

### PALAVRAS-CHAVE:

Tunga. Arte contemporânea. Crítica de arte. Arte brasileira.

## ARTE COMO AÇÃO COLETIVA E CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA EM TRÊS OBRAS DE DORIS SALCEDO

BARBARA MANGUEIRA DO NASCIMENTO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro / [barbaramangueiran@gmail.com](mailto:barbaramangueiran@gmail.com)

### RESUMO EXPANDIDO

A proposta desta comunicação é pensar a relação entre arte, instituições e públicos a partir dos modos de execução e exposição de algumas obras da artista colombiana Doris Salcedo. As três obras escolhidas são aquelas que se relacionam com instituições de justiça de transição, construção de paz e resolução do conflito armado colombiano, e que contam com a participação de outros setores sociais na sua execução. Desde os esforços de consolidação de um Acordo de Paz entre o governo colombiano e as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo* (FARC-EP), Salcedo tem se envolvido de forma a tomar posição no campo de disputas de memórias e narrativas sobre o conflito. Além de pensar suas obras enquanto ações coletivas, também há discursos e afinidades políticas que perpassam os trabalhos. Em *Sumando Ausencias* (2016), a artista realizou uma intervenção na Praça de Bolívar visando mobilizar a população a favor da assinatura do Acordo, logo após a rejeição expressa no plebiscito organizado pelo governo. Uma grande manta branca, com nomes de vítimas do conflito, foi costurada com auxílio da população que passava pelo local. Após a assinatura do Acordo pelas partes envolvidas, Salcedo realizou um contra-monumento a partir das armas entregues pela guerrilha, tarefa que já estava prevista no documento firmado. Definido como um Espaço de Arte e Memória *Fragmentos*, inaugurado no final de 2018, foi executado em parceria com mulheres vítimas de violência sexual no âmbito do conflito. Por fim, a artista realizou em 2019 *Quebrantos*, em parceria com a *Comisión de la Verdad* e com a participação de líderes sociais. A obra fez parte da abertura do programa da comissão *Diálogos para no Repetición*, em que analisou-se os casos de assassinatos de lideranças sociais desde a assinatura do Acordo. Essas parcerias correspondem aos modos como a arte contemporânea tem buscado se relacionar com diversos movimentos sociais, buscando apoiá-los e fortalecê-los, construindo conjuntamente, nas palavras de Charles Esche (2020), estruturas, histórias, arquivos e comunidades comuns que visam novas formas de um possível futuro emancipado. No caso do trabalho de Salcedo, a escolha dos locais e dos agentes envolvidos também coloca reflexões importantes sobre a construção da memória pública.

### PALAVRAS-CHAVE:

Doris Salcedo. Memória. Conflito Armado Colombiano. Acordo de Paz.

**FIGURAS:**



**Figura 1**  
**DORIS SALCEDO.** *Sumando Ausencias*, 2016.  
Fonte: museodememoria.gov.co.



**Figura 2**  
**DORIS SALCEDO.** *Fragments - Espacio de Arte y Memoria*, 2018.  
Fonte: Juan Fernando Castro / fragmentos.gov.co.



**Figura 3**  
**DORIS SALCEDO.** *Quebrantos*, 2019.  
Fonte: Camilo Rozo / elpais.com.

## DO PICO DA BANDEIRA AO YARIPO: CONSIDERAÇÕES SOBRE “FRONTEIRA VERTICAL” DE CILDO MEIRELES

JULIANA PROENÇO DE OLIVEIRA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professora no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (CAL-UFSM) e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS) / jproenco@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Em 1969, Cildo Meireles formulou uma ideia profundamente complexa em sua simplicidade: substituir o fragmento de rocha que ocupa o ponto mais alto do Brasil por outro, um pouco maior, extraído das profundezas do país, de modo a aumentar a sua altura em cerca de um centímetro. Batizada de *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical*, a proposta permaneceu como projeto durante quase 50 anos, até ser executada, em 2015, à ocasião do 34º Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

A concretização de *Fronteira vertical* envolveu uma série de modificações mais ou menos intencionais no plano inicial. Uma delas, talvez a principal, tratou-se do local de realização da proposta. Em 1969, Meireles pretendia executá-la no Pico da Bandeira, que fica entre os estados do Espírito Santo e Minas Gerais, então considerado o ponto mais alto do Brasil. Acontece que, em 2015, dispunha-se de medições mais precisas, indicando ser o Pico da Neblina, no norte do Amazonas, o ponto culminante do país. Foi lá que ocorreu o implante de rocha idealizado décadas antes pelo artista, ao fim de uma custosa expedição, que contou com a participação de indígenas yanomami. Nesta cultura, o Pico da Neblina não é um marcador de altitude, e sim a “montanha-casa dos espíritos”, ou Yaripo, um local sagrado que antecede os séculos e, pois, aquilo que hoje se chama “Brasil”.

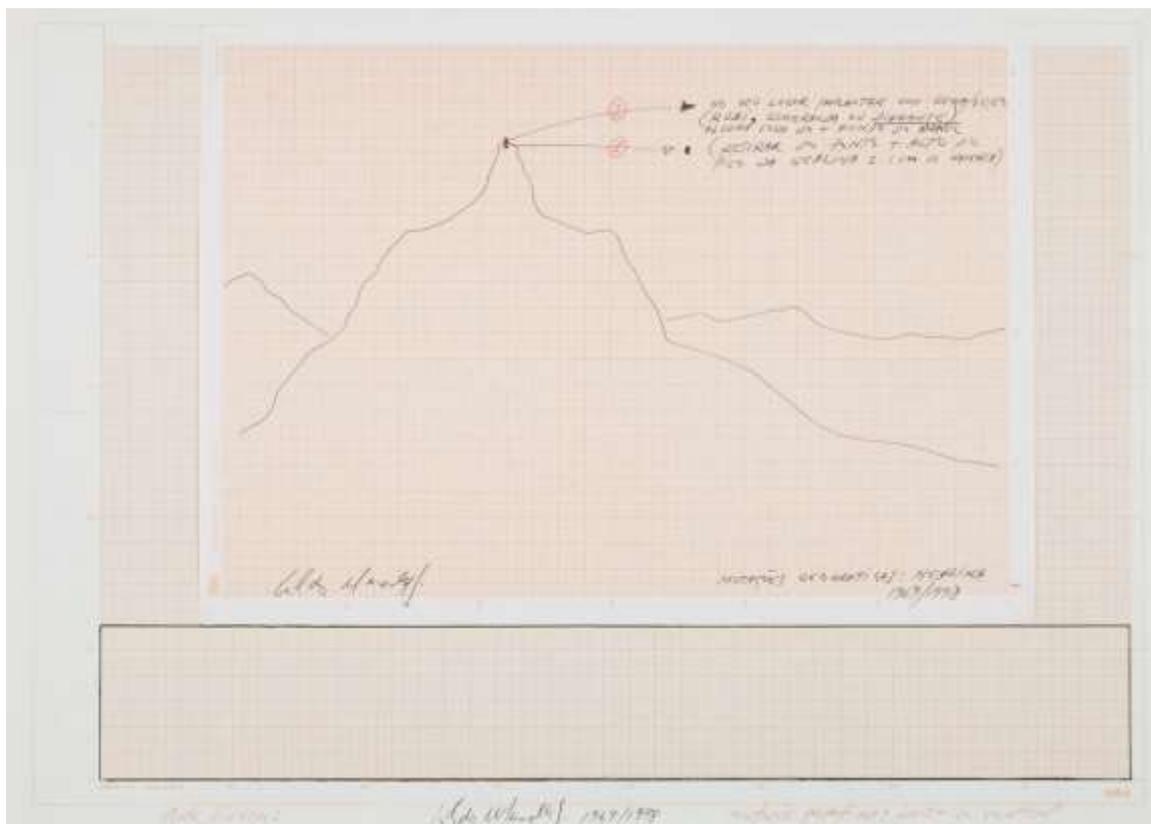
Durante o 34º Panorama no MAM-SP, expôs-se *Fronteira vertical* através: do projeto de 1969; de fotografias e de um vídeo da execução da proposta; e de relatos escritos e filmados dos yanomami, apresentando a própria versão sobre o Yaripo. A mostra dos documentos foi acertada em negociações entre o MAM-SP e os indígenas, como condição para que anuissem com a intervenção em seu território, de modo a viabilizar a concretização da obra.

Desde 2015, a “nova” versão de *Fronteira vertical* foi exibida em outras mostras, aparecendo em livros e catálogos sobre Cildo Meireles. Nem sempre, contudo, essas “re-exposições” incluíam os relatos yanomami antes referidos. Propõe-se, assim, analisar de que maneiras esses documentos relacionam-se com a proposta de Meireles, a fim de refletir sobre o papel que desempenham na exibição da obra. Sugere-se que, ao mostrar *Fronteira vertical* sem o devido destaque à colaboração yanomami, sentidos e posições relevantes se perdem na interpretação do trabalho. Sobretudo no que diz com a sua impressionante atualidade ao evocar resistências indígenas.

### PALAVRAS-CHAVE:

Cildo Meireles. *Fronteira vertical*. 34º Panorama da Arte Brasileira. Yaripo.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**CILDO MEIRELES.** *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical*, 1969/1998, desenho e anotações sobre papel milimetrado, 32 x 45 cm. Acervo do artista.



**Figura 2**

**CILDO MEIRELES E EDOUARD FRAIPONT.** *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)*, 1969/2015, still do vídeo de execução da obra, exibido no 34º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP.



**Figura 3**

**CILDO MEIRELES E EDOUARD FRAIPONT.** *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)*, 1969/2015, still do vídeo de execução da obra, exibido no 34º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP.

## NAS RUAS VERMELHAS DO RIO DE JANEIRO

THIAGO SPINDOLA MOTTA FERNANDES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutorando – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGAV-UFRJ / thiagosmfernandes@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação deriva de pesquisas sobre intervenções urbanas executadas no Rio de Janeiro na década de 2000. Propõe-se uma reflexão crítica sobre o uso da cor vermelha e seus possíveis sentidos em ações dos artistas Ducha, Guga Ferraz e Ronald Duarte, que possuem em comum, além da cor dominante, o fato de serem movidas pela violência urbana e pelas contradições da cidade. A fúria do vermelho tornou-se expressão ideal de uma geração que atuou a favor do dissenso, explicitando os conflitos e tensões presentes nos espaços públicos, tomando a cidade como campo para experimentações que têm como motor as urgências. O vermelho opera, ao mesmo tempo, como ruído e sinal de alerta.

Ducha, na ação “Cristo Vermelho” (2000), coloriu um dos maiores símbolos da cidade, o Cristo Redentor, alterando clandestinamente sua iluminação. Ronald Duarte, em “O Q. rola você V” (2001), utilizou um caminhão pipa para despejar um líquido vermelho, semelhante ao sangue, nas ruas da cidade. O uso do mesmo corante em alusão ao fluido corporal também aparece em suas ações “A sangue frio” (2002) e “Mar de amor” (2013). Já em “Fogo Cruzado” (2002), Duarte incendiou os trilhos dos bondes de Santa Teresa com chamas que ardiam e coloriam a noite. Guga Ferraz, em “Ônibus incendiado” (2003), interferiu em placas de sinalização de pontos de ônibus com adesivos vermelhos em formato de labaredas, em referência aos recorrentes incêndios criminosos nos veículos.

O que vemos nesse conjunto de ações são experiências variadas de pintura em campo expandido, que lançam mão de diversos elementos e suportes, da água ao fogo, das ruas ao mar, transformando a paisagem e as cores da cidade. O Rio é pintado de vermelho como maneira de dar a ver o que foi invisibilizado, ou, por outro lado, espetacularizado de modo a anestésiar a sensibilidade de quem habita ou transita pela cidade.

Nas ruas vermelhas ecoa a voz de Hélio Oiticica e sua vontade de liberar a cor, e a pintura como um todo, de seus antigos limites. O vermelho transborda, se mistura às impurezas da rua, lava caminhos, contamina o mar, reconfigura monumentos.

Há um “perigo” trazido pelas ações de Ducha, Guga Ferraz e Ronald Duarte, que está na capacidade de reconfigurar a imagem espetacular da cidade e a

experiência sensível de quem a habita, retirando o indivíduo de um estado narcótico, de uma posição de contemplação distraída, e jogando-o numa experiência fenomenológica movida pelo furor do vermelho.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Intervenção urbana. Arte contemporânea. Vermelho. Pintura. Violência.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**DUCHA.** *Cristo Vermelho*, 2000, intervenção urbana – folhas de gelatina sobre refletores de monumento. Jornal do Brasil, 27 de maio de 2000 (recortes da capa e da matéria sobre a ação).

Fonte: Brasil Visual. <http://www.brasilvisual.art.br/gallery/intervencao-urbana/>



**Figura 2**  
**RONALD DUARTE.** *Fogo Cruzado*, 2002, intervenção urbana – querosene, estopa e fogo sobre trilhos.  
Fotografia: Wilton Montenegro.  
Fonte: arquivo do artista.



**Figura 3**  
**GUGA FERRAZ.** *Ônibus incendiado*, 2003, intervenção urbana – adesivos sobre placa de sinalização.  
Fotografia: Paulo Inocêncio.  
Fonte: arquivo do artista.

## OS PRÉ-RAFAELITAS EM EXPOSIÇÕES: 1897, 1984, 2012

ANA MARIA TAVARES CAVALCANTI<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Docente, Universidade Federal do Rio de Janeiro/CBHA /ana.canti@eba.ufrj.br

### RESUMO EXPANDIDO

Em 1984, a exposição *The Pre-raphaelites*, realizada na Tate Gallery, reuniu grande número de obras do movimento. A mostra foi anunciada como a primeira dedicada à pintura pré-rafaelita como tal, tendo sido precedida apenas por exposições individuais dos principais artistas do grupo. O impacto dessa exposição foi duradouro. Sobretudo estimulou o interesse dos historiadores sobre os Pré-rafaelitas. Na década de 1980, ao estudar os movimentos artísticos do século XIX, era comum entendê-los como elos de uma corrente que se iniciava com o neoclassicismo, passando pelo romantismo, realismo, impressionismo, neoimpressionismo e pós-impressionismo, numa sequência em direção à autonomia da arte no início do século XX. No programa das aulas de História da Arte, havia lugar para os artistas ingleses de meados do século XIX que formaram a Irmandade Pré-rafaelita, mas eles pareciam não se encaixar nessa lógica evolutiva. Embora contemporâneos do realismo de Gustave Courbet (1819-1877), artistas como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910) e John Everett Millais (1829-1896) buscavam inspiração no início do Renascimento italiano, em pintores anteriores a Rafael Sanzio (1483-1520). Era como se olhassem para trás, embaralhando o roteiro da História da Arte, indicando que algo escapava da narrativa estabelecida.

A mostra de 1984, em Londres, causou impacto tanto no público quanto no meio dos estudiosos da arte. Entre estes se encontravam os curadores de uma segunda grande mostra dedicada aos Pré-rafaelitas, realizada quase trinta anos mais tarde, em 2012, na Tate Gallery, agora denominada Tate Britain. O título da exposição - *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde* - indicava a intenção de apresentar os Pré-rafaelitas como um movimento de vanguarda. Comparar as diferenças entre as duas mostras e analisar como foram avaliadas pela crítica é um dos objetivos dessa comunicação que também analisa a repercussão da abertura, em 1897, da National Gallery of British Art, que viria a ser a atual Tate Britain. Então, o público geral passou a ter acesso a um conjunto significativo de pinturas dos Pré-rafaelitas que faziam parte da coleção de Sir Henry Tate (1819-1899). Um visitante afetado por essas obras, e em especial pela pintura de Dante Gabriel Rossetti, foi Eliseu Visconti (1866-1944). Tal impacto é perceptível em sua produção dos anos de 1898 e 1899, como veremos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Irmandade Pré-rafaelita; Exposições de arte; Historiografia da arte.

## O PAVILHÃO DO BRASIL NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE 1889: A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO CÊNICO PARA A EXALTAÇÃO DO TERRITÓRIO

LETI SQUEFF<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Departamento de História da Arte- EFLCH/UNIFESP

### RESUMO EXPANDIDO

A participação do Brasil na Exposição Universal de 1889 já foi estudada por diversos pesquisadores, que apontaram o esforço do Brasil em firmar, no âmbito internacional, uma imagem de terra disponível para exploração e para o trabalho da mão-de-obra imigrante. Nesta comunicação pretendo analisar a expografia do pavilhão brasileiro a partir das fotografias do evento, reunidas no álbum *Exposição Universal de Paris de 1889 - Exposição Brasileira* (Paris, 1889). Esta análise será informada pela pesquisa que venho desenvolvendo desde 2020, a respeito de imagens de expedições científicas no final do século XIX, particularmente a organizada para trazer o meteorito do Bendegó para o Museu Nacional do Rio de Janeiro, que ocorreu entre 1887 e 1888.

No pavilhão brasileiro, a réplica do Bendegó ocupava um lugar central, entre as vitrines que mostravam o café e outros “produtos” brasileiros. A estrutura da exposição permite problematizar a relação entre objetos e discursos, apoiada na leitura de artigos de jornais publicados durante o evento e também na ampla bibliografia sobre a exposição de 1889.

As fotografias do pavilhão na Exposição Universal permitem discutir o lugar simbólico que o meteorito e outros objetos científicos e do cotidiano ocupavam numa construção/reconstrução simbólica do território, para a qual também quadros de pintura de paisagem concorreram. Neste ponto, também analisarei a lista de obras enviadas para a exposição, particularmente as pinturas de paisagem, reunidas em *Exposition Universelle de Paris 1889, Empire du Brésil, Catalogue Officiel* (Paris, 1889). A pintura de paisagem foi, de fato, adotada nos pavilhões de diversos países das Américas que participavam das

exposições universais – indício da importância das representações da natureza na construção de uma imagética nacional durante o período.

A expografia do pavilhão brasileiro na Exposição de Paris será analisada de modo a propor uma reflexão sobre diferentes instâncias de visualidade da época, vinculadas de tantas formas: território e paisagem, imagem “científica” e imagem “artística”, fotografia e pintura. A estrutura do pavilhão aparece, assim, como uma espécie de culminação de todo um processo de construção imagética, que dialoga com as imagens de viajantes, e se consolida justamente numa construção simbólica do território nacional em uma exposição universal – “festa” típica do século XIX, onde as diferenças culturais e regionais eram encenadas, visualmente, de modo a fortalecer hierarquias entre nações e reforçar estereótipos.

**PALAVRAS-CHAVE:**

1.Meteorito do Bendegó. 2.Exposição Universal de Paris. 3. Expografia 4. território 5. Pintura de Paisagem

**EFEMÉRIDES E ENCOMENDAS: PINTURAS NO MUSEU PAULISTA,  
DÉCADAS DE 1920 E 1940**

ANA PAULA NASCIMENTO

Museu Paulista da Universidade de São Paulo /ananas1@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO**

Em calendário com múltiplas efemérides – bicentenário da Independência, centenário da Semana de Arte Moderna e quinquentenário do CHBA –, reavaliar parcela do discurso visual e narrativo proposto por Afonso d’Escragnole Taunay para o Museu Paulista, instituição que dirige entre 1917 e 1945, é tarefa relevante, em especial no ano em que a Museu é reaberto após apurado projeto de restauro e ampliação, contando com 12 novas exposições a ocupar grande parte do edifício-monumento. Apesar das notícias alvissareiras e promissoras, a instituição possui diversos desafios, como o estudo de várias de suas coleções, de períodos do histórico institucional pouco conhecidos e dos mecanismos para configuração de muitas das exposições públicas apresentadas. Busca-se aqui aprofundar a análise das encomendas de pinturas realizadas por ele para algumas das salas expositivas em dois momentos distintos: para as comemorações do centenário da Independência (1922) e para as celebrações do quinquentenário de abertura do Museu (1945). O recorte escolhido é das séries voltadas para a representação do passado estado paulista, de obras nas quais é destacada a iconografia urbana até as que ressaltam processos agrícolas e atividades mercantis.

Taunay, descendente de parte dos membros da comitiva por ele designada pela primeira vez como “Missão artística”, possuía amplo conhecimento da pintura acadêmica. Porém, para as telas voltadas a tais segmentos, ocasionalmente seleciona artistas ligados também ao periodismo, atuando como capistas, ilustradores e desenhistas; da mesma maneira, inclui pintoras entre os profissionais escolhidos. Para todos solicita diversas pinturas baseadas em trabalhos anteriores – fotografias, gravuras, ilustrações de livros do século XIX, além de desenhos e aquarelas de artistas viajantes –, buscando transformar as telas em documentos históricos a rerepresentar instantâneos de São Paulo de outrora. Tal projeto, levado a cabo por mais de 20 anos, vem paulatinamente sendo estudado, sendo investigados os processos de encomenda, concepção, produção, circulação, recepção e visibilidade de tais trabalhos, a maioria fora do circuito expositivo ou a ele incorporado a partir de novas questões.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Museu Paulista. Exposição. Representação. Afonso Taunay.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**AUTOR DESCONHECIDO.** *Exposição no Museu Paulista "Consagrada ao passado da cidade de São Paulo", c. 1923, negativo de vidro, 18 x 24 cm. Acervo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Crédito da imagem: Helio Nobre; José Rosael/ Museu Paulista.*



**Figura 2**

**AUTOR DESCONHECIDO.** *Exposição no Museu Paulista "Consagrada ao passado de outras cidades paulistas", c. 1944, negativo de vidro, 18 x 24 cm. Acervo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Crédito da imagem: Helio Nobre; José Rosael/ Museu Paulista.*

**A PINTURA DE ARMANDO VIANNA, CADMO FAUSTO E J. WASTH RODRIGUES NA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS DE 1940**

**MARALIZ DE CASTRO VIEIRA CHRISTO**  
UFJF/CNPq/CBHA ([maraliz.christo@gmail.com](mailto:maraliz.christo@gmail.com))

**RESUMO EXPANDIDO**

O Estado Novo português promoveu, em 1940, uma grande exposição comemorativa da fundação de Portugal, mostrando o país próspero e pujante, ao longo de 800 anos de história. Buscava-se fortalecer a noção de Império, apresentando os portugueses no mundo, principalmente com suas colônias. Nesta narrativa, o papel do Brasil demonstrou-se fundamental, como modelo de longo processo civilizatório que culminou na independência. O Brasil relutou a aceitar o convite para participar da exposição, pois não lhe interessava mostrar-se, tão somente, como ex-colônia bem sucedida. Negociou-se a edificação de um pavilhão específico para o Brasil, apresentando-o em sua contemporaneidade como país livre, soberano e moderno, sob o governo de Getúlio Vargas. O Brasil, então, se fez representar em dois espaços: no Pavilhão dos portugueses no mundo e no Pavilhão do Brasil. Este último tornou-se mais conhecido pela historiografia brasileira a partir da tese de Luciene Lehmkuhl, centrada na recepção do quadro de Portinari, *Café*, espécie de cavalo de Troia modernista na exposição.

Neste colóquio, nosso interesse recairá sobre a representação do Brasil Colonial no Pavilhão dos portugueses no mundo. Coube a Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, a concepção do que expor e como, a partir do acervo do próprio museu. Além de levar peças da instituição, Barroso encomendou várias obras a três pintores: José Wash Rodrigues (1891-1957), paulista, que estudou com Oscar Pereira da Silva e aperfeiçoou-se na França, com bolsa do Estado de São Paulo; Armando Vianna (1897-1991) e Cadmo Fausto de Sousa (1901 a 1983), ambos formados pela Escola Nacional de Belas Artes e detentores de prêmios de viagem ao exterior. Importante acompanhar as escolhas de Barroso para compor sua narrativa: que temas ele percebia como ausentes do acervo do museu e que obras existentes deveriam ser substituídas, por não se encaixarem em sua proposta expositiva.

Hoje, essas obras, com exceção de apenas uma, permanecem fora do circuito expositivo do Museu Histórico Nacional, consideradas de menor valor artístico, produzidas por pintores pouco relevantes. Entretanto, elas podem suscitar profícuo debate sobre como a pintura histórica era percebida na época.

Também é interessante a comparação entre essas encomendas e as obras dos mesmos artistas expostas no Pavilhão do Brasil, assim como, a disputa de mercado para obras decorativas entre esses artistas e Portinari.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Pintura histórica. Exposição do Mundo Português. Armando Vianna, Cadmo Fausto de Sousa. José Wash Rodrigues.

## **SOBRE O RASGO DA OBRA HOMENAGEM A FONTANA DE NELSON LEIRNER**

ANA CHAVES

UNIVERITAS/aanachavesmello@gmail.com

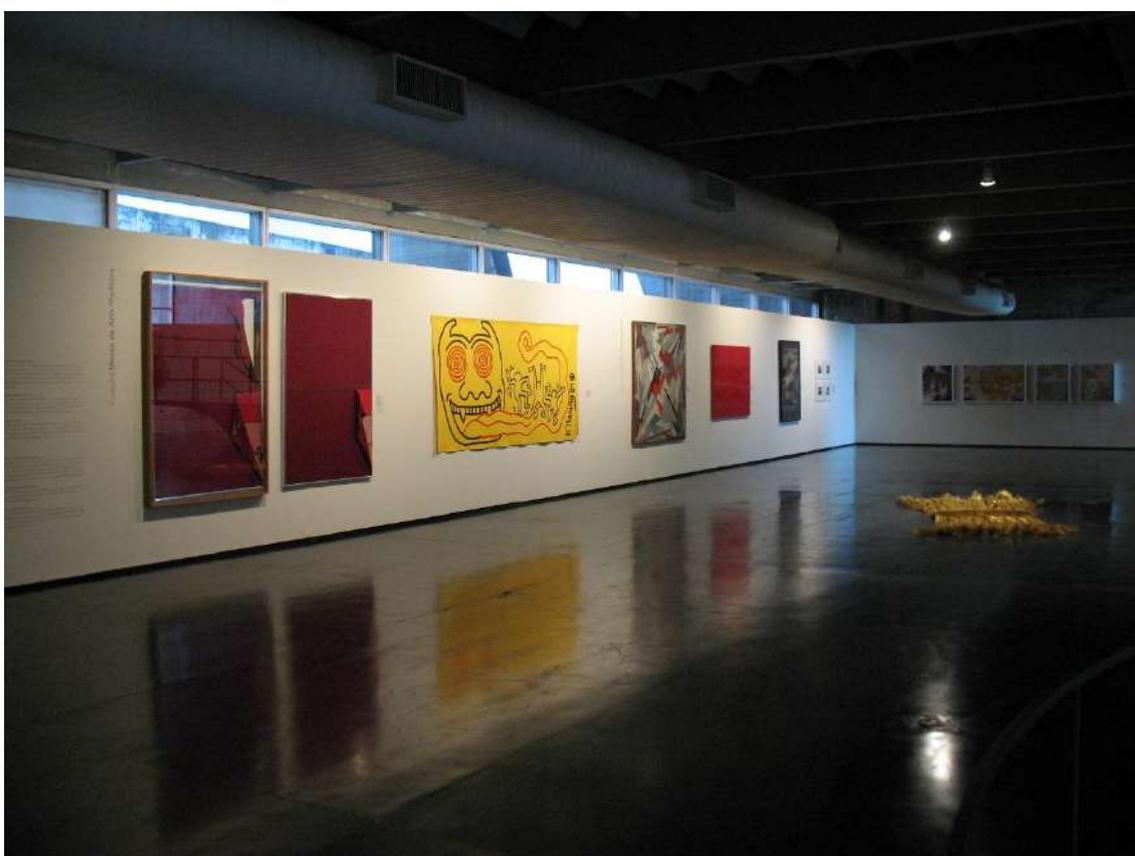
### **RESUMO EXPANDIDO**

“Obra com tecido parcialmente queimado, manchas causadas por fogo e água, fragilidade estrutural, chassi danificado com áreas carbonizadas. Áreas com cores do tecido alteradas e sujidades.” Estas palavras compõe o relatório técnico do estado da obra Homenagem à Fontana (1967) de Nelson Leirner sobrevivente ao incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978. Parte deste relatório foi publicado pela equipe de Museologia do MAM Rio na conclusão do projeto de restauração de um grupo de obras danificadas pelo incêndio. O conjunto de obras restauradas é formado por pinturas, com exceção da obra de Nelson Leirner que é composta de tecido e zíper. Todas as pinturas foram restauradas, somente Homenagem à Fontana foi feita uma réplica, no próprio ateliê do artista, em razão da fragilidade e extensão dos danos. A obra de 1967 junto a sua réplica de 2013 foi exposta na mostra Em Polvorosa: um panorama das três coleções do MAM Rio com curadoria de Fernando Cocchiarale e Fernanda Lopes. Em um primeiro momento, ao observar as duas obras nota-se que partem do mesmo idioma, porém no instante seguinte constata-se, pela atenção aos pormenores, que são duas obras diferentes. A exposição da obra Homenagem a Fontana de 1967 admitida como registro histórico pode ser aventada aqui como possibilidade, afinal do conjunto sobrevivente e recuperado, esta é a única obra a ser exposta no Museu com as marcas decorrentes do incêndio. No entanto permanecer nesta ideia é limita-la a condição de índice, de moldura do incêndio. E ainda que sua réplica procure ‘restaurar’ o conceito da obra, não é possível ignorar o modo como cada perda, rasgo, mancha, queimadura produz outra realidade visual e, sobretudo discursiva à obra de 1967. As *taglis* de Lucio Fontana, ironicamente representadas na forma de zíperes, retornam como rasgo. Posto isto, interessa aqui analisar a noção de testemunho como linguagem e investigar o modo como a atual materialidade física da obra enuncia outros arranjos discursivos, especialmente para a narrativa histórica da arte no museu.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Exposição. Obra de Arte. Testemunho. História da Arte. Museu.

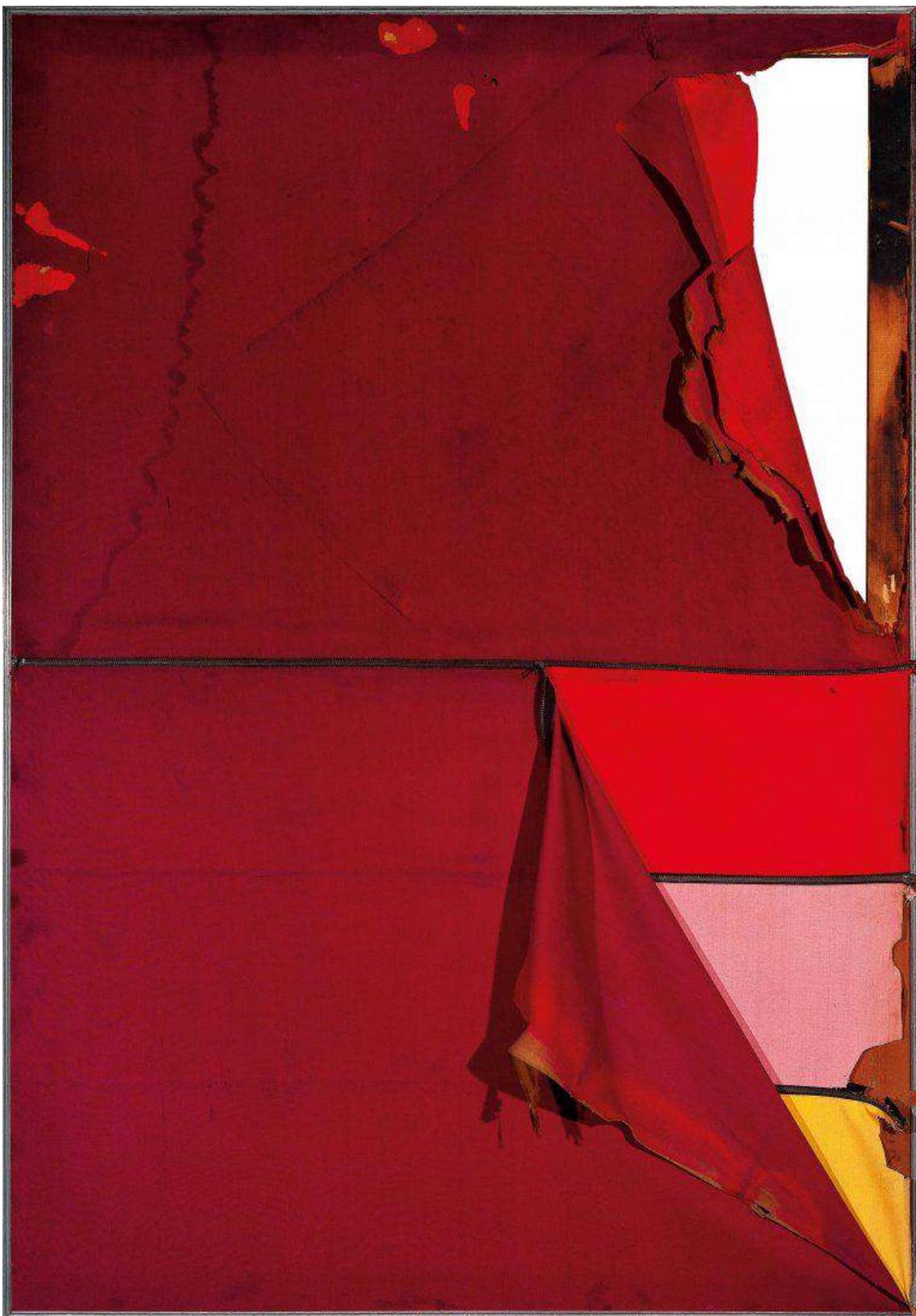
**FIGURAS:**



**Figura 1**

Em Polvorosa: um panorama das três coleções do MAM Rio com curadoria de Fernando Cocchiarale e Fernanda Lopes, 2017.

Acervo: Coleção MAM Rio.  
Fonte: Museologia MAM Rio



**Figura 2**  
**NELSON LEIRNER.** Homenagem a Fontana, 1967, tecido e zíper, 181 X 126 X 3 cm, doação do artista.  
Coleção MAM Rio  
Fonte: MAM Rio



**Figura 3**

**NELSON LEIRNER.** Homenagem a Fontana, 2013, tecido e zíper, 181 X 126 X 3 cm, réplica feita pelo artista.  
Coleção MAM Rio  
Fonte: MAM Rio

**“SALTA D’ÁGUA”: PESQUISA, CRÍTICA POLÍTICA E  
DISTINTAS TEMPORALIDADES EM EXPOSIÇÃO**

EDUARDO FERREIRA VERAS<sup>1</sup>; DIEGO RAFAEL HASSE <sup>2</sup>

<sup>1</sup> UFRGS / CBHA / eduardo.veras@hotmail.com

<sup>2</sup> UFRGS / diegohasse3@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO**

*Salta d’água: dimensões críticas da paisagem* foi uma exposição algo modesta, apresentada em 2017, em ambiente acadêmico (Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Porto Alegre). Ao revisitá-la na memória, pensando em histórias da arte que emergem de exposições, os curadores imaginaram recuperar ali um estudo de caso – tanto pelo tema abordado (a percepção ecológico-política de diferentes artistas) quanto por outros aspectos, em grande parte devedores do pensamento de Georges Didi-Huberman.

O primeiro aspecto diz respeito à noção de que curadorias não correspondem necessariamente ao resultado de uma investigação, mas antes a uma etapa sua, ainda inconclusa. No catálogo de *Levantes* (2016), Didi-Huberman menciona a “alegria da pesquisa” e, por meio dela, a sorte de “libertar novos paradigmas para o pensamento”. O segundo viés é o do chamado “anacronismo histórico”, ousada proposição teórico-metodológica do mesmo autor, alicerçada em Aby Warburg, Carl Einstein e Walter Benjamin: a possibilidade de, a partir de uma colisão, ressignificar os objetos do passado pelos do presente, e vice-versa. No caso de *Salta d’água*, perseguimos um jogo de antecipações e atualizações.

Tomamos como matriz a gravura *Salta de água*, impressa em 1824 a partir de um desenho da inglesa Maria Graham (1785 – 1842). Na água-forte, despontava em primeiro plano o perturbador registro da devastação ambiental já aos tempos do Primeiro Reinado: o toco de uma árvore que, adivinhava-se, fora imponente. Na proposição curatorial, a imagem convivia com trabalhos recentes: mapas de Hélio Ferverza que assinalam a existência de árvores frutíferas em áreas públicas da urbe; aquarelas de Ana Flávia Baldisserotto que valorizam o mais reles do universo vegetal (as ervas daninhas); a performance em que Jorgge Menna Barreto prepara sucos com plantas não-convencionais, recolhidas na rua.

A mostra contava também com obras de Claudia Harmerski, Emanuel Monteiro, Lilian Maus, Marcelo Chardosim, Maria Ivone dos Santos, Mariana Silva da Silva e o vídeo em que Lara Fuke estabelece similaridades entre mínimos movimentos da natureza e gestos corporais dela própria. A exposição reunia ainda desenhos de observação da natureza de antigos mestres do Instituto de Artes, imigrantes europeus atuantes entre os anos 1920 e 40: Benito Castañeda, Luiz Maristany de Trias e Francis Pelichek.

No cerne, esta comunicação propõe que exposições, ainda que modestas, têm potencial para libertar novos paradigmas de pensamento.

**PALAVRAS-CHAVE:**

*Salta d'água*. Curadoria. Exposição. Paisagem. Anacronismo.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**MARIA GRAHAM.** *Salta de água*, 1824, água forte sobre papel  
Coleção particular.

Foto: Bruno Tamboreno.



**Figura 2**

**ANA FLÁVIA BALDISSEROTTO.** *Série Arte é inço (Atelier de observação orgânica)*,  
2017, aquarela sobre papel, dimensões variáveis.

Coleção da artista.

Foto: Bruno Tamboreno.



**Figura 3**  
**JORGE MENNA BARRETO.** *Sucos específicos*, 2017,  
documentação das performances, dimensões variáveis.  
Coleção do artista.  
Foto: Bruno Tamboreno.

**“JOVEM GRAVURA NACIONAL” - SP / 1964 E 1966: ESPAÇO PARA AS  
QUESTÕES DA ARTE INFORMAL.**

MARIA LUISA LUZ TAVORA

ESCOLA DE BELAS ARTES /UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE  
JANEIRO/CBHA  
marialuisatavora@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO:**

A Jovem Gravura Nacional, exposição itinerante, ocorreu em duas edições na cidade de São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea da USP. A primeira edição de 1964 circulou até 1965 por sete cidades brasileiras, apresentando obras de 30 artistas selecionados por um júri composto por um gravador, um crítico de arte, eleitos pelos artistas inscritos, e o diretor do MAC, o historiador e crítico de arte Walter Zanini. A segunda edição, em 1966, estendeu-se até inícios de 1969, percorrendo seis cidades. Também com um trio de avaliadores, foram selecionados 27 artistas. Interessava ao recém-criado museu o caráter itinerante proposto por seu diretor, o que a seu ver fomentaria a produção de jovens artistas brasileiros. A montagem de uma Sala Especial, na segunda edição, com seis gravadores (quatro dos quais abstratos informais) que desfrutavam de reconhecimento no campo da gravura, indicava ainda o interesse de articular duas gerações. Os participantes destas duas edições deveriam ter até 35 anos, estar residindo no país há um ano e apresentar criações recentes.

O levantamento dos participantes e análise das respectivas obras da Jovem Gravura Nacional e suas premiações possibilita, sobretudo, “interpretar sua posição histórica”, propor uma revisão de entendimentos que transitam pela historiografia da arte brasileira dedicada aos anos 1950/1970, - anos da produção dos abstracionismos. Não é possível continuar indiferente a uma narrativa sedimentada do caráter secundário da abstração de natureza subjetiva. No caso da gravura moderna, é relevante a pesquisa sobre as mostras ocorridas em São Paulo ( entre outras, Bienais de 1957 a 1965; Os Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1971 a 1980; a Mostra da Gravura Brasileira, em 1974), para a constatação da presença significativa de obras na tendência expressiva da abstração e da pluralidade de caminhos estéticos trilhados pelos gravadores. As duas exposições foram eventos capitais para a visibilidade e a circulação da gravura artística. Oportunidade de refletir sobre seus possíveis significados. Cenários de interesses culturais e artísticos espelhados nas obras, nas avaliações da crítica de arte, assim como no processo de seleção. Interessa-nos elaborar outra narrativa, outro desenho sobre a tendência abstrata informal identificadores de sua natureza, cujos fundamentos sejam tratados fora da moldura histórica existente entre nós de permanente polarização entre os processos imaginativos dos artistas abstracionistas.

**Palavras-chave:** Espaços expositivos. São Paulo. Abstração informal. Gravura moderna



Figura 1 - **Anna Bella Geiger** , *Gravura 19*, 1964 - Água-tinta e relevo em cores sobre papel .  
65,5 x 44,5 cm  
Acervo MAC/ USP ; Catálogo : MAM 70: MAM E MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Moderna  
de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da USP, 2018.  
Prêmio Aquisição I Jovem Gravura Nacional.



Figura 2 - **Vera Chaves Barcellos**, *Movimento III*, 1966, xilogravura em cores sobre papel, 80,5  
cm x 62,2 cm. Acervo MAC/USP.  
Prêmio Aquisição II Jovem Gravura Nacional.

## MACRS: UMA EXPERÊNCIA DE VISIBILIDADE DA COLEÇÃO

MARIA AMELIA BULHÕES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul/CBHA mariameliabu@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O MACRS foi o primeiro, entre outros museus de arte contemporânea, fora do centro hegemônico que surgiram no panorama nacional na década de 1990, inserindo-se em um contexto de esforços para implantação da arte contemporânea no Rio Grande do Sul. Nesta comunicação apresento o desenvolvimento da mostra de lançamento de seu Catálogo de Obras, realizada em 2021. Publicado de forma impressa e online, constitui uma fonte de informações decisiva na realização de pesquisas e foi base da exposição Arte Contemporânea RS, que teve por objetivo dar visibilidade ao acervo, destacando aspectos de sua constituição. Em decorrência de uma política pluralista e inclusiva, a coleção é dominada pela pluralidade, contando com grande número de obras e artistas, mostra-se ao mesmo tempo problemático e rica para análises e estudos mais específicos. Trabalhei no limite tênue dos dois sentidos que construíram a coleção: o senso comum de que contemporânea é toda a arte deste tempo; o que se produz aqui e agora, essa mescla de estilos, valores e modelos que convivem no mundo globalizado, e a compreensão de um conceito mais específico de arte contemporânea que vários autores se dedicam a estudar e definir. Na seleção de obras para a exposição foquei aspectos do perfil do acervo que destacam rupturas com a visualidade modernista, até pouco tempo atrás preponderante, criando fissuras no ecossistema da arte local e agindo como portas de entrada da contemporaneidade neste panorama bastante conservador. Busquei obras que em suas estratégias, em seus recursos materiais, formais ou de conteúdo, marcassem alguma mudança de perspectivas na produção artística. Em seu conjunto nos mostram que a arte contemporânea tem muito a nos dizer, precisamos estar abertos a novas experiências. A proposta levou em consideração as mais importantes funções de um museu público que é ser responsável pela preservação e a divulgação das obras que ele abriga. Quero, aqui, apresentar e discutir a estrutura da exposição, organizada em quatro grandes grupos, destinados a dar uma ideia de momentos da arte contemporânea no RS e da presença do MAC nestes processos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Acervo. Museu público. Sistema da arte. Rio Grande do Sul. Arte contemporânea.

## LES MAGICIENS DE LA TERRE, HISTÓRIA DA ARTE AFRICANA E O COLECIONISMO

MARIA LÚCIA BASTOS KERN<sup>1</sup>

<sup>1</sup> CBHA mlbkern@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A comunicação procura analisar a Exposição Internacional *Les Magiciens de la Terre* (1989), realizada no Centro G. Pompidou e Hal de La Villette, em Paris, dirigida pelo comissário Jean-Hubert Martin e suas repercussões para a história da arte e o colecionismo. Essa exposição marcou mudanças de paradigmas ao promover o diálogo intercultural entre artistas do Ocidente com artistas e obras invisíveis da periferia dos centros hegemônicos (África, Antilhas, Ásia, Europa do Leste, Oceania e América Latina). Ele destacou a arte africana e estabeleceu o diálogo com artistas ocidentais, sem hierarquias. A exposição gerou debates e polêmicas, sendo criticada pela ausência de contextualização, presença de artistas africanos legitimados e obras cuja qualidade não se equiparam ao Ocidente, pelo caráter popular e folclórico de certos objetos, julgados sob ótica da estética ocidental. Apesar das polêmicas, a exposição aparece hoje como fundadora do processo de globalização da arte contemporânea e do mercado, antes restritos ao Ocidente. Ela ocorreu no ano em que acabou o apartheid e caiu o muro de Berlim, fatos que possibilitaram o conhecimento das artes da África e do leste europeu. É contemporânea às teorias pós colonialistas, que permitiram a ruptura de fronteiras com a história da arte moderna e contemporânea, delimitada ao Ocidente. A partir dessa exposição surgiram revistas especializadas, NKA Journal of Contemporary Art (1994) e a Revue Noire (1991-2001), livros e catálogos criados por pesquisadores afrodescendentes das universidades norte-americanas e críticos de arte que vivem na Europa. As novas coleções difundem a arte africana em mostras internacionais e colaboram para inserção no mercado, como a de Jean Pigozzi, com sede na Suíça; a do congolês e dinamarquês SindiKa Dokolo, iniciada em 2004 em Luanda, junto à Fundação S.Dokolo, com sede também em Portugal (2016) e que tem sido apresentada na Bienal de Veneza, Documenta de Kassel e Trienal de Artes de Luanda; e a do alemão Artur Walther, sócio do Banco Goldman Sachs (1983-94), que iniciou a coleção de fotografia africana e chinesa (1990), promoveu exposições e criou um museu em Ulm (2011). Os museus norte-americanos e europeus ampliaram seus acervos com arte africana e inúmeras bienais ocorreram em Dakar, Joanesburgo, Bamako, Cairo etc.

### PALAVRAS-CHAVE:

Les Magiciens de la Terre. Exposições de arte. Colecionismo. Arte africana.

## OS TRABALHOS *IN SITU* NO ESPAÇO SOCIAL DA ARTE: INSTANTÂNEOS DE UM SISTEMA EM CRISE

Tiago Machado<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo/tiagojesus@ifsp.edu.br

### RESUMO EXPANDIDO

Em 2003, por ocasião de uma iniciativa de Jens Hoffmann, editor da revista eletrônica *e-flux*, Daniel Buren foi convidado, juntamente com outros 23 artistas, a produzir uma reflexão sobre o tema “A próxima documenta deve ser curada por um artista”. Ali, apresentou um diagnóstico sobre a arte exposta no início do século XXI no qual procurava evidenciar o aumento da centralidade da figura do curador-autor na realização das exposições contemporâneas, indicando suas possíveis consequências para o sistema da arte contemporânea. Embora sua reflexão seja em grande medida um desdobramento dos trabalhos realizados em 1972 por ocasião de sua participação na documenta 5 de Harald Szeemann, sua ênfase na ocasião recaiu sobre o fato de que os lugares de socialização da arte pareciam, naquele início de século XXI, cada vez mais pressionados pelo peso do mercado com suas instituições especializadas, onde se verificava, com relativa facilidade o crescimento do controle institucional, realizado através do trabalho criativo de diretores e curadores profissionais, sobre as produções dos artistas. Entrementes, observou que o sistema de exposições contemporâneo é caracterizado pelo aumento exponencial no número de eventos ligados à arte, perfazendo um circuito complexo, mas geograficamente restrito, em intensa competição interna por novidades. À aparente euforia do início do século, Buren contrapõe a evidência de um decréscimo correspondente na importância das reflexões contidas nos trabalhos artísticos *per se*. Restaria presente a constatação de que a arte contemporânea, aparentemente livre das ilusões modernistas de autonomia, autoria, reflexividade e universalismo, deve circular, todavia, enquanto parte de exposições que, embora variadíssimas em suas temáticas, possuem, elas próprias, uma autoria singular em um modo próprio de circulação. Nesse contexto, a comunicação visa, através da reconstituição histórica da problemática ligada ao conceito de trabalho *in situ*, nas décadas de 1960 e 1970, mostrar como artistas contemporâneos tais como Pierre Huygue, Hito Steyerl e Maria Eichhorn elaboram tais questões. Isso, a fim de desenvolver a continuidade histórica de uma análise crítica sobre o modo através do qual o sentido é produzido materialmente pelo evento da exposição e a forma como ele circula pelo espaço social da arte e pelo espaço social em geral.

### PALAVRAS-CHAVE:

Trabalho *in situ*. Arte contemporânea. Exposições. Daniel Buren.

## ARQUIVAR A ARTE, EXPOR O ARQUIVO

VINICIUS SPRICIGO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo /vinicius.spricigo@unifesp.br

### RESUMO EXPANDIDO

O mundo globalizado da arte foi tomado por uma verdadeira compulsão por arquivos, uma “arquivo-mania” conforme assinala Suely Rolnik em sua colaboração para a documenta 13, realizada em 2012. Nas últimas décadas, os arquivos passaram a exercer grande influência nas práticas artísticas e curatoriais e despertam cada vez mais a atenção de instituições detentoras ou em busca de importantes acervos documentais. Talvez um dos exemplos mais notórios seja a aquisição, em 2011, do arquivo e da biblioteca do curador suíço Harald Szeemann, pelo Getty Research Institute, abrigado anteriormente numa antiga fábrica em Maggia, próximo à Locarno. A mudança de local para os Estados Unidos significou a reorganização completa de um arquivo intrinsecamente ligado à prática curatorial de Szeemann, ambos, processo e documentação, descritos pelo próprio como tendo por objetivo a criação de um “Museu de Obsessões”, título utilizado na mostra organizada, em 2018, em Los Angeles. Ainda em 2014, enquanto o arquivo estava em processo de catalogação pelo instituto, a Fundação Prada em Veneza apresentou ao público uma reencenação da exposição *When Attitudes Became Form*, apresentada originalmente na Kunsthalle de Berna, seminal tanto para a trajetória curatorial de Szeemann, convidado em seguida para ser curador da documenta 5, quanto para o desenvolvimento do método de arquivamento criado pelo curador. A exposição de 1969 também é considerada um paradigma para a curadoria em arte contemporânea, sendo um dos marcos iniciais de uma série de publicações sobre as Histórias das Exposições (*Afterall*). Tais narrativas históricas e exibições adotam um discurso no qual não somente o curador assume posição central, mas sobretudo, a socialização e o registro da arte contemporânea tomam o lugar da produção artística. A partir da análise deste caso em particular, o artigo pretende problematizar as políticas de arquivo adotadas por curadores, conservadores e museólogos, especialmente aquelas voltadas às práticas artísticas de caráter conceitual dos anos 60 e 70.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte Contemporânea . Arquivo . Curadoria.

## PROCESSOS CURATORIAIS, INSTITUCIONALIDADES E A VIOLÊNCIA “NEM TÃO SIMBÓLICA ASSIM”

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PPGAV UFRGS /ana\_albanidecarvalho@yahoo.com.br

### RESUMO EXPANDIDO

O artigo se propõe a refletir sobre os processos curatoriais contemporâneos indagando sobre as possíveis ferramentas e procedimentos mais eficazes em uma perspectiva da crítica decolonial. Ao convocar a ideia de eficácia – que em si, talvez comporte um certo grau de violência meritocrática – penso de alguma forma alinhada com a proposição de Jacques Rancière, quando este sinaliza a necessidade de investir em práticas que afetem e modifiquem as posições consolidadas e canônicas do mundo da arte, o qual espelha as hierarquias sociais e culturais vigentes no sistema do mundo capitalista em suas relações de poder político, econômico, cultural, epistêmico.

O foco deste artigo se direciona a pensar o lugar da curadoria no campo cultural contemporâneo, a luz do chamado giro decolonial – enquanto projeto ético-político e epistêmico em curso – e o fato de que os mecanismos que configuram as estruturas de poder no campo da arte são suficientemente estruturados e estruturantes, tornando o trabalho de decolonizar o conhecimento e suas formas de percepção algo bastante difícil de realizar em termos efetivos.

Nestes termos, indaga-se sobre as relações entre as práticas e o pensamento curatorial e as narrativas da história da arte, em uma perspectiva sistêmica, conjecturando sobre o alcance, o sucesso e o fracasso de algumas proposições, entre os projetos expositivos desejados e o que realmente pode ser realizado, dadas às circunstâncias e constrangimentos de ordem institucional, materiais ou de condições de trabalho.

Alinhando essa comunicação com os temas “formas de visibilidade contemporânea que ampliam o sentido de expor e alcançam novos públicos” e “mostras e exposições orientadas para acervos e coleções institucionalizadas” da sessão temática ARTE EXPOSTA: INSTITUIÇÕES, PÚBLICOS E HISTÓRIAS DA ARTE o artigo analisa duas exposições específicas realizadas a partir dos acervos da Pinacoteca Ruben Berta e do MARGS, abordadas tanto a partir do “como se faz” – isto é, de um ponto de vista metodológico -, quanto em termos dos possíveis “efeitos da curadoria”, sejam estes pensados em relação às percepções dos diferentes segmentos de público, ao reposicionamento dos artistas em termos de reconhecimento e visibilidade ou do ponto de vista das narrativas da história da arte.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Arte contemporânea. Curadoria. Decolonial. Exposição Sistema da arte

## MÁRIO DE ANDRADE, LINA BO BARDI E A ARTE POPULAR BRASILEIRA

MARIA IZABEL M R BRANCO RIBEIRO

Centro Universitário Armando Álvares Penteado, CBHA/ mibrancoribeiro@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Com o intervalo de décadas, Mário de Andrade e Lina Bo Bardi se aproximaram da arte popular brasileira de acordo com o pensamento moderno de seu tempo, acolheram em seu trabalho a marca do encontro e dele deixaram legado significativo. Viagens os deixaram mais próximos de seus interesses e reuniram coleções. Compartilhavam o interesse pelo mesmo tema, cada um a seu modo, com conceitos, objetivos e procedimentos distintos.

Ambos seguiam na contramão de padrões de alguns contemporâneos. Exemplifico. Em 1931 Mário anexou à sua coleção uma figa originária de batida policial em local de culto afro-brasileiro. A exposição de arte popular proposta por Lina para representar o Brasil na Itália em 1965, causou estranhamento e foi proibida pelo governo militar.

Já em 1950 Lina Bardi escrevia revista *Habitat* sobre a relevância da cultura popular nas páginas da publicação e no espaço do MASP. Quando residiu em Salvador (1958-1966), teve maior contato com manifestações de outros estados próximos e conheceu as disparidades econômicas entre o sul e o nordeste do país. Com intelectuais lá radicados, desenvolveu propostas culturais de alcance político, em momento de tentativas para superação do atraso econômico. Lina acreditava na transformação das tradições e potência nos produtos realizados pela “mão do povo brasileiro”, (título da exposição apresentada no MASP em 1969) para chegar a sistemas de manufatura onde a combinação de artesanato e design deficiências da industrialização.

O interesse de Mário de Andrade na cultura popular estava em sua busca pelo “autenticamente nacional”, pautado e as pesquisas sobre músicas e danças tradicionais o motivaram a recolher objetos relacionados. Seu objetivo era o resgate de costumes regionais, preservação de patrimônio e conservar material para uso de compositores e instrumentistas. Da música passou a outros temas, reunidos em grupos e subgrupos, pautado pelo folclore e antropologia. Colecionador cioso da posse de objetos que o emocionavam, Mário catalogava e estudava os diversos itens reunidos.

O presente artigo se propõe a refletir sobre aspectos coincidentes e divergentes das posturas de Lina Bardi e Mário de Andrade diante da arte popular brasileira.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte Popular. Lina Bo Bardi. Mário de Andrade. Modernismo

## A IX BIENAL DE SÃO PAULO (1967) VERSUS OS ARTISTAS PRIMITIVOS: OS MUNDOS DA ARTE EM DISPUTA

PRISCILLA PERRUD<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pesquisadora Independente; Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense - UFF / E-mail: llaperrud@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO:

O trabalho se detém sobre a IX Bienal de São Paulo, que ocorreu entre setembro de 1967 e janeiro de 1968. Esta edição ficou caracterizada, em linhas gerais, por ter proporcionado ao público visitante uma ampla perspectiva sobre as dinâmicas que aconteciam na chamada Arte Contemporânea da época, demarcada pela ascensão do Pop Art em detrimento dos Abstracionismos, além de ter trazido inovações no âmbito da recepção, ao incluir em sua concepção expográfica uma atitude interativa e permitir que o público visitante tocasse algumas das obras de arte. Apesar disso, a seleção das obras de artistas internacionais foi criticada pelo que foi compreendido como “mecanicismo” de um trabalho de seleção rotineiro e burocrático por parte do júri. Crítica que também se estendeu a organização das salas especiais que possuíam como base uma orientação didático-museológica. Dentre elas, as salas especiais do Brasil dedicadas aos artistas Danilo di Prete, Bruno Giorgi e Fernando Odriozola. As críticas a essa edição da Bienal se estenderiam ainda à atuação dos críticos de arte e ao excesso de artistas e obras expostas, o que foi compreendido como consequência do obscurecimento dos processos de seleção adotados e da evidente disputa na seleção das obras dos artistas nacionais. O júri de seleção da representação do Brasil nessa edição foi composto por José Geraldo Vieira, Mário Schenberg, Geraldo Ferraz, Jayme Mauricio e Clarival Valladares. Contudo, a não ser para Mário Schenberg, os chamados artistas primitivos não deveriam participar da Bienal, a começar pelo problema de qual seria o sentido do conceito de Primitivismo àquela altura. Como solução, foi proposta uma sala especial que reunisse todas essas obras, que acabou sendo recusada pelo conselho da Bienal, que preferiu manter a estrutura original da exposição. Em contraste com a recepção desses artistas por parte de museus, galerias e mesmo do mercado de arte em São Paulo, os primitivos acabaram aceitos a contragosto na Bienal, sendo rechaçados por parte do júri. Na concepção do sociólogo norte-americano Howard Becker, os mundos da arte são caracterizados por redes de cooperação, de ação coletiva, entre os sujeitos que interagem em meio aos diversos mundos da arte existentes. Porém, a partir de nosso trabalho de pesquisa compreendemos que também existem redes que se organizam pela disputa, como aquelas que se acirraram com a questão da presença dos primitivos na Bienal de São Paulo em 1967.

### PALAVRAS-CHAVE:

IX Bienal de São Paulo. Artistas Primitivos. São Paulo. Disputa. Mundos da Arte

## **RATOS E URUBUS E AS ESTRATÉGIAS PARA ATRAVESSAR O POPULAR E O CONTEMPORÂNEO**

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Paraná (Unespar) / ped.ernesto.din@gmail.com

### **RESUMO EXPANDIDO**

A exposição *Ratos e urubus*, idealizada pela colecionadora Alayde Alves e realizada pelos curadores Thais Rivitti e Carlos Eduardo Riccioppo no Centro Cultural São Paulo entre 2019 e 2020, propôs um diálogo entre o trabalho do carnavalesco Joãosinho Trinta e obras de artistas contemporâneos. Tal exposição partiu do interesse de Alves em publicizar sua coleção dedicada ao carnavalesco, construída dentro de um registro do que chamamos de “arte popular”, a qual foi tensionada e provocada a desdobrar seus sentidos ao ser colocada em exposição junto à arte contemporânea, em uma instituição de mesmo segmento. Propomos nos deter sobre esse evento e discutir como estratégias curatoriais e expositivas, articuladas com o colecionismo, tensionam a categoria “arte popular” e produzem outras narrativas a partir da arte em exposição.

Essa problemática faz parte de um contexto recente no qual observamos a recorrência da presença de carnavalescos de escolas de samba do Rio de Janeiro, de distintos modos, em exposições realizadas em espaços dedicados, a princípio, à arte contemporânea, o que têm chamado a atenção para novos contornos e interesses que motivam trânsitos entre a chamada “arte popular” e a arte contemporânea. Essa questão nos aparece como relevante uma vez que se relaciona com uma das problemáticas fundamentais da História da Arte, a saber, o modo como a disciplina delimita seus objetos de estudo, constrói narrativas para os mesmos, e como agentes diversos, entre eles colecionadores e curadores – o foco de interesse da nossa proposta –, participam desse processo. As recentes discussões e demandas pela de(s)colonização da disciplina apresenta novas dimensões para o mencionado problema, nos exigindo a observação e a formulação de novas perguntas para esses processos que ampliam e reconfiguram o escopo da História da Arte.

Partindo de reflexões sobre *Ratos e urubus*, discutiremos como o fenômeno expositivo, nesse caso a partir de relações complexas e ambíguas entre colecionador e curador, parece ser empregado para atualizar e contemporanizar uma coleção concebida, a princípio, enquanto “arte popular”, ao mesmo tempo em que as produções contemporâneas constroem suas narrativas e legitimação a partir do diálogo com o desfile carnavalesco. Trata-se de refletirmos sobre quando interessa questionar concepções como “popular” e “erudito” enquanto categorias autoevidentes, isto é, sobre contextos, circunstâncias e interesses que motivam o trânsito entre essas categorias.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Exposição. Curadoria. Colecionador. “Arte popular”. Arte contemporânea.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**RAPHAEL ESCOBAR E COLETIVO OS CUPINS DAS ARTES.** *Jesus*, 2019, madeira e impressão em lona. Vista da exposição *Ratos e urubus* (Thais Rivitti e Carlos Eduardo Riccioppo, CCSP, 2019-2020).

Fonte: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/lixo-luxo-e-a-roga-pelos-proibidos/>> Acessado em maio de 2022.

## ATUALIZAÇÕES, SOBREVIVÊNCIAS E CONTAMINAÇÕES DA ARTE POPULAR: PRÁTICAS EXPOSITIVAS E CURATORIAIS (1998-2018)

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UnB/CNPq/CBHA - dionisio@unb.br

### RESUMO EXPANDIDO

Uma vasta e importante literatura denuncia e questiona a invenção, a manutenção e a sobrevivência da nomenclatura “arte popular” como expressão definidora de obras oriundas de diferentes origens sociais e geográficas, temporalidades diversas e intencionalidades heterogêneas. A veemência dessa denúncia opera em chaves conhecidas há décadas: a busca da dissolução das fronteiras do que fora outrora delineado como “popular” e como “erudito”; os efeitos classistas da segmentação cultural; os danos e as políticas distintas para ações culturais avizinhas e o preconceito social, étnico e geográfico que orienta, ainda hoje, a preservação dessas ações culturais. Mesmo diante desta denúncia: por que a “arte popular” resiste como prática classificatória que motiva ações culturais e narrativas curatoriais, dando especial ênfase a sua sobrevivência para além das instituições museológicas, especialmente criadas para acolher o “popular” da arte? O atual projeto de pesquisa busca visibilizar um eixo que nos possibilite uma resposta pontual. A presente pesquisa busca compreender e historiar as estratégias expológicas e curatoriais utilizadas na manutenção e na atualização da visibilidade crítica da produção identificada como Arte Popular. Para tanto elencamos um pequeno conjunto de dez mostras realizadas nos últimos 30 anos, que reuniram esta produção a outras obras classificadas em diferentes códigos da história da arte: arte colonial, arte moderna e arte contemporânea. Realizadas por importantes instituições museológicas brasileiras, tais exposições podem ser relacionadas às reflexões sobre as práticas narrativas trans-históricas, dedicadas em reunir objetos e processos de regimes temporais distintos, introduzindo novas possibilidades para a história da arte. Nos dedicamos a pesquisar discursos propostos pelas exposições em relação às obras nelas reunidas, ambicionamos compreender como se dá a sobrevivência do “popular”, contaminando e contaminado por outras tipologias artísticas. Mais que um problema classificatório, em hipótese, acreditamos tratar-se do câmbio entre coleções hierarquizadas e processos identitários que reificam o regional e o nacional, ampliando-os para outros de modos de fazer arte. Câmbio que, também, nos permite questionar a própria história das segmentações produzidas pela história da arte do século XX.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte popular. Exposições. Curadorias trans-historicas. Instituições da Arte. Acervos museológicos.

## ARTE NA SALA DE ESTAR: BRONZES ARTÍSTICOS NO BRASI (SÉC. XIX-XX)

RAFAEL DIAS SCARELLI – Pós-Graduando<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo /rafael.scarelli@usp.br

### RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação aborda a difusão dos “bronzes artísticos” em São Paulo e no Rio de Janeiro entre fins do século XIX e inícios do século XX. Destinadas aos ambientes interiores, às vezes dotadas de alguma funcionalidade cotidiana – como os pesos de papel e os tinteiros nos escritórios –, às vezes apenas com um caráter decorativo, essas obras possuíam um tamanho reduzido, apropriado à escala doméstica, em oposição à escultura pública de caráter comemorativo, destinada ao espaço público e, geralmente, de maior envergadura. Dessa forma, a difusão dos “bronzes artísticos” instaurou um consumo privado nos lares burgueses de obras de arte escultórica de caráter decorativo, como registra o retrato a óleo de Ramos de Azevedo, realizado pelo pintor Oscar Pereira Silva na década de 1920, a partir de uma fotografia do falecido engenheiro, como já analisado por Miceli (2003). Nossa hipótese principal é a de que os bronzes artísticos constituíram-se em um importante mercado consumidor para as oficinas de fundição artística brasileiras, como as fundições Indígena e Cavina, apesar de estes estabelecimentos terem sido responsáveis por fundir importantes monumentos públicos brasileiros. Diferente da *statuomanie* vivida na França a partir da Terceira República, como abordou Agulhon (1988), as encomendas de monumentos escultóricos no Brasil do período eram mais escassas e irregulares, tornando-se uma fonte de receitas incerta para as oficinas especializadas no ramo. Dessa forma, enquanto no fim do século XIX encontramos com mais frequência bronzes artísticos importados da Europa nos lares cariocas e paulistanos – cuja presença pode ser rastreada por meio dos anúncios de leilões na imprensa, nos quais se inventariavam os bens à venda pertencentes a algum morador que deixava a cidade –, no início do século XX vemos que as oficinas brasileiras já começavam a se dedicar a esse gênero de trabalhos. Sugerimos também que, avançado o século XX, teve lugar uma certa ampliação do consumo e dos usos desses “bronzes artísticos”, antes restritos à decoração dos lares mais abastados, uma vez que os encontramos na imprensa como premiação em competições esportivas, jogos comunitários e sorteios organizados por associações de vizinhos, ou como forma de se homenagear personalidades distintas. Este trabalho integra a pesquisa de doutorado do autor, desenvolvida com financiamento da FAPESP (nº de processo 2020/05096-0).

**PALAVRAS-CHAVE:** Bronzes-artísticos. Fundição artística. Artes decorativas.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**OSCAR PEREIRA DA SILVA.** *Retrato do arquiteto Ramos de Azevedo*, 1929, óleo sobre tela, 57 X 80 cm.

Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Reprodução fotográfica Romulo Fialdini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível

em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1452/retrato-do-arquiteto-ramos-de-azevedo>>

Acesso em: 02 de maio de 2022. Verbete da Enciclopédia.

## NARRATIVAS DE UM CONTADOR-SECRETÁRIA E UMA POSSÍVEL ABORDAGEM ECOLÓGICA DE EXIBIÇÃO

LUCAS ELBER DE SOUZA CAVALCANTI

<sup>1</sup> PPGAV-UFRJ / lucas.scavalcanti@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Os objetos artísticos das artes decorativas, especialmente os móveis conhecidos como de estilo, inserem-se no contexto museal a partir de sua condição biográfica, enquanto objetos que pertenceram a personagens de relevância social de um dado momento da história. Neste entendimento, tais objetos emulariam uma presença-ausência do antigo proprietário, simbolizando sua vida em uma forma-imagem. Esta condição pode ser lida como causa-consequência para a realidade desses objetos nas exposições permanentes dos museus brasileiros: tais itens operariam como dispositivos narrativos para consolidação de uma memória de nação. Logo, auxiliariam na constituição da memória cultural do país ao desenvolverem uma simbologia visual para os cidadãos (MALTA, 2012).

Ao tratar de memória cultural, nos referimos a imagens construídas no imaginário coletivo e que funcionam como fixadores de valores e visões de mundo. Todavia, ao serem colocadas em exibição, em situação, estas obras acabam adquirindo outras vivências. Isto porque, a interação com outras obras e com o espaço permite a estes objetos o deslocamento para outras camadas de significação, uma vez que passam a residir, também, nas subjetividades dos sujeitos que as olham, e que, conseqüentemente, criam novas interpretações. Neste sentido, resgatamos o conceito de “museu imaginário”, que nos apresenta o museu como um “confronto de metamorfoses”, em que as obras quando transformadas em imagens produzem novo signos (MALRAUX, 2011). Nesta abordagem, torna-se fundamental compreender estes objetos enquanto coisas que interagem em um sistema, um ambiente beneficiado de múltiplas agências, ressonâncias e renegociações, tal como pontua Campbell (2014).

A teoria ecológica dos objetos prevê a condição de *devir* contínuo dos objetos artísticos, que se transformam nas camadas de um tempo elástico, cujo passado e presente são acessados constantemente. Por este motivo, este trabalho propõe como estudo de caso a análise de um contador-secretária com 98 cenas mitológicas, que pertenceu a princesa Isabel, e que sintetiza em sua forma-imagem múltiplos discursos – de história, de poder, de gênero e de condição artística – com o intuito de identificar como este móvel é apresentado na expografia do Museu Histórico Nacional e qual seria a contribuição da abordagem ecológica para exibição desse objeto.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Mobiliário. Contador-secretária. Expografia. Abordagem ecológica.

**FIGURA:**



**Figura 1**

**LUCAS CAVALCANTI.** *Contador-secretária do Museu Histórico Nacional, 2022, madeira, cobre 117 (h) x 108 (c) x 70,5 (p) cm.*  
Acervo: Museu Histórico Nacional.

## O CIRCUITO PARTICULAR DE EXPOSIÇÕES NO RJ DO SÉCULO XIX: ASPECTOS E AGENCIAMENTOS

FRANCIANE CARDOSO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Instituto Federal Sul-Riograndense/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul/  
francianecardoso@ifsul.edu.br

### RESUMO EXPANDIDO

Quando se trata de arte no século XIX, principalmente no Rio de Janeiro, muito se tem lido e estudado sobre suas instituições oficiais de ensino. Entretanto, apesar de saber-se da existência de um circuito particular e paralelo de exposições tem-se poucas informações sobre como funcionavam esses espaços. E, embora as atividades artísticas nessas casas dividissem espaço com as mais diversas atividades comerciais é inegável que formou-se ali um sistema, uma rede de relações entre seus donos, os artistas e as instituições de ensino, que viam a produção que nascia em suas salas encontrarem eco naqueles novos espaços com a presença em suas exposições de professores e de alunos. As informações existentes sobre esses lugares ainda são incipientes, entretanto, não são escassos os textos da época que citam sua participação nesse sistema em formação. É possível constatar que, ao longo das décadas de 70 e 80, tornaram-se pontos de referência para uma série de artistas que tiveram uma atuação intensa tanto nas salas particulares, quanto nos espaços oficiais de ensino e de exposição.

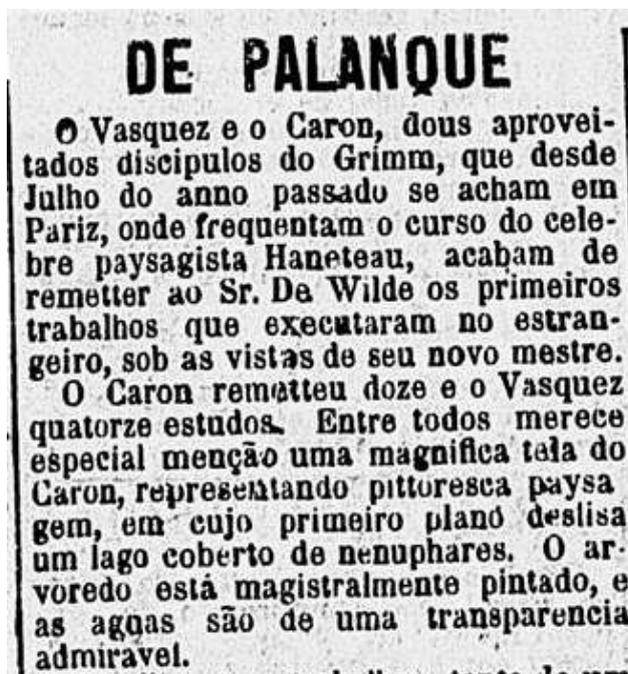
Considerando a bibliografia selecionada sobre a época, e as citações que autores como Frederico Morais e Laudelino Freire fazem sobre estes espaços, foi feita uma pesquisa na Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional em periódicos publicados no Rio de Janeiro, de 1880 a 1889, buscando artigos que trouxessem informações sobre Salão de Wilde, Galeria Moncada, *Glace Elegant*, Salão Insley Pacheco e Casa Vieitas. Partindo da análise dessas publicações, constituiu-se um panorama do funcionamento daqueles espaços e de como sua existência impactou a produção, a circulação e a comercialização da arte no cenário carioca naquele momento.

Uma das questões que permeiam a investigação é até que ponto o aparecimento desse circuito também pode ter influenciado nas demandas artísticas do período? A partir de algumas passagens de textos jornalísticos da época é possível compreender que alguns desses espaços além de funcionarem como expositivos e de propagação do trabalho dos artistas, também exerciam papel comercial de venda de obras e seus donos atuavam como *marchands* (Imagem 1). Buscar-se-á então, ao longo do artigo, aprofundar o entendimento que se tem sobre o papel desse circuito na produção, divulgação e comercialização da arte do período, apresentando também um mapeamento dos artistas que circulavam em seus salões e das exposições por eles sediadas ao longo da década de 1880.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Historiografia da arte brasileira. Crítica de arte. Século XIX. Exposições. Galerias particulares.

### **FIGURAS:**



**Figura 1**

**DIÁRIO DE NOTÍCIAS.** *De palanque*, Eloy o Herói. ed. 317, p. 1, 1886.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca nacional

## ESSES OBSCUROS OBJETOS DO DESEJO: AS ESTRATÉGIAS DAS VITRINES NOS JOGOS DE SEDUÇÃO DA ARTE

MARIZE MALTA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
/marizemalta@eba.ufrj.br

### RESUMO EXPANDIDO

Peças delicadas, frágeis ou custosas, raras e especiais ou dignas de despertarem tentações e cobiças costumavam estar resguardadas em estojos, caixas e cofres, encarceradas em materialidades sólidas e opacas. Mas sem serem vistas não podiam despertar desejos. Recipientes em vidro foram criados para resguardá-las e fazê-las visíveis, porém inacessíveis. Deixar ver seria a única concessão das vitrines, redomas e relicários, até que as lojas comerciais empregassem o recurso dos grandes panos de vidro dando para a rua para apresentar as mercadorias e despertar o desejo para a posse mediante a compra.

Negociando entre a proteção e a exibição, a estratégia da sedução do objeto exposto abrigado também foi incorporada aos museus sem, contudo, permitir o domínio. Atravessando sua superfície, o olhar seria o único sentido consentido para alcançar seu interior, um espaço oco feito para receber algo merecedor de olhar: um objeto artístico.

Tomando as vitrines como táticas de exposição que protegem e dão a ver certos tipos de objetos, nosso intuito é dar atenção à sua configuração desde o século XIX, procurando refletir sobre sua tipologia, materialidade e plástica e seus meios de enquadramento que desenvolveram diferentes formas de desejo para o que resguardavam.

Inacessíveis e visíveis, as vitrines fetichizam o que expõem, mas castram o gozo de quem deseja o que exhibe, consentindo apenas um prazer de sedução. Como no filme de Luis Buñuel, *Esse obscuro objeto do desejo*, trata-se da estratégia de “para possuir para sempre, não se deixar possuir nunca”. Desse modo, muitos objetos artísticos expostos em vitrines desenvolveram sua potencialidade estética dependentes do objeto que lhe conferia a impossibilidade de posse, no intuito de apenas possuir o vedor e invocar o estranho e o outro que o habita.

Para além de ver através das vitrines, também se pretende olhar para elas enquanto coisas que nos olham, buscando na sua materialidade e concretude conformações de sua capacidade continente, daquilo que habita, ocupa espaços e cria lugares, procurando refletir sobre suas agências e sua coisicidade. A capacidade de desejar exhibir e de não se exhibir estabelece a dialética da visibilidade e da invisibilidade, da sedução e da passividade, de possuir e ser

possuída, da expressividade e da inércia – um obscuro objeto transparente – que opera questões fundamentais nas práticas das exposições.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Vitrines. Sedução. Coisicidade. Exposição.

## TRAMAS TÊXTEIS DA MODERNIDADE ARTÍSTICA SEGUNDO O MAM-RJ (1948-1978)

PATRICIA LEAL AZEVEDO CORRÊA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro / patricia.la.correa@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Enquanto entrelaçado de fios, a tapeçaria pode ser uma boa metáfora para a trama do social: o cruzamento e mútuo tensionamento de elementos que se autossustentam, redes que podem ser frágeis, resistentes ou aprisionantes, como na metáfora do tecido social. Partindo-se do escopo de um projeto de pesquisa mais amplo acerca da circulação de mostras internacionais que passaram pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1948 e 1978, investigamos os sentidos da presença muito expressiva de exposições de arte têxtil no referido contexto. Apesar de deslocada de um conceito mais estrito de arte, a tapeçaria e suas inúmeras mostras no MAM-RJ revelam-se parte ativa de um campo de referências para a modernidade artística e têm um papel relevante na constituição de um ambiente social que, com suas contradições, se projetava moderno no Brasil. Um levantamento dessas exposições de artistas tapeceiros internacionais permite-nos acompanhar algumas das principais linhas de renovação e discussão da arte têxtil no século XX – das conexões com as vanguardas europeias às pesquisas de abordagem mais concreta no segundo pós-guerra; de releituras de tradições artesanais locais ao cosmopolitismo das técnicas e da visualidade abstrata. Se, por um lado, a tapeçaria artística estaria ligada a finalidades e tradições decorativas, especificamente a cobrir superfícies de interiores arquitetônicos, por outro lado, seu contínuo experimentalismo acaba por desdobrá-la em muitas direções, que apontam tanto para a problematização de sua materialidade e espacialidade específicas, quanto para as reverberações culturais e políticas que atualizam seu potencial como metáfora da trama social. Temos especial interesse em mapear e compreender a agência que mostras oriundas ou de algum modo conectadas à produção tapeceira da França desempenharam no meio artístico brasileiro via MAM-RJ, considerando-se o protagonismo da chamada “tapeçaria pictórica”, a partir de sua renovação por Jean Lurçat, e o desenvolvimento de produções locais como a de Jacques Douchez. Um olhar para o contexto ampliado das exposições no Brasil identifica uma presença acentuada da tapeçaria artística no período estudado, por exemplo em edições da Bienal de São Paulo e do Panorama da Arte Brasileira. Isso reforça a importância de um estudo de sua agência na construção da modernidade e da contemporaneidade artísticas brasileiras.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte têxtil. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Exposições internacionais.

## TAPEÇARIA FRANCESA CONTEMPORÂNEA EM EXPOSIÇÕES: X BIENAL E MAM-RJ

RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora / renatamaiazago@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A proposta deste trabalho é analisar a presença da tapeçaria na delegação nacional da França exposta na X Bienal de São Paulo, em 1969, e sua itinerância para o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro em 1970, em mostra denominada “Tapêtes francêses contemporâneos”.

Sabe-se que em 1969 houve o boicote internacional à Bienal de São Paulo, e um de seus idealizadores internacionais foi o crítico francês Pierre Restany. O documento/protesto *Non à la Biennale* foi assinado por diversos críticos e artistas europeus e americanos, além de brasileiros que viviam no exterior. No entanto, a França compareceu ao evento com uma mostra exclusiva de tapeçaria contemporânea, organizada por Jean Coural, na qual figuraram obras de Joan Miró, Jean Arp, Alexander Calder, Sonia Delaunay, Victor Vasarely, Maria Helena Vieira da Silva e Jean Lurçat, entre outros. Este último é considerado um dos responsáveis pelo ressurgimento da técnica têxtil, não apenas vinculada às artes decorativas, mas também às discussões conferidas à linguagem e à materialidade contemporâneas, travadas no interior do campo artístico do período. Jean Lurçat fundou na cidade suíça de Lausanne, juntamente com o diretor do museu de artes decorativas da cidade, Pierre Pauli, o CITAM (Centro de Tapeçaria Antiga e Moderna) que promoveu Bienais de Tapeçaria entre 1962 e 1995, principais incubadoras das experiências artísticas categorizadas como tapeçaria, assim como o principal evento mundial da modalidade artística.

As sociólogas Roberta Shapiro & Nathalie Heinich (2013) desenvolvem o conceito de artificação, que funciona como ferramenta para pensar criticamente a inserção desses objetos – obras têxteis – em espaços destinados à projeção da arte moderna e contemporânea, como a Bienal e o MAM-RJ, conectando essa dinâmica específica ao debate mais amplo que envolve um processo dinâmico de mudança, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e relações institucionais. Nesse contexto, os têxteis são compreendidos como mais um material possível na produção artística em um meio em que obras tridimensionais com tecidos maleáveis começam a circular nas exposições de arte contemporânea.

Dessa maneira, a partir da proposição da inserção da tapeçaria como linguagem contemporânea no sistema da arte, pretende-se investigar as exposições acima destacadas, a delegação francesa na Bienal de São Paulo e sua itinerância no MAM-Rio.

### PALAVRAS-CHAVE:

Tapeçaria contemporânea. Bienal de São Paulo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Exposições.

## A NOVA PRIMAVERA DAS PUBLICAÇÕES DE ARTISTAS NO SÉCULO XXI

PAULO SILVEIRA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA / paulo.silveira@ufrgs.br

### RESUMO EXPANDIDO

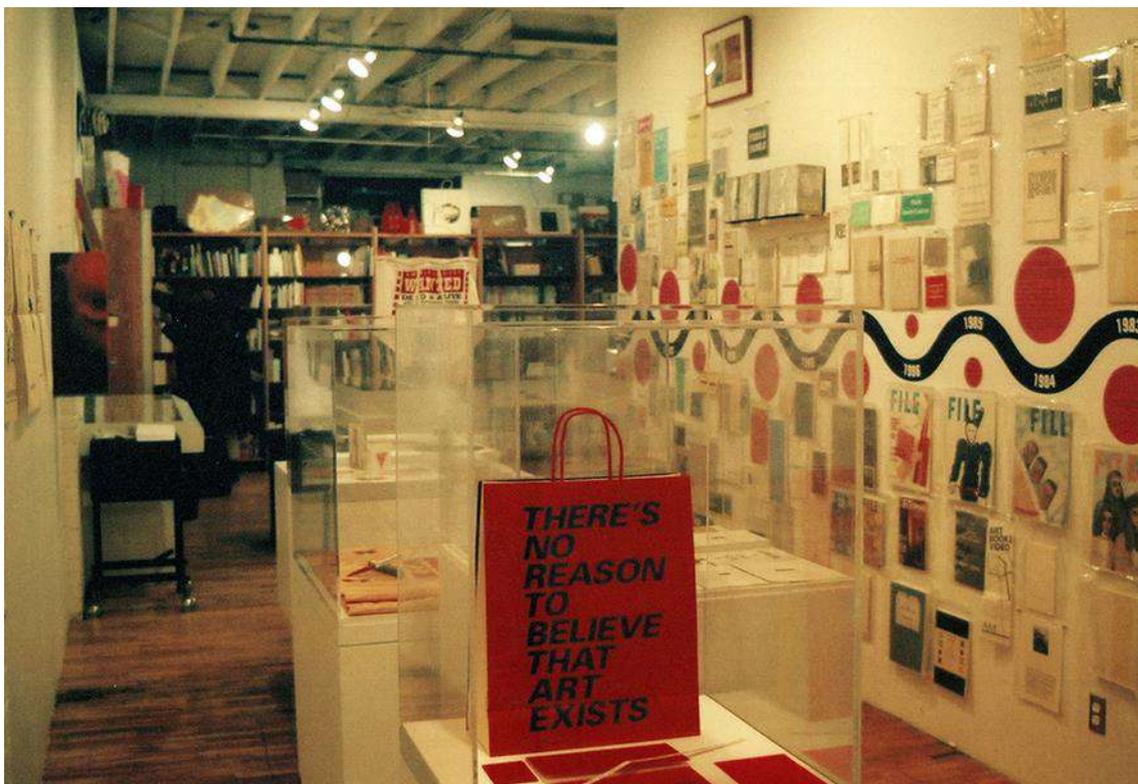
As publicações de artista tiveram um crescimento notável a partir da identificação do livro de artista tanto como objeto da arte como categoria artística, com definição já estabilizada em tesouro do Getty Research Institute. A produção crescente durante os anos 1960 e 1970, com verdadeira explosão formal nos anos 1980, inclusive excessos, levaria à atribuição irônica e crítica de um “ismo” internacional, hoje pouco lembrado: *bookism*, *librismo*, *livrismo*. Mais bem compreendida a partir de estudos e práticas regulares subsequentes, sobretudo acadêmicas, a relevância da dimensão comunicacional da produção foi reconhecida, levando a um entendimento que também abrigava as publicações periódicas de artistas (revistas, que às vezes não passavam do número 1) e outras mídias impressas (*ephemera*). A maior parte dos chamados “escritos de artistas”, publicada em coletâneas ou antologias, foi decalcada dessas publicações, privando os leitores do conhecimento do sistema gráfico e estético de onde saíram. Em parte, o problema foi sanado, a partir do maior conhecimento e acesso crescente a coleções específicas hospedadas em universidades, museus ou acervos particulares (London University, Université Rennes 2, Weserburg Museum für moderne Kunst, Centre Georges Pompidou, Biblioteca Central da UFMG etc.).

Hoje, após buscas gerais, pesquisadores e estudantes de História da Arte podem pesquisar em fontes primárias e melhor entender o cenário histórico do discurso verbal ou visual. Mas o surpreendente ainda é um fenômeno relativamente recente: uma segunda explosão de publicações de artista, sob certos aspectos mais requintada, explicitada através das feiras de publicações ditas alternativas ou de editores ditos independentes, certamente eventos marcantes da arte do século XXI. Fenômeno intenso de formação de público fora do museu, sua influência é inegável. Sua multiplicação e instrumentalização atende com eloquência alguns temas ou subtemas do colóquio de 50 anos do CBHA, sobretudo “formas de visibilidade contemporânea que ampliam o sentido de expor e alcançam novos públicos” e, graças a um novo esforço expositivo, “mostras e exposições orientadas para acervos e coleções institucionalizadas”. Temos aqui mais uma marca de passagem de considerações já canceladas para abordagens que arriscam sua construção no presente: da historiografia à reportagem, esse o arco discursivo em que nos equilibramos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Publicação de artista. Revista de artista. Livro de artista. Feira de publicações. Acervo de publicações.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**ART METROPOLE**, Toronto, 2004, mostra retrospectiva de sua história; espaço fundado como arquivo em 1974 pelo grupo General Idea: A. A. Bronson, Felix Partz (†1994) e Jorge Zontal (†1994). Foto: PS.



**Figura 2**

**ED RUSCHA PHOTOGRAPHE**, exposição no Jeu de Paume, Paris, 2006. Foto: PS.



**Figura 3**  
**MIRA SCHENDEL**, espaço para seus livros na Documenta 12, Kassel, 2007. Foto: PS.

## O MUSEU COMO COZINHA: EXPOSIÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE ARTE E COMIDA

LARA MAZETO GUARRESCHI

Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes/laramazetoguareschi@icloud.com

### RESUMO EXPANDIDO

O presente trabalho estabelece relações entre arte e comida e objetivou realizar um estudo teórico dessas aproximações através de exposições com esse tema que aconteceram no Brasil. As exposições de arte e comida podem ser compreendidas, na perspectiva da história da arte, como elementos que possuem relação estreita ao levar em conta os aspectos visuais dos alimentos, as representações simbólicas e os valores culturais e sociais. Para Sandra Regina Ramalho e Oliveira (2010), a culinária possui uma dimensão estética no que se refere às suas formas, cores, sons, cheiros e sabores; e também uma dimensão sinestésica, que permite que essas mesmas características despertem sensações em uma experiência. Dessa forma, na arte e na culinária, seja como curadoria ou autoria, o ato da criação gera produtos visuais passíveis de leitura por meio dos cinco sentidos, que passam a representar também fontes de significações abertas e múltiplas interpretações. Diante das exposições mapeadas de 2012 a 2017 em museus e instituições culturais, constata-se que a comida já esteve presente como material das obras e também como elemento da experiência nas mostras realizadas. As exposições mapeadas foram: “Encontros de Arte e Gastronomia” no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2012, “Como Penso Como” da artista Simone Mattar no Sesc Pompeia em 2013, “CRU – Comida, Transformação e Arte” no Centro Cultural do Banco do Brasil em Brasília em 2015, a exposição “Alimentário – Arte e Construção do Patrimônio Alimentar Brasileiro” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2015, a obra “Restauro” de Jorge Menna Barreto na 32º Bienal de Arte em 2016 e por fim a exposição “Cidade da Língua” de Bompas&Parr no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A problemática desta pesquisa se encontrou em

explorar quais foram as condições históricas e artísticas que influenciaram os artistas, museus e instituições culturais desse recorte temporal a se debruçarem sobre a questão da comida. Para tanto, foi realizado um levantamento bibliográfico e documental, bem como uma análise das imagens e outros dados das exposições. Com essas características e reflexões, buscou-se uma aproximação dessa temática e o diálogo entre o fazer culinário e o fazer artístico nas exposições e os pontos de intersecção em que essas duas áreas se tocam. Os precedentes históricos apontaram criação de restaurantes e livros de receitas relacionados a poética criados por artistas, principalmente modernistas.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte e comida 1. Museologia 2. Arte contemporânea 3.

**ANNETE OSSIAN-BONNET E ÉMILE ROUÈDE NO BRASIL :  
OBRAS ABOLICIONISTAS NA EXPOSIÇÃO GERAL DE 1884**

ELAINE DIAS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> [UNIFESP/elaine.dias@unifesp.br](mailto:UNIFESP/elaine.dias@unifesp.br)

**RESUMO EXPANDIDO**

Alguns estudos já foram realizados sobre a Exposição Geral de 1884 da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e outros estão em curso sobre o conjunto de mostras da instituição acadêmica. A Exposição de 1884 contou com muitas obras e com uma diversidade de temas e gêneros artísticos, tomados pelos artistas de forma mais livre e moderna, como podemos notar nas telas de Pedro Américo que transitam entre a pintura de história, a pintura religiosa e aquela de gênero – como já demonstrou Fabriccio Novelli - , abrindo caminhos importantes para o desenvolvimento das artes no Brasil. Ao lado de artistas já consagrados pela crítica, outros apareceram com obras cujo discurso visual acertava em cheio a política e a sociedade da época. Annete- Marie Ossian Bonnet e Émile Rouède estão, certamente, no cerne desta questão. Se Rouède tornou-se, ao longo dos anos seguintes, um artista conhecido por meio de sua arte ou de seus escritos nos jornais brasileiros, Ossian Bonnet é, por outro lado, uma artista desconhecida. Os dois, no entanto, residentes no Rio de Janeiro desde 1882, colocam-se, na Exposição Geral de 1884, como agentes de um debate atual e crucial para a política e a sociedade da época. Apresentam duas obras voltadas à questão abolicionista que encontrará seu fim oficial somente em 1888, 4 anos depois da mostra. Bonnet, escultora que realizava peças em cera junto com o marido, o médico Émile Ossian Bonnet, expunha nas casas particulares do Rio de Janeiro retratos em cera de pessoas mortas. Na Exposição de 1884, apresenta o retrato em cera de Francisco do Nascimento, herói jangadeiro que liderou o movimento abolicionista no Ceará e impediu que os navios negreiros transportassem escravos para as cidades do Sudeste e Sul. O marinheiro Rouède, por sua vez, apresenta a tela *Navio negreiro fugindo ao navio de guerra brasileiro*. Bonnet renovava, por meio da escultura em cera, a retratística de um herói político popular e dos mares, e Rouède associava-se a ela estendendo, de certa forma, a história de Nascimento. Não é possível dizer que a Exposição de 1884 teve um caráter político em razão destas obras, mas elas chamaram a atenção da crítica e permearam a trajetória dos dois artistas, especialmente de Rouède, declaradamente abolicionista e republicano. Recuperaremos a repercussão das obras de Bonnet e Rouède na mostra de 1884, em um debate que ganhava corpo e que se desdobrava em coleções públicas, peças de teatro e publicações nos jornais e revistas.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Annete Ossian-Bonnet. Emile Rouede. Exposição Geral de 1884. Abolicionistas. Navio negreiro.

## A I BIENAL DE SÃO PAULO E A CRÍTICA DE MARIA EUGÊNIA FRANCO

TALITA TRIZOLI <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros / ttrizoli@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Ao longo de nossa historiografia, o evento da 1ª Bienal de São Paulo (1951) já foi longamente citado, ovacionado e criticado, sendo que talvez os comentários mais marcantes, tornados referências, seriam os de Pedrosa, Lourival Gomes Machado e Milliet – sendo que são sujeitos, em sua maioria, participantes e colaboradores do certame, e indubitavelmente, homens. Isso não é nenhuma excepcionalidade em nosso campo de atuação, onde apesar de um número notável de agentes culturais mulheres, são os homens que adquirem prestígio e ocupam espaços de liderança política e epistemológica – e pensando na especificidade dessa contingência, torna-se pertinente discutir a produção de Maria Eugenia Franco, uma das poucas mulheres a exercer a crítica de arte no período, e que produziu uma série de artigos sobre a exposição. Formada pela Escola de Sociologia e Política, atual FESPSP, Franco teve uma segunda formação em Estética e História da Arte pela Sorbonne e Museu do Louvre, e um estágio museológico na UNESCO, e ao longo de quase quarenta anos, atuou como gestora, bibliotecária, curadora, e crítica de arte – sendo que no âmbito da crítica de arte, possuiu uma coluna dentro do jornal O estado de São Paulo, além de publicações esporádicas no Última Hora e Folha da Manhã, e foi contemplada com prêmios por sua escrita. Nessa empreitada da crítica de arte, no que tange a I Bienal de São Paulo, constam de autoria de Maria Eugênia Franco duas levadas de publicações dentro da coluna Artes e Artistas no jornal O Estado de São Paulo: um primeiro conjunto de cinco artigos discorrendo sobre a estrutura do evento, inédito para o público brasileiro, e publicados entre outubro e novembro de 1951, e um segundo conjunto com doze artigos, dessa vez comentando e analisando as representações nacionais, lançados entre dezembro de 1951 e janeiro de 1952. Ao longo desses dezessete artigos, Franco ressalta a importância e relevância do evento, mas lamenta diversas vezes a ausência de preocupação educativa e formativa do público, a desorganização de sua produção, a falta de seriedade do júri, coloca em xeque os critérios das premiações, dos artistas selecionados pelas comitativas nacionais, assim como a ausência de informações históricas e didáticas em seu catálogo – aspectos esses coerentes com sua formação e atuação profissional. Apesar de tais contribuições notáveis em nosso campo cultural, Franco permanece em certa obscuridade histórica, e tal artigo visa sanar parcialmente tal equívoco, ao dar destaque para sua fortuna crítica.

### PALAVRAS-CHAVE:

Bienal. Crítica de Arte. Mulheres. Exposições. Educativo..

## EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS NO MAM RIO: RAQUEL FORNER (1960) E ALICIA PENALBA (1962)

RENATA GOMES CARDOSO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UFES /regomescardoso@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O número de mulheres no contexto artístico do Rio de Janeiro de fins do século XIX a meados do século XX é significativamente crescente, o que pode ser observado em fontes como catálogos de salões, exposições e os comentários críticos na imprensa. As características desta circulação vinculam-se ao próprio desdobramento histórico do sistema artístico carioca, de um cenário de exposições gerais e salões nacionais para uma sucessiva transição dada por discussões e posições modernistas. A criação do MAM Rio está situada neste processo de transições, promovendo esta abertura de sistema, que foi dada também por uma maior circulação de exposições fora do circuito oficial, organizadas por grupos, instituições e indivíduos da cena cultural brasileira. Como ponto de transição, o museu foi palco de importantes exposições, abrangendo o fenômeno das experimentações nas décadas de 1950 e 1960.

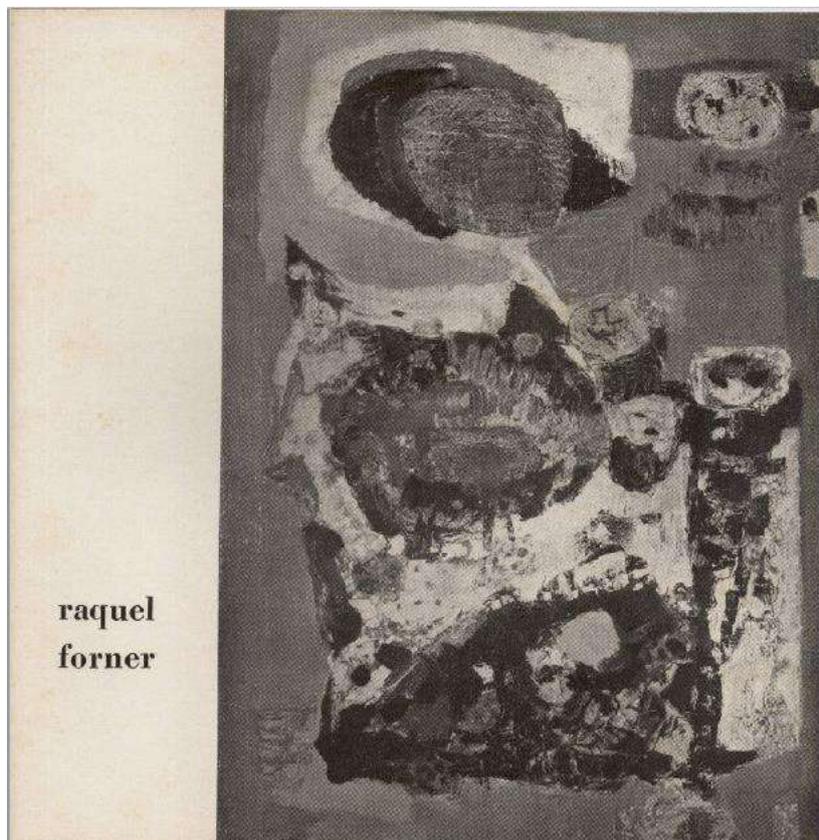
Do conjunto de exposições que integram o MAM Rio desde sua criação, há um grande número de exposições coletivas e individuais, nacionais ou internacionais, mas uma quantidade reduzida de exposições individuais de mulheres. No caso de artistas brasileiras, há registro de exposições de Maria Martins (1956), Lygia Clark (1963), Lygia Pape (1968) e Tarsila do Amaral (1969). No caso das individuais internacionais, destaca-se um número de dez exposições em trinta anos, de 1948 a 1978. Nas primeiras, figuraram artistas latino-americanas, da Argentina (1960 e 1962), Chile (1964) e Bolívia (1966, 2 exposições), as últimas intercaladas, em 1965, por uma exposição da artista Yolanda Mohalyi. Na sequência, artistas da Polônia, Alemanha e Estados Unidos.

Esta comunicação propõe apresentar as duas primeiras exposições indicadas, de Raquel Forner (1960) e Alicia Penalba (1962), no sentido de discutir estas circulações a partir de suas instituições, contexto de origem e a recepção no Brasil, com comparação sobre suas participações em outros eventos no país. Esses dados contribuem para estabelecer um debate sobre o processo de legitimação de trajetórias, considerando as características específicas de exposições individuais e coletivas, bem como os agentes que as promoveram, em estratégias de circulação que reverberam na escrita da história. A presença destas artistas no MAM contribui igualmente para levantar questões e compreender a correlação entre práticas artísticas na América Latina, o debate sobre arte no cenário brasileiro dos anos de 1960 e a participação de mulheres neste contexto.

**PALAVRAS-CHAVE:**

MAM Rio. Mulheres Artistas. Exposições Individuais. Exposições Internacionais.

**FIGURAS:**

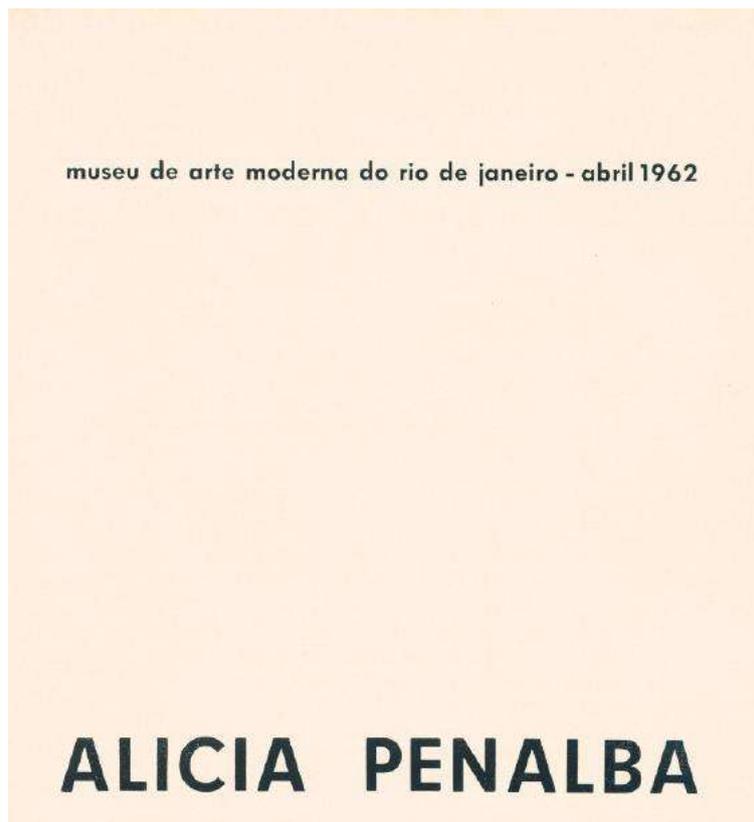


**Figura 1**

**Capa do catálogo**

**MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Raquel Forner*. Rio de Janeiro, 1960.  
Catálogo, Acervo MAM Rio.**

Fonte: Acervo MAM Rio



**Figura 2**  
**Capa do catálogo**  
**MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Alicia Penalba*. Rio de Janeiro, 1962.**  
**Catálogo, Acervo MAM Rio.**  
Fonte: Acervo MAM Rio

**A DAMA DE FERRO E OS AMIGOS DO MUSEU: DINÁ LOPES COELHO, O PANORAMA E A RECONSTRUÇÃO DO ACERVO DO MAM/SP, 1968-1982**  
GERMAN ALFONSO NUNEZ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP) / Museu de Arte Moderna de São Paulo / [gancgana@gmail.com](mailto:gancgana@gmail.com)

**RESUMO EXPANDIDO**

Essa proposta, fruto de um projeto de pesquisa ainda em curso, pretende iluminar os critérios de formação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo à luz da “ciência das obras culturais” de Pierre Bourdieu. Trata-se, portanto, de uma mirada relacional entre as diferentes posições sociais ocupadas por artistas, membros das comissões de seleção, membros do corpo diretor e eventuais colecionadores no momento de aquisição/doação de obras ao museu: ato esse que representa o momento de conversão dos diferentes tipos de capitais – simbólicos, econômicos e sociais – dos diferentes agentes envolvidos. Como resultado esperamos contribuir com uma recontextualização de parte desse acervo, fornecendo assim um novo olhar para a apreciação histórica desses objetos. De modo a limitarmos o nosso escopo, pretendemos analisar aquilo que Tadeu Chiarelli nomeia como a terceira fase do museu, que abarca o período entre os anos de 1968 e 1982. É durante esse período, que sucede a fundação e a quase dissolução da entidade, que o museu se reergue em novo endereço. Dentre as várias estratégias adotadas ao longo da história do MAM, privilegiamos o principal mecanismo de aquisição de obras do museu durante o período, a saber, o Panorama de Arte Atual Brasileira e seus mecanismos de doação de obras por parte de artistas selecionados. Apesar de focar em tópico já explorado pela literatura especializada, aqui pretendemos esmiuçar as redes de relacionamento, sociabilidades e conflitos que são características de empreitadas culturais desse tipo. Para tanto, pretendemos estudar a atuação daqueles responsáveis pelo museu e pelas suas decisões, a saber, a diretoria, as comissões artísticas e a figura de Diná Lopes Coelho, “A Dama de Ferro” do museu, e os eventuais conflitos de interesse de tais arranjos. Assim, levantamos a hipótese de que o museu, sem acervo e sem o seu principal mecenas, vivendo sempre uma situação de constante incerteza, operava como uma casa de câmbio entre os diferentes capitais e que é desse jogo de trocas – entre artistas e museu; entre artistas e compradores; entre os próprios membros diretores; entre patrocinadores (físicos e jurídicos) e museu– que o acervo se constitui.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Panorama de Arte Atual Brasileira. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mecenas privado. Acervo. Diná Lopes Coelho.

## 'UM' MODERNO EM CARYBÉ: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE EXPOSIÇÕES

ISADORA GAMBA DALLAPRIA<sup>1</sup> - Pós-graduanda

<sup>1</sup> Universidade Federal de Santa Catarina / isadoradallapria@gmail.com

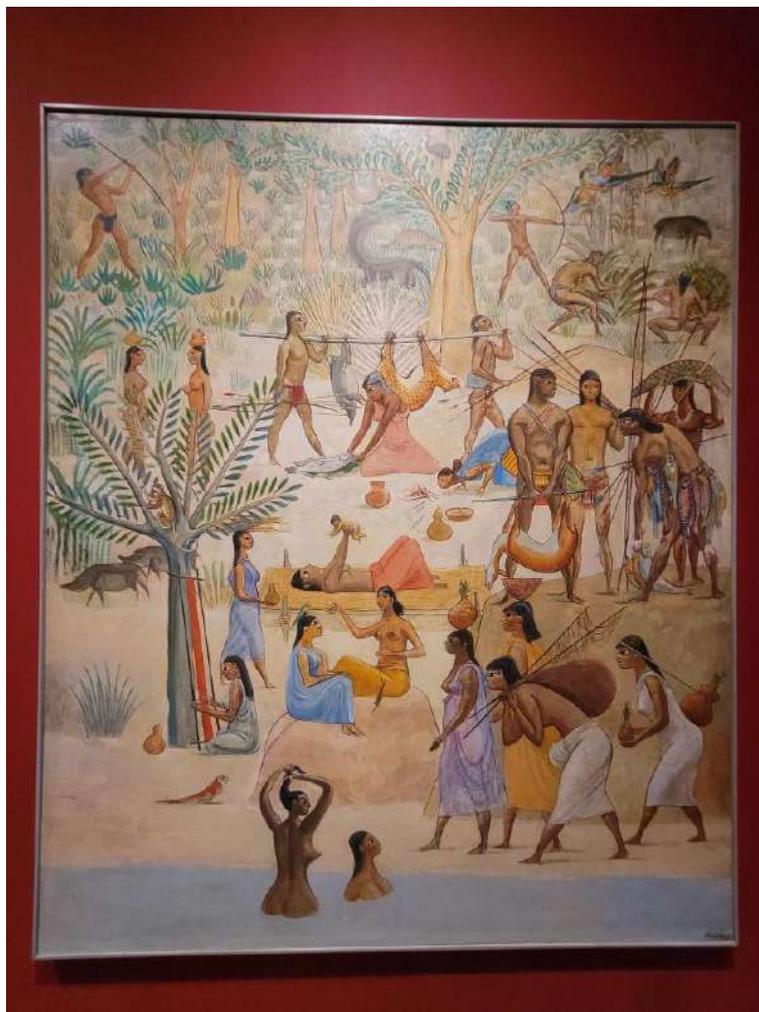
### RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação parte da inserção da produção artística de Carybé (1911-1997), artista argentino radicado na Bahia em meados do século XX, em exposições que celebram o centenário da Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922 em São Paulo. Para isso vamos considerar três propostas curatoriais desenvolvidas em exposições de arte contemporâneas, a pensar: “Notícias do Brasil”, “Raio-que-o-parta” e “Identidades 22&22&22”. Partindo de conexões entre os estudos existentes sobre o artista, as conformações da arte moderna e as atuais exposições, temos como premissa uma inserção e filiação tardia de sua obra aos ramos do modernismo brasileiro, junto dos respectivos artistas coetâneos. Acreditamos que muitos elementos possam ter considerável poder explicativo na rejeição do artista quanto ao campo artístico, e que não elucidam um quadro tóxico. Tendo em vista uma escrita historiográfica bastante rarefeita, denunciando uma fragilidade e tímido reconhecimento acadêmico, certo ineditismo se dá por via de mostras e exposições, que tendendo a uma renovação constante e situando a aparição de artistas em nova teia de relações e sentidos, confirmam uma “nova geografia da arte” prenunciada por Hans Belting, que ao satisfazer anseios e atender demandas força a revisão e reescrita da história. Efemérides são bons espaços para avançar em debates. É nesse contexto que museus e galerias de arte brasileiros, por muito tempo instrumentos concretos para propagar um cânone de seletos grupos de artistas, escrevem uma contra memória do mesmo. Ora, se as instituições incorporam a produção de um artista argentino, que à contemporaneidade do evento de 1922 sequer havia dado início a sua produção ou se encontrava em território nacional, é porque os projetos definitivamente estão orientados a narrar novas vias históricas do modernismo brasileiro. E vem a ser nesse aspecto que se propõe um estudo de caso das obras de Carybé inseridas nas respectivas configurações expositivas enquanto orientadoras de processos de significação de um moderno, de seus atores e da abrangência de suas estratégias. Destarte, de um pensamento visual e de visões modernistas em sua multiplicidade que oferecem vias para lidar e avançar na reescrita sob múltiplas demandas do presente, tomando a afirmativa de Belting de que as disputas narrativas são colocadas na mesa através do inédito proposto pelas exposições, dando luz àquilo que as histórias da arte escritas omitem.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte brasileira. Arte moderna. Carybé. Exposição.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**CARYBÉ.** *Fauna, flora e nativos brasileiros*, 1953, óleo sobre madeira.

Acervo: Coleção Santander Brasil.

Fonte: Elaborada pela autora.



**Figura 2**

**CARYBÉ.** Álbum de serigrafias *O Compadre de Ogun*, 1997, impressas em papel Aquarela italiano.

Acervo: Coleção Arte Sesc.

Fonte e Crédito da imagem: Sesc Rio.



**Figura 3**

**CARYBÉ.** Desenhos produzidos para o filme *O cangaceiro*, 1952, nanquim sobre papel.

Acervo: Coleção Sesc 24 de maio.

Fonte: Exposição Raio-que-o-parta – Ficções o Moderno no Brasil.

Crédito da imagem: Fotografia de Rafael Salim.

## HISTÓRIA DA ARTE E O MUSEU DESCONHECIDO: UM ESTUDO DE CASO

YURI ALEXANDER FIGUEIREDO FLORES MACHADO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

### RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação apresenta desdobramentos da exposição que inaugurou no dia 27 de agosto de 2016 na Sala dos Pomares, espaço expositivo pertencente à Fundação Vera Chaves Barcellos em Viamão/RS (FVCB), a mostra *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*. Organizada por Marcela Tokiwa e Vera Chaves Barcellos, o trabalho de uma vida inteira do artista afro-descendente Silvio Nunes Pinto (1940 – 2005) foi apresentado pela primeira vez ao público. Tratava-se do conjunto das obras do artista que havia sido tombado pela equipe da Fundação Vera Chaves Barcellos e que passava a fazer parte da coleção de arte da instituição. Suas obras, suas bancadas de trabalho, as ferramentas e o mobiliário vinham pela primeira vez à luz no interior do cubo branco. A arrojada museografia elaborada pela arquiteta Marcela Tokiwa incluiu alguns móveis que foram fixados em uma parede do mezanino da sala de exposições, bem como, a reprodução na sala auxiliar da Sala dos Pomares da pequena casa de madeira de aproximadamente 10m<sup>2</sup> que Silvio Nunes Pinto utilizava como ateliê/oficina, e onde ele produziu a maior parte das suas peças. No interior dessa reprodução da oficina de Silvio Nunes Pinto foi apresentado um vídeo de autoria da artista Vera Chaves Barcellos em que o interior do ateliê/oficina de Silvio Nunes Pinto aparecia quando ali ainda repousava o seu acervo. No dia 14 de maio de 2022 inaugurou a exposição *Presença negra no MARGS*, mostra curada por Igor Simões, Izis Abreu e Caroline Ferreira, que continha obras produzidas por artistas negros de mais de 20 coleções. Um recorte importante de trabalhos realizados por artistas negros que foram invisibilizados pela historiografia da arte estava finalmente exposto no maior museu público de arte do Rio Grande do Sul. Na mostra estavam presentes obras de Silvio Nunes Pinto. Deseja-se fomentar uma reflexão crítica sobre os diferentes modos de circulação da chamada “Arte do povo brasileiro” (conceito caro ao debate em torno da chamada “arte popular” desenvolvido por Lélia Coelho Frota), por meio dessas duas exposições pioneiras, dos seus tensionados processos de legitimação no seio do sistema da arte em sentido amplo e no cubo branco em sentido estrito. Investigar esse “museu desconhecido” que algumas exposições tem feito emergir parece ser um importante e incontornável campo de pesquisa da disciplina de História da Arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho. Presença negra no MARGS. Arte popular. Arte do povo brasileiro.



**Figura 1**  
**SILVIO NUNES PINTO:** *Sem título, S/D,*  
Entalhe em madeira.  
Fonte: Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos



**Figura 2**  
**Oficina/atieli de Silvio Nunes Pinto**  
Fonte: Centro de documentação e pesquisa da FVCB



**Figura 3**  
**Reprodução do interior da oficina/ateliê do artista na exposição Silvio Nines Pinto: ofício e engenho**

Fonte: Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos

## PERNAMBUCO MODERNO: UMA EXPOSIÇÃO, OUTRA NARRATIVA DA ARTE MODERNISTA BRASILEIRA

JANILSON LOPES DE LIMA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora /janlopes82@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Dentro da historiografia da arte, as últimas décadas são marcadas pelo exercício acentuado da discussão e ressignificação dos cânones. Embora não seja uma tarefa simples, dada a função estruturante que esses princípios exercem, o ímpeto de ampliar a compreensão sobre determinado fenômeno resulta na construção de outras narrativas que colaboram para a revisão de um conhecimento há muito consolidado. Pensar a arte modernista brasileira, por exemplo, é estabelecer, no primeiro momento, contato direto com seu marco canônico: a Semana de Arte Moderna de 1922. O que sucedeu antes e depois desse acontecimento, a partir da cidade de São Paulo como espaço propulsor de dinâmicas modernas, foi registrado pela historiografia da arte nacional sem, no entanto, extrapolar em demasia tal fronteira geográfica. Apesar disso, histórias ocorridas às margens deste centro hegemônico estão alcançando ambientes de visibilidade. Histórias estas que se somam, dialogam e problematizam a historiografia dominante. E é disso que se trata este trabalho. Entre março e abril de 2006, o Instituto Cultural Bandepe (ICB) realizou, no Recife, a exposição Pernambuco Moderno. Na ocasião, Paulo Herkenhoff foi o curador da mostra, contando com as colaborações do professor e arquiteto José Luiz Mota Meneses e do pesquisador Mário Hélio. Interessada em compreender o empenho pernambucano em direção ao moderno, com sua origem ainda no século XIX, e avaliar as características locais do modernismo pernambucano frente ao processo brasileiro, a exposição se transforma num marco relevante para escritura ampliada da história da arte moderna no Brasil, desta vez reconhecendo as inúmeras faces modernistas que compuseram a dinâmica artística nacional desse período. A partir do campo epistemológico das Histórias das Exposições, que defende o papel de relevância das exposições como acontecimentos que podem afetar as maneiras de ver e pensar a arte e suas histórias, o objetivo deste artigo é analisar a exposição Pernambuco Moderno, realizada pelo ICB em 2006, destacando sua relevância para a ampliação e problematização da história da arte modernista brasileira. Para este propósito será realizada uma revisão bibliográfica onde autores como Hans Belting, Felix Vogel, Didi-Huberman, Rafael Cardoso e Aracy Amaral ocuparão lugar de destaque, além de análises detidas do catálogo da mostra e de publicações jornalísticas da época.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Histórias das exposições. Pernambuco Moderno. Paulo Herkenhoff. Arte Modernista Brasileira. Histórias das margens.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**FRANCISCO DU BOGAGE.** *Obras do porto do Recife – Construção dos novos armazéns,* 1914, fotografia em chapa de vidro.

Acervo: Col. Benício Dias – Fundação Joaquim Nabuco

Fonte: [ims.com.br](http://ims.com.br).



**Figura 2**

**VICENTE DO REGO MONTEIRO.** *Paisagem zero,* S.d., óleo e guache sobre papelão, 36,5 x 45 cm.

Acervo: Museu de Arte Contemporânea de Olinda.

Fonte: Catálogo da exposição



**Figura 3**

**CÍCERO DIAS.** *Cena – violão, mulher e soldado*, 1928, guache sobre papel, 31 x 30,5 cm.  
Acervo: Coleção Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.  
Fonte: Catálogo da exposição

## REESCREVENDO O CÂNONE DA ARTE POP: ARTE BRASILEIRA EXPOSTA EM *THE WORLD GOES POP*

ALEXANDRE PEDRO DE MEDEIROS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mestre e Doutorando em História da Arte, Universidade Estadual de Campinas /  
alepdemedeiros@gmail.com

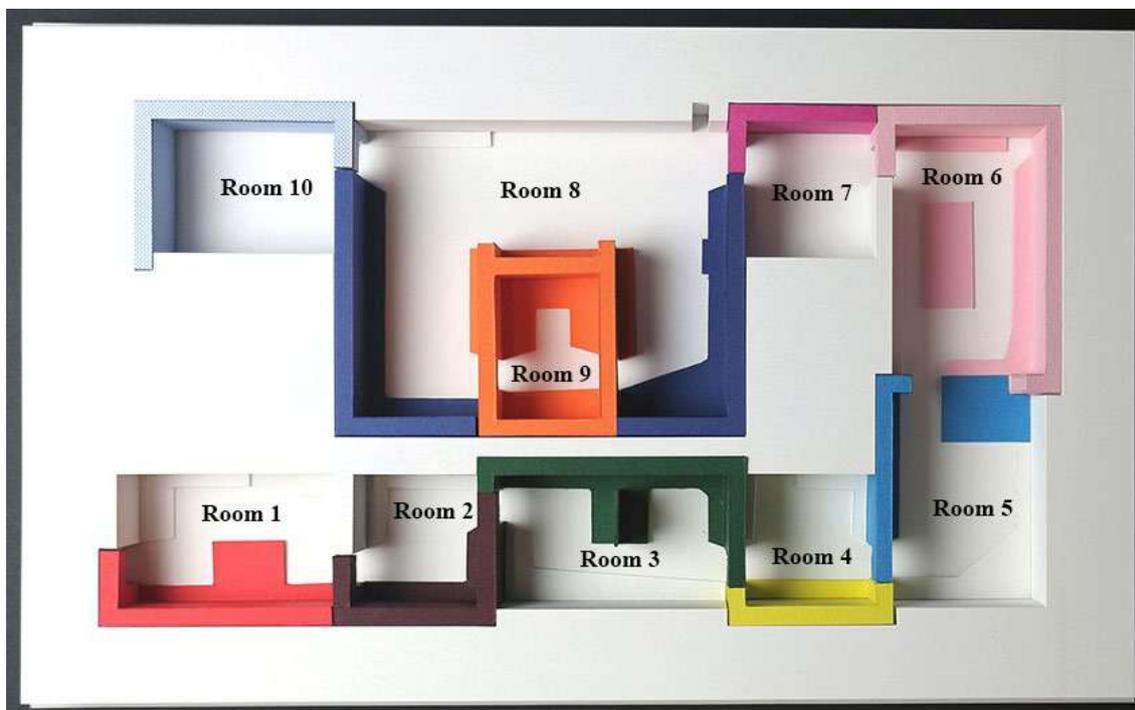
### RESUMO EXPANDIDO

Enquanto a função ordenadora e legitimadora das exposições passou a ser examinada por historiadores/as da arte nos últimos anos, uma onda revisionista e crítica aos cânones adentrou as galerias dos mais prestigiados museus do mundo. Essa onda tem como núcleo uma série de estratégias curatoriais que estão pautadas em relevante agenda, a qual vem repercutindo na programação de diversas instituições do sistema das artes e, principalmente, tem buscado tornar suas exposições e seus acervos mais diversos do ponto de vista da discussão dos marcadores de diferença social, como raça, etnia e gênero. Essa agenda comunga de objetivos compartilhados com a teoria decolonial, segundo a leitura de Ivan Muñiz-Reed, no sentido de um esforço por se desligar de estruturas coloniais que permaneceram no decorrer da modernidade e que sustentaram práticas eurocêntricas e sistemas discriminatórios, assim como, de uma urgência pela reescrita de histórias e perspectivas que foram negligenciadas. Neste sentido, a mostra *The World Goes Pop* (2015-6, Tate Modern, Londres) apresentou uma revisão da arte pop, abordando-a como fenômeno global. Selecionados pelas curadoras Jessica Morgan e Flavia Frigeri, dela participaram 62 artistas de 29 países e 160 obras, das quais 12 de 9 artistas brasileiros, como Antonio Dias, Teresinha Soares e Marcello Nitsche. Portanto, ao buscar de(s)colonizar a pop, as curadoras selecionaram trabalhos de artistas de fora do eixo hegemônico Estados Unidos-Inglaterra e se dispuseram a reunir o maior número possível de obras realizadas por mulheres já visto em uma mostra de arte pop. Essa prioridade surge de um olhar voltado para a heterogeneidade da pop, pois, segundo Morgan, ao encararmos o pop não como um movimento geograficamente localizado, mas como uma estratégia, compreendemos que não é possível apontar uma arte pop universal. Ao invés disso, podemos analisar as múltiplas interações globais que compartilham uma preocupação em torno dos desafios colocados pela cultura de massa para a compreensão do estatuto da imagem, especialmente da figura humana mediatizada, e dos processos serializados. Assim, propomos nesta comunicação uma problematização da própria metodologia utilizada na concepção da mostra, baseada na noção de circulações culturais – que tem estimulado o estudo dos agenciamentos envolvidos no processo de transformação não hierarquizada de ideias –, a fim de identificar suas contribuições e limites para a compreensão da produção brasileira exposta.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Cânone. Arte Pop. Circulações. Curadoria. Arte Brasileira.

**FIGURAS:**

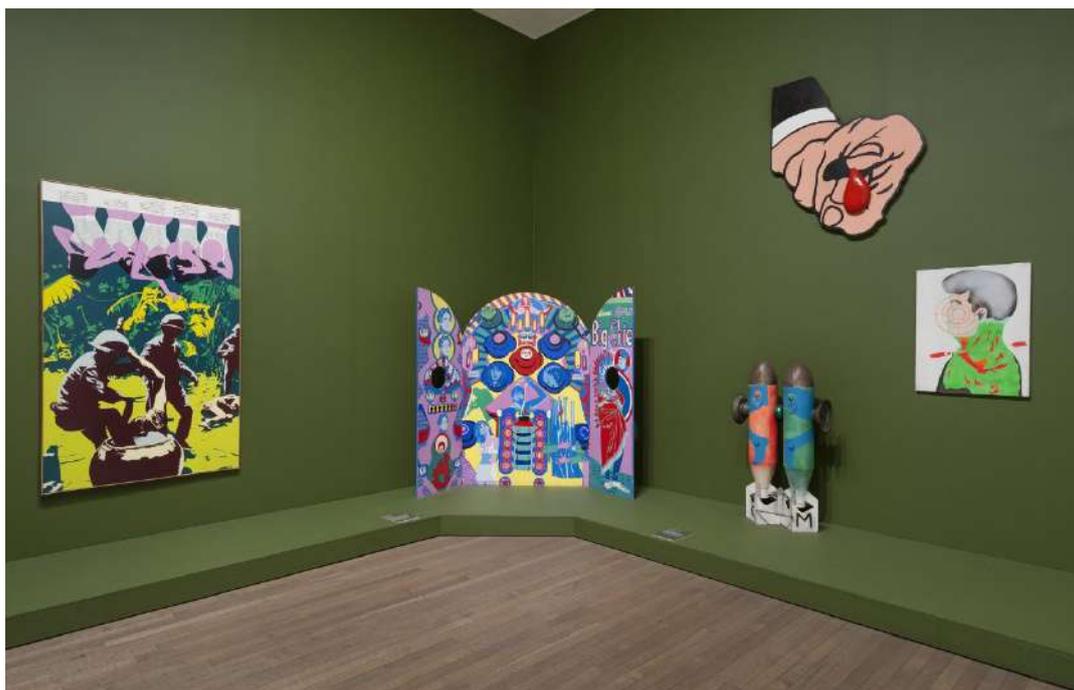


**Figura 1**

**DELVENDAHL MARTIN ARCHITECTS.** *Maquete para The World Goes Pop, com indicação das salas – Room 1: Introduction; Room 2: Eulàlia Grau and Joe Tilson; Room 3: Pop Politics; Room 4: Cornel Brudaşcu; Room 5: Pop at Home; Room 6: Pop Bodies; Room 7: Jana Želibská; Room 8: Pop Crowd; Room 9: Folk Pop; Room 10: Consuming Pop, 2015.*

Fotografia: Tim Crocker.

Fonte: Delvendahl Martin Architects.

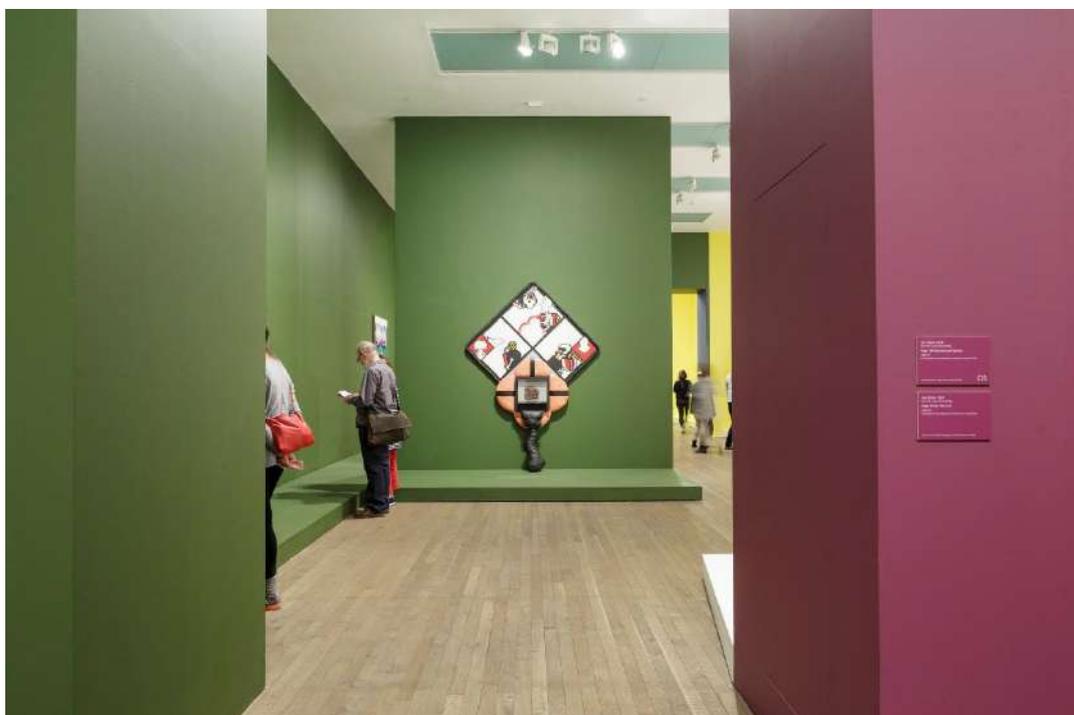


**Figura 2**

**TATE MODERN.** *Vista da Sala 3 – Pop Politics da mostra The World Goes Pop, com obras de Bernard Rancillac, Ulrike Ottinger, Kiki Kogelnik, Marcello Nitsche e Joav BarEl, 2015.*

Fotografia: Tate Modern.

Fonte: Tate Modern.



**Figura 3**

**TATE MODERN.** *Vista da Sala 3 – Pop Politics da mostra The World Goes Pop, com obra de Antonio Dias (Nota sobre a morte imprevista, 1965), 2015.*

Fotografia: Tate Modern.

Fonte: Tate Modern.

## CIRCUITO POLÍMATAS: DIÁLOGOS E CRUZAMENTOS ENTRE MÍDIAS, LINGUAGENS E DISCIPLINAS

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

Professora Titular, Universidade Federal de Minas Gerais/CBHA

[cacau\\_freitas@yahoo.com.br](mailto:cacau_freitas@yahoo.com.br)

### RESUMO EXPANDIDO

Este artigo focaliza o *Circuito Polímatas*, um conjunto de mostras em vários locais do *campus* da UFMG, realizado em parceria com o Departamento de Ação Cultural da UFMG, entre maio e setembro de 2019, integrando a programação do *II Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem*, organizado pelo Grupo Intermídia da Escola de Belas Artes, Faculdade de Letras, Escola de Música e Departamento de Comunicação da UFMG. Idealizado e com a curadoria compartilhada entre Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Marília Andrés Ribeiro, Pedro Veneroso e Tânia Araújo, o *Circuito Polímatas* reuniu quarenta e seis artistas que exibiram obras explorando os diálogos e cruzamentos entre diferentes mídias, linguagens e disciplinas, diluindo as fronteiras entre a arte, a ciência e a tecnologia e contribuindo para uma compreensão da arte a partir da sua interseção com diversas áreas do conhecimento. Vários eixos temáticos ou possibilidades de leitura se cruzam no *Circuito Polímatas*, seja através do conceito, da técnica, das linguagens, ou da maneira como as obras abordam a intermedialidade, a transmedialidade e a transdisciplinaridade. As relações entre palavras e imagens estão presentes em muitos trabalhos, de diferentes maneiras, podendo ser vistas também como um eixo, que perpassa vários outros. Dentre os eixos presentes no circuito, neste artigo são destacados: As palavras e as imagens nos livros e bibliotecas de artista; Arquivos e coleções: o artista como colecionador; Tecnologias atuais e obsoletas; Arte, geografia e meio ambiente; Arte e política; Arte e memória. Será discutida, inicialmente, a polimatia, a partir de Peter Burke e o artista como polímata, cujo conhecimento não está restrito a uma única área. Em seguida, será abordado o pensamento do artista e cientista Joe Davis, que defende uma visão unificada do conhecimento, propondo o fim da barreira entre arte e ciência, defendendo o conceito de artista híbrido, que une arte e ciência. Através desse recorte do *Circuito Polímatas* procura-se oferecer uma visão da arte a partir de uma gama diversificada de artistas que circulam entre diferentes campos das artes e das mídias, mostrando a riqueza da arte atual, que não se prende a rótulos e linguagens específicas, mostrando uma visão abrangente do campo.

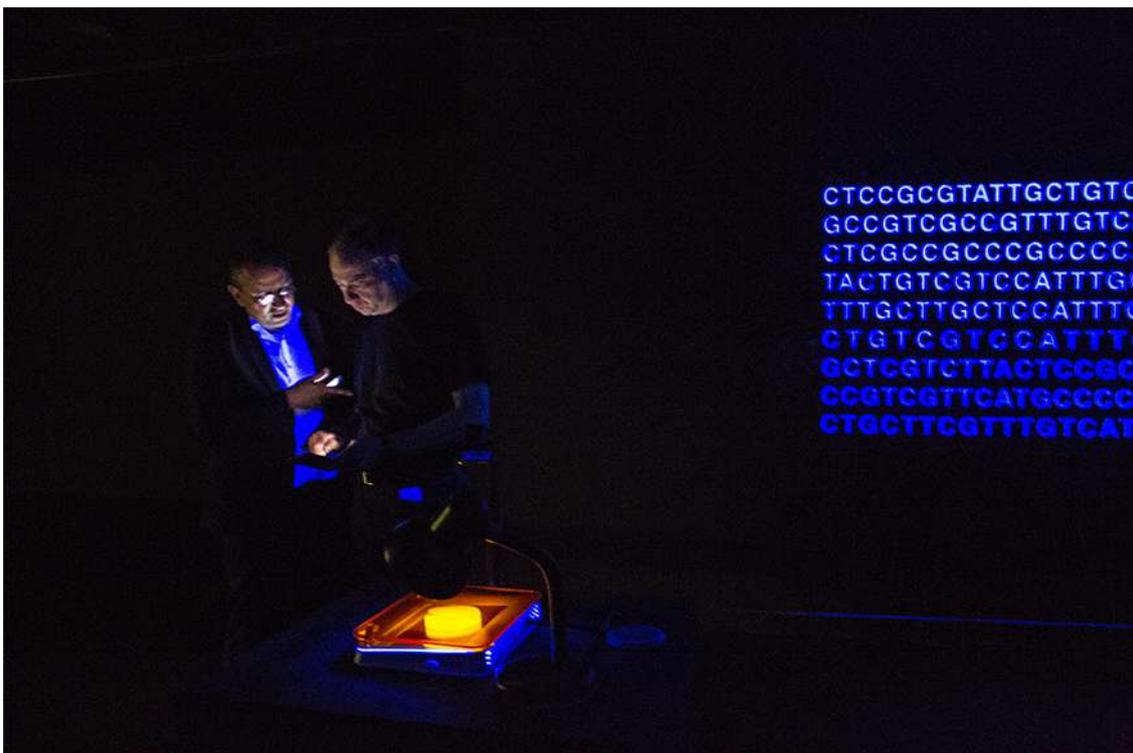


Figura 1. **EDUARDO KAC** na Galeria da Escola de Belas Artes da UFMG, na montagem que comemorou os vinte anos de *Gênese*, de sua autoria, 1999 – 2019, instalação transgênica, dimensões variadas. Foto: Sara Não Tem Nome.



Figura 2. **RANDOLPHO LAMONIER.** *Uma saudade*, 2019, *assemblage*, 150 cm x 50 cm. Coleção do artista, Foto: Sara Não Tem Nome.



Figura 3. **CINTHIA MARCELLE.** *The tempest*, 2015, livro de artista, 15 x 21 cm. Coleção particular. Foto: Sara Não Tem Nome.

## **CARIMBE! COLETIVIDADE E AÇÃO NO IV SALÃO DE ARTE MODERNA DO DISTRITO FEDERAL**

CAROLINA BARBOSA DE MELO<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> Programa Interunidades de Pós-graduação em Estética e História da Arte (PGEHA),  
Universidade de São Paulo (USP)/ carolinabarmell@gmail,  
carolinabarbosademelo@usp.br

### **RESUMO EXPANDIDO**

O texto aborda a proposição da obra do grupo “CARIMBE” no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (SAMDF), articulada por Flávio Motta, em 1967. Flávio Lichtenfels Motta (1923 - 2016), além de trabalhar como professor universitário na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo, atuou como artista, experimentando sobretudo processos híbridos entre produção artística e participação do público. Aqui retomamos a sua obra selecionada para o Salão da nova capital a partir da reunião de documentação inédita e fontes primárias. Os Salões de Arte Moderna do Distrito Federal foram organizados entre 1964 e 1968, pela Fundação Cultural do Distrito Federal, e, desde sua estreia, pretendia ocupar um lugar de destaque entre seus pares em eventos irmãos que ocorriam simultaneamente em diversas cidades do país.

Dentre as 363 inscrições para o IV SAMDF, o trabalho consistia em um conjunto de 12 mesas dispostas no ambiente, onde o visitante era convidado a sentar para estampar uma folha de papel com um carimbo azul. No total, havia 12 carimbos com diferentes imagens, elaboradas por outros 11 artistas brasileiros a convite de Flávio Motta. A proposta oferecia ao público a oportunidade concreta de levar para casa a sua própria obra de arte, em tom de deboche às instâncias de legitimação e autoria da obra artística.

Diante da possível alienação e automação da ação de carimbar um papel, CARIMBE convocou os visitantes do IV Salão à participação ativa e lúdica. Os artistas provocados e convocados por Flávio apresentaram imagens instigantes, que, mais do que representar qualquer ideia, se relacionavam diretamente com a dinâmica estabelecida pela obra “objeto”. Hoje, retrospectivamente, vemos que a proposição coletiva estava tencionando o estabelecimento de um ambiente de arte, instaurando preceitos de uma instalação artística, convidando os públicos a experimentar sua fruição como um happening, uma performance, onde espaço físico, materialidade, corpo do visitante e ação compõem o todo da obra.

Ativa e com certa liberdade contra canônica, a obra/objeto do grupo de artistas convidou os visitantes a manipular, reproduzir e levar para si suas próprias obras. Para além disso, também a dimensão da autoria compartilhada, uma vez entre diversos artistas e, em segunda instância, com o próprio público, é merecedora de mérito se observarmos experimentações semelhantes em outras exposições do mesmo ano pelo país. As camadas de subversão dos códigos da época são

dignas de relevo e estudo aprofundado, agora que tais documentações puderam ser reunidas.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. Brasília. Flavio Motta. Participação. década de 1960.

**FIGURAS:**



**Figura 1.**

**LUIZ GONZAGA DA ROCHA LEITE. CARIMBE, 1967, carimbo impresso sobre papel, 21 x 29 cm.**

Acervo: família Motta.  
Fonte: Acervo da autora.



**Figura 2.**

**JORNAL CORREIO BRAZILIENSE. IV SALAO DE ARTE MODERNA**, Caderno 2. Brasília, 09 dez 1967. Detalhe do jornal com obra de Claudio Tozzi (esquerda) e proposição de Flávio Motta (direita).

Acervo: Centro de documentação do jornal Correio Braziliense  
Fonte: Diários Associados SA. Reprodução autorizada para fins educacionais.



**Figura 3**

**CARIMBE.** 1967, mesas, carimbos, papéis e cadeiras, instalação de dimensões variáveis apresentada no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Teatro Nacional (DF).

Acervo: Carmela Gross  
Fonte: Jornal Folha de São Paulo

## AS RECUSAS CONSAGRAM? UMA SESTA TROPICAL NO MEIO EXPOSITIVO CARIOCA DOS ANOS VINTE

LAÍZA DE OLIVEIRA RODRIGUES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora / laizarodriguesp@hotmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Como pensar uma obra que, negada ao espaço expositivo para o qual foi idealizada, ainda assim, neste se entranhou como ausência reconhecida? Essa é uma questão central para o presente trabalho, que a partir da tela *Uma Sesta Tropical* (1925), de Manoel Santiago (1897-1987), propõe refletir a respeito das circunstâncias que caracterizaram a recepção de uma obra recusada. Impedida de figurar na 32ª EGBA por determinação de parte do júri – alegada, num primeiro momento, a amoralidade enunciada na composição –, essa pintura vivenciou um tumultuado processo nos domínios da oficialidade desde o momento em que foi encaminhada ao mais prestigiado Salão do Rio de Janeiro: mobilizou intervenções daqueles que sobre ela se mostraram favoráveis e conquistou a simpatia de personagens da crítica de arte. Escapando ao dispositivo que lhe garantiria alguma possibilidade de projeção no meio artístico, ainda assim *Uma Sesta Tropical* se tornou pauta para a imprensa nos momentos que transcorreram à inauguração da exposição, ocupando as páginas dos jornais através de notas que contestavam a atuação da comissão julgadora no caso. Diante da atmosfera de animosidade instaurada pela polêmica, um ligeiro recuo na linha do tempo nos permite compreender as condições que configuraram a recepção do quadro – movimento que, naturalmente, aponta para as orientações de seu autor no circuito expositivo carioca dos anos vinte. Tendo em vista que também em 1925, Santiago comparecia pela segunda vez ao Salão da Primavera – evento cuja principal bandeira consistia na ausência de júri, e que desde 1923 se fortalecia como uma auspiciosa oportunidade para a mocidade artística – ao optar por submeter sua nova composição ao critério do júri de um Salão tradicional e não por designá-la à proposta independente que integrou, aliás, como membro da organização, o que as escolhas desse jovem artista revelam e quais sentidos conferem à obra em questão? Exposta em 1926 no estreado Salão dos Novos, é decerto sintomático que a participação de *Uma Sesta Tropical* tenha se revelado de maneira tão acanhada entre as atenções midiáticas, considerando que no ano anterior esta representava uma importante engrenagem no mecanismo de crítica à instituição. Transitando pelas ambíguas relações que teceram a inserção desse quadro no cenário artístico, visamos alcançar uma percepção mais aguçada sobre uma obra que escapou aos enquadramentos da historiografia da arte brasileira, embora sobreviva entre os jornais da época.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Uma Sesta Tropical*. Manoel Santiago. Exposição Geral de Belas Artes. Salão da Primavera. Salão dos Novos.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**MANOEL SANTIAGO.** *Uma Sesta Tropical*, 1925, óleo sobre tela, 153 X 103 cm. Coleção Privada. Fonte: Catálogo do III Grande Leilão da Temporada promovido pela casa Roberto Haddad. 2018. Rio de Janeiro.

## ARTE EXPOSTA, INTERCÂMBIOS TRAÇADOS: A MOSTRA DE ARTISTAS ARGENTINOS NO MAM RIO (1961)

MOEMA DE BACELAR ALVES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> MAM Rio /moemabacellar@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Em julho de 1961 inaugurava, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), a exposição Artistas Contemporâneos da Argentina. Durante o mês em que ficou aberta, ocorreu, também no espaço do museu, um ciclo de conferências sobre arte argentina. Fazendo parte do programa de intercâmbio cultural argentino-brasileiro, os eventos foram organizados pela Embaixada da Argentina, responsável por convidar críticos e literatos para debater a cena artística e perspectivas da arte no país. Estiveram realizando falas no museu nomes de destaque e em plena atividade crítica e literária da Argentina daquele momento e que estavam pensando e debatendo a arte moderna tanto a partir da imprensa quanto institucionalmente. Ainda por ocasião da exposição de 1961, foi realizado, também a partir da Embaixada, um concurso de monografias sobre arte contemporânea argentina com prêmio de viagem a Buenos Aires. A monografia vencedora foi publicada ao final daquele mesmo ano e, chegando hoje até nós, traz um testemunho ímpar: uma descrição da exposição e das falas proferidas na ocasião, um relato de tudo o que fora visto, dos encantamentos e das estranhezas dos discursos então apresentados.

A partir do catálogo da exposição, sabemos que a mostra abarcava a produção artística dos últimos quarenta anos no país, o que levou ao objetivo primeiro desta comunicação: abordar a forma como a arte produzida na Argentina foi apresentada ao público brasileiro. Procurar-se-á entender quais tendências foram trazidas; quais artistas; qual narrativa foi montada a partir daqueles trabalhos e das conferências que foram apresentadas.

Sabendo que o intercâmbio cultural com a Argentina já havia sido travado em outras situações, inclusive com a ocorrência de exposições de arte coletivas e individuais tanto de brasileiros em Buenos Aires como de argentinos no Brasil, esta comunicação pretende, também, a partir do estudo de caso da exposição citada, abordar quais aproximações e/ou afastamentos podem ser destacados de exposições de mesmo caráter feitas anteriormente e o que o contexto de produção artística daquele momento propiciava ao debate da arte moderna nas relações entre os países.

### PALAVRAS-CHAVE:

Exposição de arte. Arte Moderna. Narrativa. Artistas argentinos.

# Programação da Sessão 3

COLONIALISMOS E RESISTÊNCIAS

## Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

### 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

07 a 12 de novembro de 2022

Locais de realização:

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



## **“DEIXA O XUKURU GOVERNAR”:** ARTE DIGITAL INDÍGENA E A LUTA DECOLONIAL EM PERNAMBUCO.

JOSÉ BEZERRA DE BRITO NETO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DO AGRESTE DE PERNAMBUCO /e-mail:  
jose.brito@ufape.edu.br

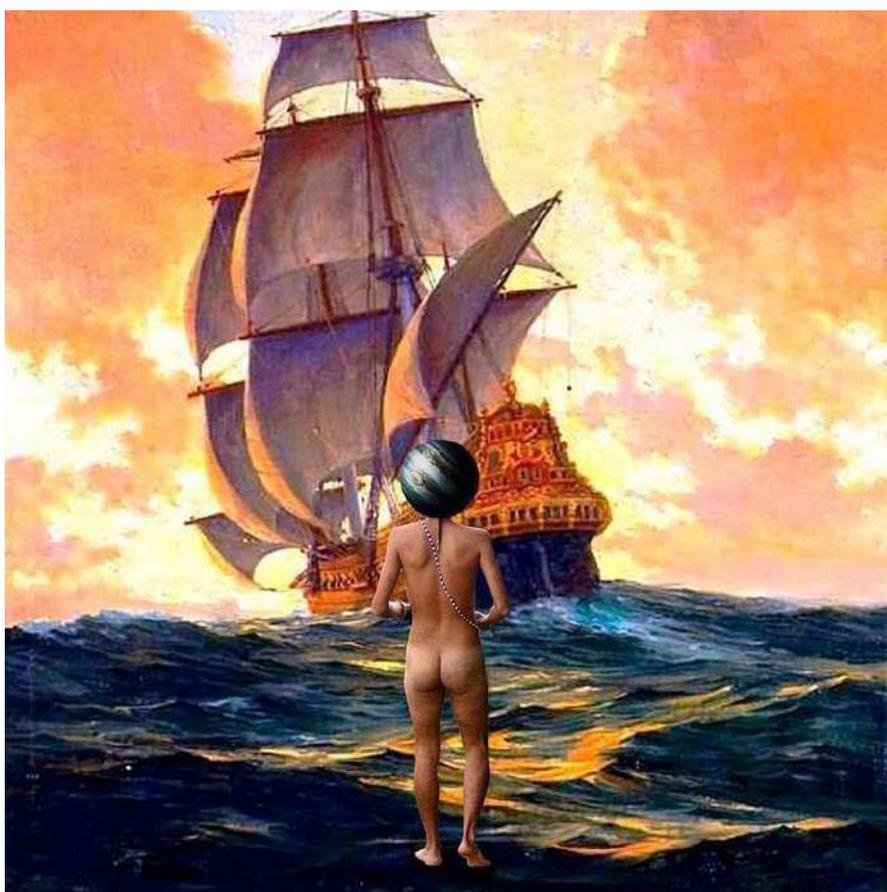
### **RESUMO EXPANDIDO**

O objetivo deste artigo é analisar a produção do jovem artista contemporâneo indígena Kadu Xukuru, da etnia Xukuru de Ororuba, no município de Pesqueira, situado entre as regiões do Agreste e Sertão de Pernambuco. Kadu tem vinte seis anos de idade, é fotógrafo, design, artista visual e cursa licenciatura em história na Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP. Sua produção artística é demarcada pelo campo da arte digital indígena em que utiliza a junção da fotografia e do design para criar obras com uma perspectiva decolonial, nas quais narra um futuro em que seu povo vive e protagoniza suas próprias histórias. Seu trabalho, calcado na técnica da colagem digital, faz uma ponte indelével e reflexiva entre passado e futuro. O artista utiliza fotografias dos parentes indígenas como personagens de suas obras, produzindo colagens digitais com uma perspectiva decolonial, onde expressa um futuro no qual os povos originários estão vivos e são protagonistas de sua própria história, rompendo com o processo histórico de representação do indígena enquanto objeto passivo e pacífico na história da arte no Brasil, como as representações do artista modernista pernambucano Vicente do Rego Monteiro, que durante os anos de 1920, produziu uma série de pinturas retratando a cultura marajoara. Kadu Xukuru conceitua sua proposta artística de futurismo indígena, propondo o fim da colonialidade do poder a partir de um futuro pensando nas artes visuais. De acordo com a antropóloga Ilana Goldstein, o recente aumento da presença de questões e artistas indígenas na cena da arte contemporânea brasileira é, em parte, fruto de cruzamentos disciplinares. Resulta do encontro entre modos de

viver e pensar radicalmente diferentes, que parecem encontrar na arte uma plataforma de comunicação ou de equivocação. A compreensão de um fenômeno tão multifacetado demanda reflexões transepistêmicas, ferramentas e experiências de diferentes origens e campos do conhecimento. Esses agentes são produtores de ferramentas transdisciplinares, subversivas, decoloniais e anticoloniais que ativam universos singulares, cosmológicos e ancestrais, capazes de estimular novas formas e métodos de compreensão do mundo. Novos territórios são erguidos, e essa reterritorialização questiona os centros geopolíticos das artes e os ideais colonizadores do moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte digital indígena; Arte Indígena Contemporânea; História da Arte Decolonial.

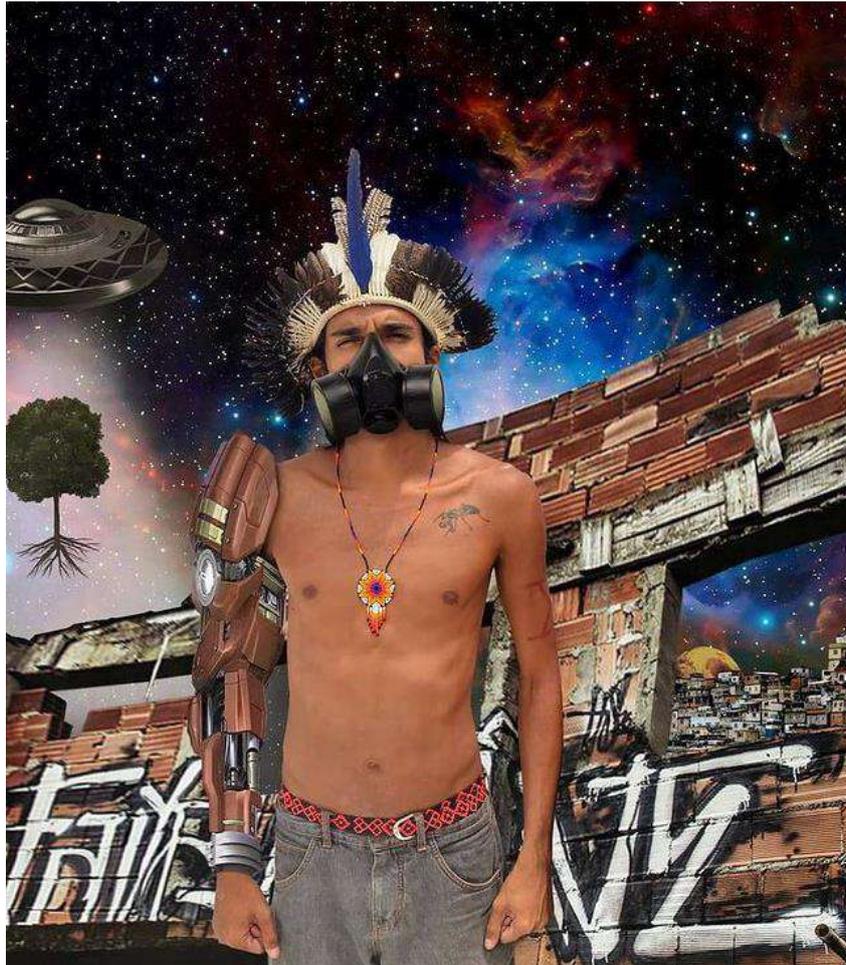
**FIGURAS:**



**Figura 1**  
**KADU XUKURU.** *Ambera*, 2019, Colagem Digital.  
Acervo: Artista Indígena Kadu Xukuru  
Fonte: @kaduxukuru



**Figura 2**  
**KADU XUKURU.** *Indígenas Favelados*, 2020, Colagem Digital.  
Acervo: Artista Indígena Kadu Xukuru  
Fonte: @kaduxukuru



**Figura 3**  
**KADU XUKURU.** *Indígenas Favelados*, 2020, Colagem Digital.  
Acervo: Artista Indígena Kadu Xukuru  
Fonte: @kaduxukuru

## A URGENCIA INDIGENA NOS TRABALHOS DE XADALU TUPÃ JEKUPE

ERIKA KIMIE KOYAMA

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo/erikakim1@yahoo.com.br

### RESUMO EXPANDIDO

Fenômeno recente no circuito brasileiro de arte, a arte indígena contemporânea, tem despertado a atenção de diversos atores do sistema das artes e do âmbito acadêmico. Pretendo, nesta breve reflexão, apresentar essa manifestação decorrente de um encontro intercultural que, embora tenha sido responsável por casos de etnocídios, epistemicídios e escravidão, também produziu processos no campo simbólico decorrentes dessa transculturação. E, se esse fenômeno cresceu e se fez presente em grandes instituições como a Pinacoteca de São Paulo e o Museu de Arte Moderna da mesma cidade, através de jovens artistas indígenas brasileiros que se apropriam de linguagens da arte ocidental, talvez um segundo grupo, que ainda de forma acanhada se insere nesses paradigmas, possa ser capaz de apresentar novos caminhos ao movimento. Formado por artistas mestiços, autodeclarados ou, ainda, reconhecidos por seus pares como indígenas, nos apresenta nomes como Moara Tupinambá, Andrey Guaianá Zignatto, Xadalu Tupã Jekupé e Uyra Sodoma.

Unindo dois campos marginalizados dentro do sistema das artes ocidental, a *street art* e a arte indígena, Xadalu Tupã Jekupé, artista urbano de Porto Alegre-RS, nos apresenta temas urgentes como desterritorialização, genocídio guarani, o indígena urbano, resistência, interculturalidade, dentre outros. O artista foi reconhecido, há dois anos, como indígena pelo sábio Karai Tataendy Ocă, do Rio de Janeiro, mas traz a mestiçagem em sua ascendência: é trineto de guaranis.

Xadalu apresentou duas mostras individuais, já como artista indígena: Tekoã Xy, A terra de Tupã, ocorrida no Instituto Inclusartiz no Rio de Janeiro e “Antes que se apague: territórios flutuantes” atualmente em exibição no Instituto Iberê Camargo, em Porto Alegre-RS. Nas duas mostras, uma das principais ideias é retomar a visibilidade indígena, seja através da reprodução de um de seus trabalhos mais significativos, “Seres Invisíveis” ou por novos trabalhos como “Nhe’ Ery: Existe uma cidade sobre nós” que reflete sobre a responsabilidade do apagamento indígena pela Igreja Católica. O artista compõe o grupo de sete indígenas indicados ao Prêmio PIPA 2022.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte indígena. *Street Art*. Interculturalidade.

## OS MUITOS SILÊNCIADOS: VIOLÊNCIA E APAGAMENTOS INDÍGENAS NA ARTE VISUAL PARAENSE

ADEMILTON AZEVEDO DE ARRUDA JÚNIOR<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes da UFRGS/ ademilton.arruda@ufrgs.br

### RESUMO EXPANDIDO

A história da arte constantemente se vê revisando as narrativas presentes nas obras e processos artísticos na tentativa de inferir estudos mais abrangentes. O processo de “de(s)colonizar” certos discursos, seria uma destas tentativas, pois certas narrativas surgem como um problema na representação dos povos originários do Brasil. A presente comunicação propõe analisar a representação indígena nas obras *A Fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará* (1908) de Theodoro Braga (1872-1935) e *A Conquista do Amazonas* (1907) de Antônio Parreiras (1860-1937), obras importantes para o imaginário visual da Amazônia brasileira, produzidas no período da *Belle Époque* em Belém do Pará, entre os séculos XIX e XX. As obras são observadas frente a duas outras obras de artistas paraenses, porém, do cenário contemporâneo; a pintura *Estudo para retrato de Cacique Guaimiaba (Cabelo de Velha)*, (2019), realizada por Éder Oliveira (1983), que traz como referência as próprias obras de Parreiras e Braga, visa com o auxílio de pesquisa e relatos históricos um resgate dos fenótipos indígenas da região amazônica, quase dizimados pelos povos europeus. Já a vídeo performance *Ymá Nhandehetama/Antigamente fomos muitos* (2009), realizada por Armando Queiroz (1968) em parceria com Marcelo Rodrigues reflete sobre a ancestralidade e as violências sofrida pelos povos indígenas contadas por intermédio de uma narrativa contundente de Almiros Martins, indígena do povo guarani. A problematização no campo da história da arte partem das ideias do teórico e historiador de arte Giulio Carlo Argan (2019) sobre leitura e imagem entre passado e presente que convergem com as concepções da antropóloga Lilia Moritz Schwarcz (2014) sobre a necessidade de entender as imagens além do seu contexto histórico, são, também, analisadas dentro da concepção de violência formulada pelo sociólogo Johan Galtung (1990). Desta forma, constata-se, que as representações na pintura, de certa forma, promoveriam apagamentos da imagem indígena, onde sua participação é minimizada e as violências por eles sofridas são silenciadas, ações previstas dentro de uma rede estruturada por instâncias, políticas, sociais e culturais. Assim, os trabalhos de Oliveira e Queiroz contextualizam e trazem à luz a problemática dos apagamentos da cultura indígena, promovidos através da história dentro de um processo de violência estrutural desde a invasão dos povos europeus ao Pindorama.

### PALAVRAS-CHAVE:

Éder Oliveira. Armando Queiroz. Violência. Indígenas. Arte.

**FIGURAS:**



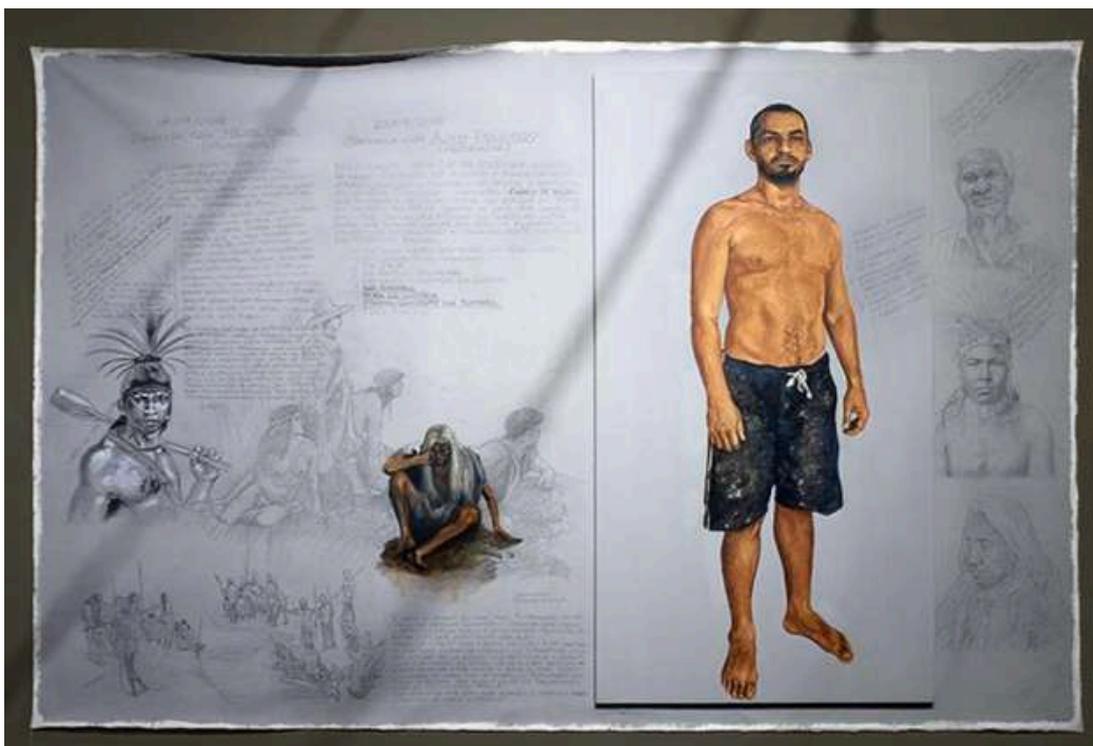
**Figura 1**

**Theodoro Braga.** *A Fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará*, 1908, Óleo sobre tela, 226 x 510 cm, Belém  
Fonte: Museu de Arte de Belém



**Figura 2**

**Antônio Parreiras.** *A Conquista do Amazonas*, 1907, Óleo sobre tela, 400 x 800 cm, Belém  
Fonte: Museu Histórico do Estado do Pará



**Figura 3**

**Éder Oliveira.** *Estudo para retrato de Cacique Guimiaba (Cabelo de Velha)*, 2019, Grafite e óleo sobre tela, 200x300cm  
Fonte: [www.ederoliveira.net/obras](http://www.ederoliveira.net/obras)

## ENTRE IMAGEM E DISCURSO: OBRAS QUE REVISAM A HISTÓRIA DA ARTE E O ESPAÇO POTENCIAL DO TRAUMA

ANA MANNARINO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PPGAV-EBA-UFRJ / ana.mannarino@eba.ufrj.br

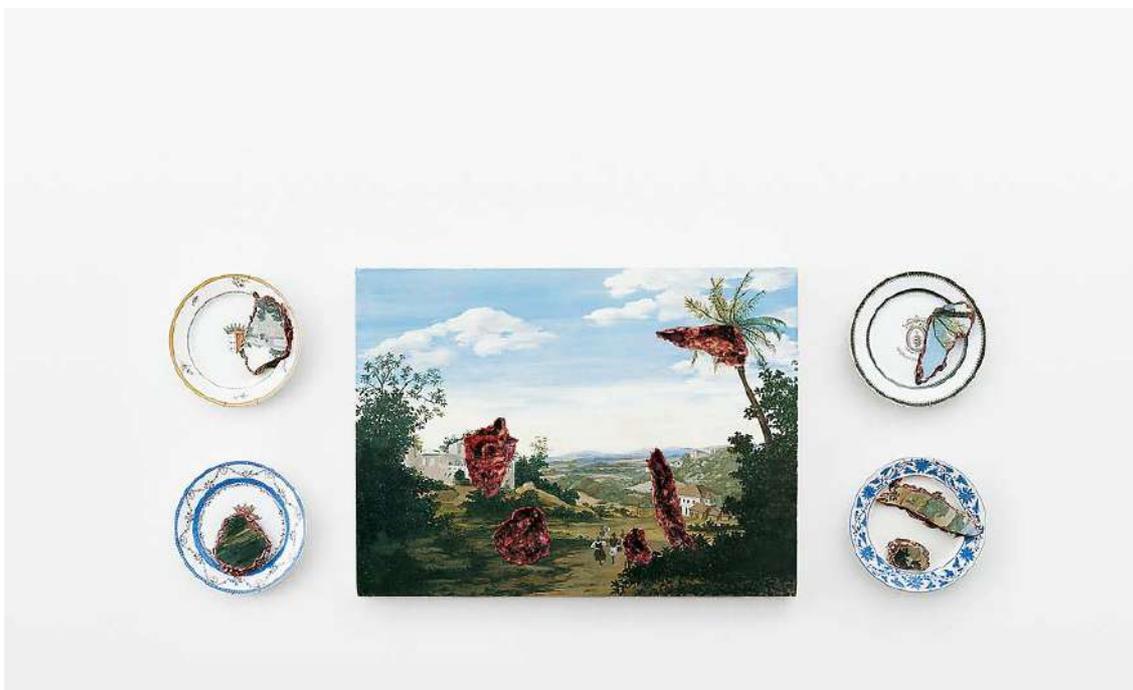
### RESUMO EXPANDIDO

O papel desempenhado pelas produções visuais no reforço das relações de dominação que caracterizam o colonialismo e o imperialismo, principalmente a partir de fins do século XVIII, deu-se paralelamente à consolidação da História da Arte como disciplina. O trânsito entre imagem e texto contribuiu para construir identidades e reforçar relações vigentes de poder. A arte e sua história têm exercido, por um lado, a expressão de uma visão dominante, que classifica e hierarquiza diferentes culturas e sistemas de conhecimento. E que constituem, por outro lado, processos fundamentais na definição de identidades culturais, tornando-se um permanente campo de disputas. Contemporaneamente, artistas brasileiros como Adriana Varejão, Rosana Paulino e Denilson Baniwa deixam-se afetar por determinadas obras da história da arte brasileira que são emblemáticas para a consolidação de narrativas legitimadoras das relações de dominação estabelecidas. As obras do passado que servem como ponto de partida para os artistas contemporâneos em seus trabalhos sintetizam plasticamente valores ligados à formação do estado-nação, numa concepção homogênea de “povo” ou “raça”, conforme Éric Michaud, e alinhados a uma história eurocêntrica e teleológica. Ao fazerem obras que citam, reinventam e transformam essas obras emblemáticas, os artistas estão a discutir a construção de uma história nacional e, também, a própria História da Arte, que tem sido empregada desde o século XVIII como um instrumento epistemológico da colonização, de acordo com Preziosi. As obras desses artistas comentam e interpretam os discursos estabelecidos, interferindo diretamente nos processos de revisão da História da Arte no Brasil. Operam na troca que é própria da disciplina, o fluxo entre linguagens visual e escrita, porém em um sentido inverso. Os artistas partem, simultaneamente, das obras e dos discursos que a elas se somam: uma identidade nacional ancorada em um passado colonial e sua iconografia; as fotografias da população negra brasileira do século XIX e suas conotações racistas; a antropofagia e a falsa ideia de união e democracia que anula as diferenças étnicas e culturais. Ao abordarem eventos traumáticos, eles operam na zona entre o verbal e o visual, “espaço potencial do trauma” que, segundo Saltzman e Rosemberg, seria o próprio domínio da História da Arte.

### PALAVRAS-CHAVE:

História da Arte por imagens. Trânsito entre imagem e discurso. Adriana Varejão. Rosana Paulino. Denilson Baniwa.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**ADRIANA VAREJÃO.** *Carne à moda de Franz Post*, 1996, óleo sobre tela e porcelana, 60 X 150 cm.

Coleção particular.

Crédito da foto: Vicente de Mello

Fonte: catálogo da exposição *História às Margens*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.



**Figura 2**

**ROSANA PAULINO.** *História natural?*, 2016, livro de artista, técnica mista sobre imagens transferidas em papel e tecido, linoleogravura, ponta seca e costura, 31,5 X 42,5 x 33,5 cm.

Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

Crédito da foto: Claudia Melo

Fonte: catálogo da exposição *A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.



**Figura 3**

**DENILSON BANIWA.** *Re-Antropofagia*, 2019, técnica mista, 100 X 120 cm.  
Fonte: /www.premiopia.com/denilson-baniwa/

## A CRÍTICA DECOLONIAL NO ESTUDO DA ANTIGUIDADE ROMANA: A ARTE DOS SUBALTERNIZADOS

JAQUELINE SOUZA VELOSO<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> UFMG /jaqueveloso@yahoo.com.br

### RESUMO EXPANDIDO

A maneira como hoje a historiografia entende a arte produzida pelas pessoas não imperiais em Roma se assemelha, em alguns pontos, à maneira como o Ocidente forjou um discurso sobre a África, um discurso de apagamento. Atualmente estão sendo produzidos novos enunciados, mas eles também apresentam lacunas no que tange a incorporação de uma crítica decolonial em suas próprias narrativas.

Nessa pesquisa, a crítica decolonial será aplicada ao estudo da arte produzida durante os três primeiros séculos do império romano como base para questionar o uso termos e entendimentos tradicionais relativos as noções de elite e subalternos. A experiência da historiografia criticada por autores decoloniais africanos e sul americanos possui pontos de contato com a historiografia romana uma vez que ambas foram forjadas a partir de um mesmo modo de compreender o mundo. Esse modo não é exclusivo das antigas nações coloniais, mas também daqueles que foram educados sob a sua hegemonia (QUIJANO, 2009, p. 74). Dessa forma, o entendimento que se faz hoje da Antiguidade é em muito o resultado de um olhar que frequentemente propõe compreensões derivadas da mentalidade capitalista. Quando análises sobre a arte romana são colocadas ao lado da experiência africana analisada por Mbembe é possível traçar alguns pontos em comum. Os motivos representados pelos súditos do imperador, considerados como repetição dos motivos da corte imperial são esvaziados de sentido e, nas análises, frequentemente mantêm algum nível de dependência com a arte imperial, como se ela lhes sobrepujasse. Se no caso da arte africana, é pela desumanização que se dá o apagamento de significados (MBEMBE, 2001, p. 1), na arte romana, é pela suposta não-originalidade e inconsciência que incorre o apagamento de significados.

Nessa pesquisa, a defesa da arte entendida como dos subalternizados que ocorre justamente quando é analisada ao lado da arte da “elite” é, na verdade, a defesa do entendimento de que o conceito de subalterno precisa ser revisto. Nesse estudo serão analisadas figuras femininas que possuem em comum um tocado similar e a uma distância social súdita/ imperatriz. Essas representações serão estudadas ao lado das propostas de Smith (1998), Joshel (1992), Certeau (1998), Mbembe (2001) e Quijano (2009) procurando conciliar os estudos sobre arte e antiguidade as investigações decoloniais.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Império Romano. Decolonial. Subalternizados. Feminilidade

**FIGURAS:**

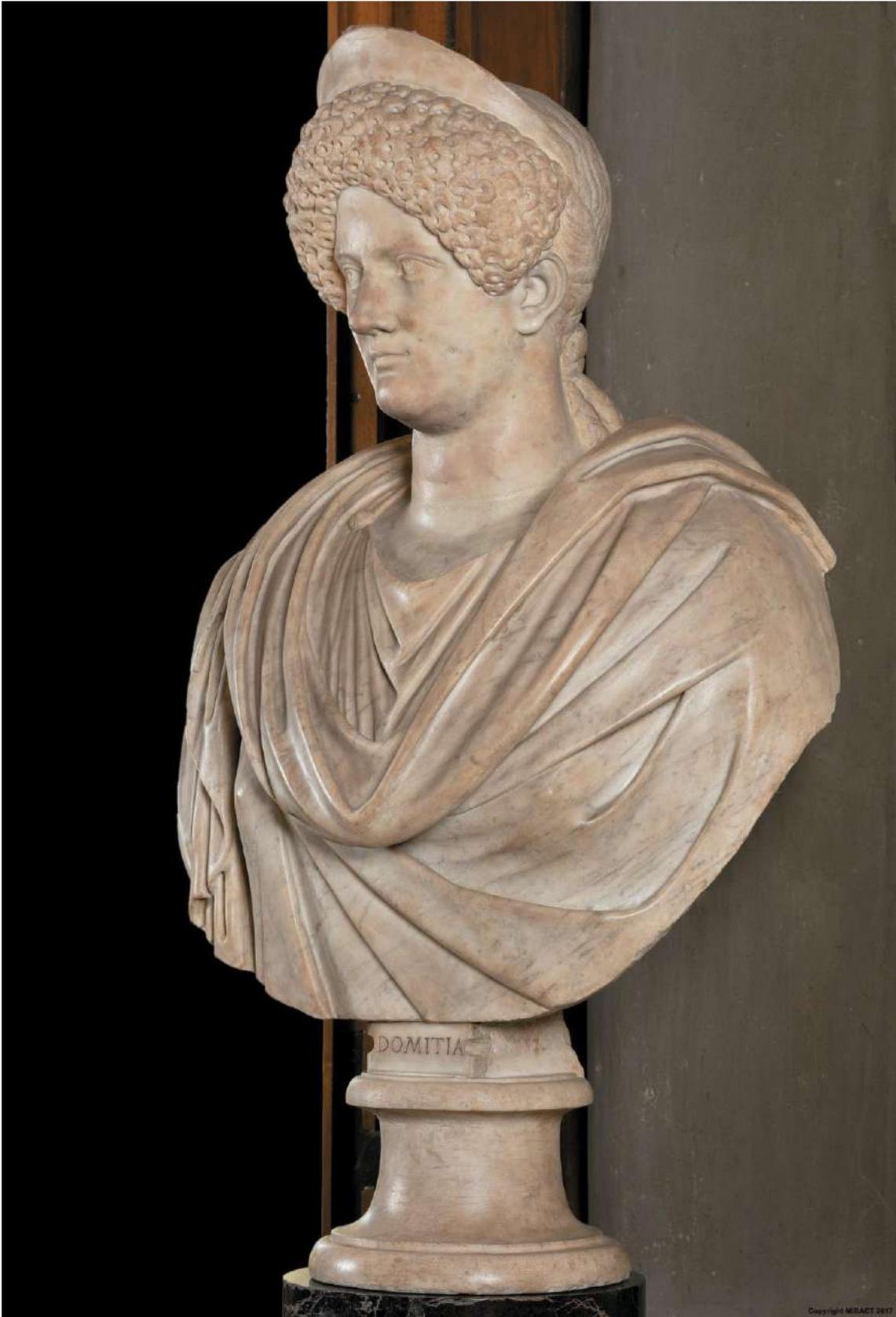


**Figura 1.**

*Relevo funerário de casal trabalhando em um açougue, 140 d.C., Fonte: Gemäldegalerie Alte Meister*



**Figura 2.**  
*Relevo de oleiro e sua esposa.* Século I a II d.C. 59.69 x 73.66 x 7.62 cm. Fonte:  
VFMA Museum.



**Figura 3.**  
*Retrato de Domitia Longina.* Início do século II d.C. 77cm de altura. Fonte: Le Gallerie degli Uffizi.

## RESISTÊNCIA E MATERIALIDADE: A COMPLEXIDADE DOS OBJETOS ASIÁTICOS, SÉCULOS XVI-XVIII

FLAVIA GALLI TATSCH<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo/CBHA/galli.tatsch@unifesp.br

### RESUMO EXPANDIDO

Entre os séculos XVI e XVIII, das oficinas na Índia (Goa), na China (Macau e Fujian), nas Filipinas (Manila) e no Sri-Lanka, surgiram refinadas esculturas com temas cristãos que incorporavam elementos das religiões asiáticas. Altamente apreciadas, eram enviadas à Europa e ao México, por navios portugueses e galeões espanhóis. Esses objetos foram classificados pela história da arte em três categorias: “indo-portugueses”, “hispano-filipinos” ou “cígulo-portugueses”. Tais denominações apontam tanto para a temporalidade quanto para o local de produção. Contudo, são classificações problemáticas, pois refletem os tradicionais padrões de colonialismo, a busca da raiz europeia dos modelos que podem ter sido utilizados, além de reduzir os artistas autóctones a sujeitos passivos. Além disso, não fazem jus a um complexo conjunto de geografias e transmissões que perpassaram tais objetos. Tomando por base as recentes pesquisas que buscam perceber as mobilidades e as trocas, este estudo tem como objetivo analisar alguns artefatos pouco estudados ou conhecidos no Brasil, para tentar mostrar outras conexões.

É o caso das pequenas esculturas com o tema do *Salvator Mundi*. Diferente das imagens do Menino Jesus elaboradas em Goa e conhecidas como *Menino Jesus Bom Pastor*, o *Salvator Mundi* está em pé. Ele faz o gesto da bênção com a mão direita e segura um pequeno globo encimado por uma cruz na mão esquerda. Outra particularidade importante a ser ressaltada está associada à sua anatomia, pois se apresenta tal qual um bebê. Esse tipo de imaginária foi elaborada em materialidades distintas, em Goa e no Sri-Lanka: em marfim (figura 1, Asian Civilisations Museum, Cingapura) e em cristal de rocha (figura 2, The Walters Art Gallery). O *Salvator Mundi* do Asian Civilisations Museum tem cachos em seus cabelos, como se vê em imaginárias europeias. Já o exemplar do The Walters Art Gallery apresenta algumas características de imagens devocionais budistas, hindus ou jainistas, como a postura frontal, os olhos grandes, braços, pernas e barriga macios e carnudos. A utilização do cristal de rocha representava uma inovação artística e comercial, desenvolvida para competir com a exportação de similares em marfim. Assim, para esta análise, é imprescindível afastar-se da perspectiva eurocêntrica para perceber a complexidade desses objetos no interior de um mundo maior e conectado, no qual devem ser percebidas as inspirações/aspirações compartilhadas.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Marfim. Cristal de rocha. Ásia. Séculos XVI-XVIII



**Figura 1.**

**Anônimo.** *Menino Jesus (Salvator Mundi)*, metade do século XVII, marfim, 53 cm.  
Acervo: Asian Civilisations Museum, Cingapura.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/christ-child-saviour-of-the-world/vgEIDuuZekAyfA>



**Figura 2.**

**Anônimo.** *Menino Jesus*, final do século XVI, Goa ou Sri Lanka, cristal de rocha, 6,9 x 2,7 x 1,9 cm.

Acervo: The Walters Art Gallery, Baltimore.

Fonte: <https://art.thewalters.org/detail/30289/figurine-of-a-child/>

## EXISTE UM BARROCO DECOLONIAL? VIOLÊNCIA, GENOCÍDIO E ESTÉTICA. ALGUMAS REFLEXÕES

JENS BAUMGARTEN

Universidade Federal de São Paulo

### RESUMO EXPANDIDO

No Brasil dos últimos anos questões decolônias foram discutidas com muito engajamento no contexto acadêmico, mas também como parte de um ativismo em várias camadas da sociedade. É preciso investigar a construção de cânones que criam uma narrativa visual, um sistema que silencia os movimentos de resistência. Artistas e instituições culturais tomaram muitas ações e atividades para decolonizar o fazer, colecionar, exibir e consumir arte, voltado principalmente para a arte contemporânea e o mercado de arte. No entanto, ainda há poucas pesquisas e debate teórico sobre pós-colonialidade e decolonialidade entre historiadores da arte em um contexto histórico mais amplo, e no contexto historiográfico e teórico. No âmbito da história da arte estes debates se focalizaram sobretudo nas artes contemporâneas e nos Estudos Museológicos; mas ainda faltam, especialmente pesquisas sobre arte, objetos e conceitos antes de 1900. Pesquisas adicionais devem incluir debates sobre a arte europeia no Brasil (e seu papel como coleções para a formação de um cânone), e consequências teóricas para a história da arte europeia. Nesse contexto de relações de poder, temas de violência, racismo, genocídio, além de gênero e feminismo têm sido amplamente discutidos na contemporaneidade. Portanto, parece necessário analisar as profundas consequências na cultura visual ao longo dos séculos e sobretudo de que é chamado Barroco; uma produção artística que a historiografia chama no contexto brasileiro, arte colonial. Esta palestra pretende apresentar algumas reflexões sobre um possível debate de consequências de integrar abordagens pós e decoloniais nas análises estabelecidas nesta área da história da arte.

Até que ponto as questões originais de violência em massa e genocídio na criação das sociedades coloniais e sua existência até hoje devem ser levadas em conta para uma história da arte do “barroco brasileiro”? Este debate talvez possa contribuir para desconstruir o modelo de “centro e periferia”, não ficar dentro desse modelo e criar “novos” centros latino-americanos, mas questionar o modelo de cânone e de “centro e periferia” como um todo e dissolvê-lo. Portanto, seria possível repensar, por que precisamos dessa diferenciação vertical e introduzir outras epistemologias e retornar a termos como do “terceiro espaço” de Homi Bhaba ou também o “Denkraum” (espaço do pensamento) de Warburg, onde seria possível pensar juntos, diferentes objetos e agentes de forma relativa, relacional.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Decolonial. Barroco. Violência. Colonialismo. Arte Colonial.

## OS CINCO SENTIDOS E AS CONTRADIÇÕES DO ROCOCÓ COLONIAL

ANGELA BRANDÃO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo Unifesp|CNPq2  
CBHA /angela.brandao@unifesp.br

### RESUMO EXPANDIDO

O tema dos Cinco Sentidos está presente na arte do Brasil Colonial em pelo menos três contextos diferentes. Há o conjunto de azulejos trazidos de Portugal (1737c.) e situados no andar superior do claustro do Convento de São Francisco de Assis de Salvador, na Bahia. O segundo caso é o programa decorativo com pinturas a têmpera sobre madeira na Sacristia da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Mato Dentro, em Minas Gerais, de segunda metade do século XVIII. O terceiro exemplo é o teto do Salão Principal da Casa de Padre Toledo, em Tiradentes, também em Minas Gerais de segunda metade do século XVIII. Em cada uma dessas situações o uso das alegorias femininas para representar os Cinco Sentidos possui diferentes aspectos. No caso dos azulejos em Salvador, temos a análise de Pedro Moacir Maia, para quem os Cinco Sentidos, associados aos demais temas do conjunto (as Partes do Mundo e os Trabalhos e os Meses), dizem respeito à doutrina franciscana de reconhecimento da natureza. Já as alegorias femininas dos Cinco Sentidos da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Mato Dentro estão associadas com as Cinco Chagas de Cristo e poderiam ser interpretadas à luz do livro do Padre Balthazar da Encarnação, de 1700, *Cidade da Consciência em cinco discursos pelos cinco sentidos*, conforme apontado por Gandra. Com relação ao tema de Tiradentes, podemos seguir a hipótese levantada por Raquel Quinet Pifano tanto no que se refere à influência do pensamento de John Locke quanto aos ensinamentos de cortesia. A descoberta, por parte de Letícia de Andrade, de exemplares de porcelanas chinesas decoradas com cenas idênticas às pinturas do Salão Principal da Casa de Padre Toledo sugere, por outro lado, um trânsito diverso de iconografias para além das fontes gráficas e uma sugestiva relação entre objetos de mesa e criação artística. Embora cada um desses conjuntos iconográficos possa ser interpretado sob chaves iconográficas e iconológicas diferentes, o que há em comum entre eles? Como explicar a presença de uma temática aparentemente laica e tomada por um erotismo sutil em lugares de caráter religioso? Algumas de nossas perguntas nos levam ao que Gauvin Bailey chamou de “o enigma do rococó”.

### PALAVRAS-CHAVE:

Cinco Sentidos. Rococó. Brasil Colônia. Arte Colonial.

**FIGURAS:**



**Figura 1**  
**BARTOLOMEU ANTUNES.** (atr.) *Ver, os Cinco Sentidos* 1737c., azulejos  
Claustro Superior do Convento de São Francisco de Salvador.  
Foto: Selene Lingoist



**Figura 2**  
**CAETANO LUÍS DE MIRANDA OU SILVESTRE DE ALMEIDA LOPES.** (atr.) *Alegoria da Visão, os Cinco Sentidos*, 2ª met. Séc. XVIII. Têmpera sobre madeira. Forro da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Mato Dentro, MG.



**Figura 3**

**Autoria não identificada.** *Alegoria da Visão* (det.), os Cinco Sentidos, 2ª met. Séc. XVIII. Têmpera e cola sobre madeira. Forro do Salão Principal da Casa de Padre Toledo, Tiradentes - MG.

## CONCEIÇÃO DAS CRIOULAS: UM CONCEITO DE NAÇÃO CONJUGADO NO FEMININO

NOME DO AUTOR: Madalena de Fatima Pequeno Zaccara  
Universidade Federal de Pernambuco/madazaccara@gmail.

### RESUMO EXPANDIDO

Limitar as artes visuais, aos vários períodos e leituras da história da arte ocidental ou ao discurso canônico hegemônico é reconhecer o centro em detrimento das margens mantendo, dessa forma, a dominação do olhar colonizador. Aplicado às mulheres, principalmente em relação àquelas que fogem de um vocabulário artístico de colonização europeia, esse discurso referencia o centro como um poder capaz de legitimar artistas e obras através de um olhar excludente de outras culturas inclusive as conjugadas no feminino, nosso lugar de reflexão e fala. Afinal, a força da hegemonia não se faz só através da dominação ou da simples exclusão, mas também por uma identificação com o discurso dominante, com a colonialidade que gera uma hierarquização da expressão e da memória e que, conseqüentemente, não reconhece a produção das margens e, no caso das artistas mulheres, as condena a um patamar inferior na hierarquia das artes visuais.

A colonialidade é a manutenção do domínio de um conhecimento sobre outro; de uma cultura sobre outra; de um gênero sobre outro; de um corpo sobre o outro. Esse resistir à colonização ainda está presente no município de Salgueiro, Pernambuco na comunidade Conceição das Crioulas, quilombola, com uma história oral que remete à chegada de seis negras livres à região onde se estabeleceram. Hoje, as herdeiras das fundadoras direcionam a vida comunitária, passando da resistência à expropriação da terra à transmissão de sua cultura.

É importante lembrar que dentro da pirâmide social estruturada na sociedade escravocrata brasileira os brancos ficavam no topo. Em um degrau abaixo estavam as mulheres, brancas que eram, apesar de brancas, cidadãs de segunda categoria. Em baixo desta construção social ficavam os negros e os indígenas considerados inferiores. Em um nível mais inferior ainda estavam as mulheres negras escravas tanto por serem mulheres, como por serem negras e escravas. As mulheres de Conceição das Crioulas se transformaram, romperam com a tradição secular de subserviência. Elas interromperam com esse discurso. E propuseram para as escolas um currículo alternativo, inclusive artístico, no qual os valores ancestrais fossem contemplados. Elas fazem sua própria história da arte.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte e Gênero; Conceição das Crioulas; Colonialismos.

## DRAG QUEEN OU TRANSFORMISTA?: A ARTE LGBT DECOLONIAL

MANOEL FLAVIO CHELES DA SILVA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> CEFET/RJ / manoel.silva@aluno.cefet-rj.br

### RESUMO EXPANDIDO

Na narrativa pós-colonial vemos uma conversão de pautas sociais em produtos para o capital, com a arte não é diferente, ela ganha esse caráter de arte quando há alguém com capacidade de consumi-la. Tomando como exemplo as artes das minorias sexuais e de gênero (LGBTs), percebemos que até pouco suas manifestações artísticas não eram vistas como arte, mas como entretenimento: 'um homem vestido de mulher, como ele consegue esconder o pênis?'

No Brasil temos uma forma singular de ver a figura do homem que se traveste, tratando essa atividade de um nome que tem uma carga de significados muito expressiva, transformismo. Transformista é aquele ao qual a sociedade atribui um papel de masculinidade compulsória, por ter nascido com órgãos relativos ao sexo masculino, mas que se dota de signos femininos para se expressar em sociedade. Assim, transformista não é apenas quem se 'veste de mulher' para uma performance, mas também aquele que não tem o seu gênero em conformidade com o sexo de nascimento. Vemos, no entanto, atualmente uma proeminência de figuras gays que 'se vestem de mulher', não se denominando como transformistas, mas sim como *Drag Queens*.

Difundido a partir de 2010, na mídia de massa, este termo inglês enquadra gays que usam de artifícios feminizadores para performar enquanto uma mulher cisgênero. Sua ascensão se deu através do programa estadunidense *RuPaul's Drag Race*, da *VH1*, que propõe uma disputa entre a arte de diferentes gays, para encontrar o rosto *drag* dos EUA. Desta disputa entre artistas, estipula-se não apenas o que é *drag*, mas como é desenvolvida a arte desse grupo. O 'fazer *drag*' da contemporaneidade é encantador, as peles perfeitas, as roupas glamorosas, disfarçam uma normativa colonial de perduro da branquitude e de uma cisgenereidade como norma. Dada a história da comunidade LGBT brasileira, o uso dessa arte faz-se resistência; corpos pretos e transviados na mídia nacional não é fruto de um programa estrangeiro, mas de uma luta que data da década de 1920.

Trazemos neste *paper* uma provocação relativa ao uso do termo *drag* como um sucessor do transformismo, e que inserido dentro de uma dinâmica capitalista privilegia e dita o que é ou não arte LGBT. Pois, em especial no Brasil, temos o 'transformismo' singularizando as experiências artísticas de confronto às normas de gênero e sexualidade, porém caindo em desuso por '*drag*' ser mais higiênico ao não colocar em par de igualdade gays cisgêneros brancos com as demais dissidências da comunidade.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Drag Queen. Transformista. Arte LGBT. Decolonialidade. Capitalismo e arte.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

VH1. 'Meet the Queens of 'RuPaul's Drag Race Season 12', 2020, digital, 2400 X 1215 px.  
Acervo: VH1.

Fonte: <<https://www.vh1.com/shows/rupauls-drag-race>>.



**Figura 2**

**SILVETTY MONTILLA.** *'As Panteras kkk @michellysummer e @joio\_unica tá passada'*, 2021,  
Instagram, 671 X 671 px.

Fonte: < <https://www.instagram.com/p/CSKna4MF9Qw/>>.

## ANTONIO OBÁ E A SESTA EM DOIS TEMPOS

LEONARDO ALVES SÁ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília  
/leonardo.sa@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Dentro da proposta de desconstrução das narrativas canônicas da História da Arte e da necessidade de discutir os modelos de representação visual que marcam o gesto colonial das civilizações europeias, a presente comunicação busca apontar a correlação iconográfica entre o trabalho *Sesta* (2019) de Antonio Obá e *O Meridiano* (1889-90), de Vincent Van Gogh.

*Sesta* (2019) foi apresentada ao público pela primeira vez somente entre 22 de maio/2021 e 30 de janeiro/2022, na exposição *Overture*, do recém-inaugurado *Bourse de Commerce*, em Paris, França. Nesse contexto mundial de criação, fruição e consumo de obras de artistas consagrados, a *Sesta* de Obá pode nos remeter à tela *O Meridiano*, de Vincent Van Gogh, também conhecida como *Siesta*. Dado o anacronismo temporal e o fato de a natureza pacífica do assunto ser praticamente a mesma, as obras de Obá e Van Gogh se referenciam de alguma maneira, no entanto, não se colidem. O que significa que a tela de Obá não faz alusão direta à obra pós-impressionista. Todavia, em ambas, não há interesse na representação “correta” de algo ou mesmo na reprodução fotograficamente exata da natureza e da paisagem. Exageram certos aspectos, distorcem outros e simplificam formas para que estas se adequem aos seus propósitos, ou melhor, aos propósitos de cada uma das obras. O ambiente rural em campo aberto, longe de qualquer vestígio urbano, está transcrito de modo altamente subjetivo em cada uma delas, seja na construção cromática, na nuance das pinceladas ou no arranjo dos elementos na cena.

Cada uma das obras, justamente pela maneira singular de expressar seu tempo, exterioriza a própria contemporaneidade em si, e por isso são tomadas como modo de expressão da relação de cada artista com o seu presente e com seu contexto sócio-cultural. A obra de Van Gogh integra uma cultura que se pressupõe universal e faz parte de um sistema discursivo colonial que atravessa anos e anos. Mas, no século XXI, que relação da História da Arte com a representação visual a obra *Sesta* de Obá pode nos impor? Tal desafio reverbera de maneira transversal pela historiografia da arte e implica diretamente na discussão da de(s)colonização da representação visual e da

necessidade de autonomia em relação aos modelos vigentes na própria arte brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Pintura. Antonio Obá. Van Gogh. Sesta. Meridiano

**FIGURAS:**



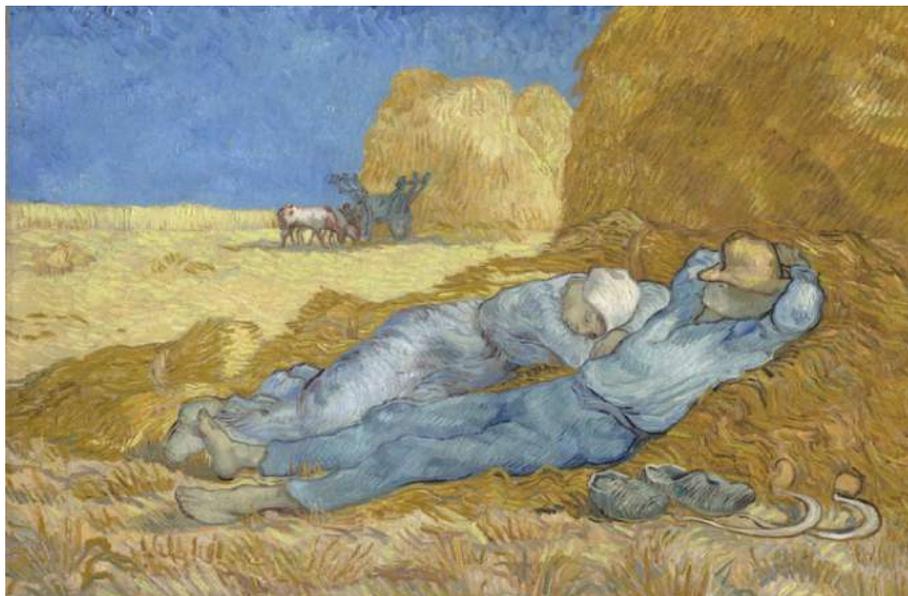
**Figura 1**

**ANTONIO OBÁ.** *Sesta*, 2019, óleo sobre tela, 170 x 300 cm.

Acervo: Coleção Pinault

Crédito: Bruno Leão/Mendes Wood DM

Fonte: <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/oeuvre/sesta>



**Figura 2**

**VAN GOGH.** *La Méridienne*, 1889-90, óleo sobre tela, 73 x 91 cm.

Acervo: Museu d'Orsay

Crédito: RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt

Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-meridienne-750>

## NARRATIVAS DE SI - NA HISTÓRIA DA ARTE

FABIANA FERREIRA DE ALCANTARA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PPGHA- UERJ/Fabiana\_alcantara@hotmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O trabalho analisa a construção da ideia de “autoimagem” no campo das Artes e relações com a Antropologia. É sugerido que existe uma orientação, tanto no campo das Artes, como da Antropologia, decorrente do pensar decolonial, em que se reposiciona a questão do “outro” na sociedade e de quem deve dizer a respeito da constituição de narrativas, como algo plural, diverso. Algumas ideias antropológicas da formação de uma *autoimagem* do pesquisado, do “outro” constituinte da pesquisa etnográfica observadas, serão: a ideia de “co-autoria” por Peirano (1995), “autoria compartilhada”, usada por Bárbara Copque e Jean Rouch, e ainda “etnobiografia”, também de Rouch, vistas por Novaes (2012) e Gonçalves (2007), respectivamente. Da arte, será comentado o conceito de autorrepresentação, não nomeado, mas indicativo na obra de Foster (2014), e a ideia de *des-outrizar*, de Ndikung (2019). Interessa compreender a constituição de “narrativas de si” como uma questão pertinente ao contemporâneo e identificar entre os personagens das narrativas atuais, que escolhas eles refletem.

Se na História da Arte a ideia de autoria é presumida como parte fundamental da criação do objeto artístico, para a Antropologia por longo tempo se presumiu a isenção do pesquisador/etnógrafo no resultado final de seu texto. O destaque é feito num momento em que as duas disciplinas, Antropologia e Arte, se veem diante de questionamentos que mexem com parte de como foram contadas as suas trajetórias ou eleitos os seus objetos de estudo. O conceito de autorrepresentação envolve a perspectiva de uma crítica à memória visual sustentada historicamente, de questionar o que é o “outro” nas representações da construção social do Brasil e, propor repensar de que forma isso pode ser transformado diante de um contexto decolonial. A ideia de autorrepresentação será confrontada a partir das trocas com autores da antropologia e como também evidenciaram a importância da expressão de seus sujeitos, num trabalho etnográfico mais dialógico.

O texto está dividido em três partes, tendo na primeira parte o panorama de algumas adequações por qual passam os dois campos, da Arte e da Antropologia, quanto ao pensamento decolonial e a ideia de autorrepresentação. Num segundo momento, como é pensada a ideia de um novo “outro” que viabilize as narrativas particulares e, por fim, são trazidas reflexões a respeito das escolhas que influenciam as narrativas contemporâneas.

### PALAVRAS-CHAVE:

Narrativas. Autorrepresentação. Decolonialidade. Des-outrização.

## AS ESCULTURAS DE HARPIAS DE RODOLFO BERNARDELLI NO PALÁCIO DO CATETE, NO RIO DE JANEIRO

MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Instituto de Artes/VIS/UnB

### RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação tem como objetivo analisar alguns aspectos da encomenda e implantação das harpias que encimam o Palácio do Catete, no Rio de Janeiro. Por volta de 1907, o escultor Rodolfo Bernardelli foi incumbido de realizar novas esculturas para decorar a platibanda do Palácio, em substituição às figuras femininas ali existentes, que representavam alegorias à República brasileira, ali colocadas entre 1896 e 1897, quando o prédio foi reformado para ser sede do governo federal. O projeto inicial do edifício, de meados do século XIX, incluía as esculturas de águias em zinco (que por sua vez foram também substituídas) sendo por isso conhecido originalmente como o Palácio das Águias.

Na primeira década do século XX a escolha das harpias, segundo alguns autores, deveu-se à busca de representação de uma ave nacional, o gavião-real, que é um animal de rapina, de grandes dimensões e força, presente ainda na região amazônica do país. As esculturas de Bernardelli foram fundidas em Paris e instaladas no Palácio do Catete em 1910.

Em nossa pesquisa procuramos analisar alguns aspectos da escultura animalista de Bernardelli, em sua relação com a escultura europeia do século XIX e, em especial, com a obra de escultores franceses como Emmanuel Frémiet (1824-1910) ou Henri Alfred Jacquemart (1824 – 1896).

A nosso ver, a representação dos animais neste período é frequentemente apoiada em ideias sobre sua grandeza e potência, em um apelo ao exótico (derivado do orientalismo e do neocolonialismo do século XIX), assim como a um aspecto mais científico, como das ideias darwinianas sobre a evolução das espécies.

Acreditamos que águias de Bernardelli mantêm assim um grandioso aspecto de selvageria, que gerou comentários na imprensa carioca, aliando-as a uma discussão política sobre o governo do país na época, atestado em diversos textos e caricaturas publicadas sobre o tema.

Por outro lado, a escolha do gavião-real para ser figurado no topo de um importante edifício do poder, poderia significar ainda um pensamento sobre o nacionalismo local a se moldar nos anos subsequentes, buscando uma representação mais nacional, de um animal brasileiro. Vale lembrar que ao longo do século XX a harpia irá se tornar a ave símbolo do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

### PALAVRAS-CHAVE:

Escultura-Brasil-século XIX. Escultura-Europa-século XIX. Representação de animais. Rodolfo Bernardelli. Palácio do Catete.

## ROMANTIZAÇÕES DO COLONIALISMO - DO ORIENTALISMO OITOCENTISTA A BEECHAM HOUSE

CAMILA DAZZI<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro /camila.dazzi@cefet-rj.br

### RESUMO EXPANDIDO

Na Grã-Bretanha da era Brexit, a nostalgia do período de expansão Imperialista percebido como uma época pretérita dourada impulsionou a realização de produções que descrevem a Índia colonial, como o filme *Victoria & Abdul*, sobre a amizade entre a Rainha Vitória e seu servo indiano Abdul Karim (2017), e séries como *Indian Summers* (2016), que retrata Shimla, proto Ibiza da elite colonial britânica, e *Beecham House* (2019), objeto do presente estudo. Após a realização uma análise comparativa entre filmes de *Beecham House* e pinturas e ilustrações de livros do século XIX sobre a Índia dominada pelos britânicos, concluímos que a série revela citações e releituras do Orientalismo Oitocentista, bem como perpetua estereótipos que os colonizadores construíram sobre os colonizados.

*Beecham House*, que estreou na Netflix em 2019, se passa nos anos finais do século XVIII, em meio ao conflito de poder pelo controle territorial e econômico da Índia entre britânicos e franceses. O personagem central é o inglês John Beecham, militar reformado e ex-funcionário da Companhia Inglesa das Índias Orientais, que acaba de chegar a sua nova e magnífica casa em Delhi determinado a ganhar a vida como comerciante independente.

A série reforça e banaliza uma série de clichês e preconceitos sobre a Índia e os indianos. *Beecham House*, assim como as pinturas orientalistas do Oitocentos que lhe serviram de inspiração para a reconstituição de indumentárias, hábitos e cenários (Figs 1), é caracterizada por um discurso ficcional por meio do qual a cultura ocidental, ao representar o Oriente como não civilizado, sensual e perigoso, reitera a distinção inalienável entre a superioridade ocidental e a inferioridade oriental. Nossa hipótese é a de que a série, ao retomar a estética Orientalista do século XIX, enaltece a ideologia imperialista e colonial, ofuscando e mascarando sob a rubrica de entretenimento a opressão e o racismo.

São dois os nossos principais objetivos ao analisarmos *Beecham House*: por um lado, demonstrar ao leitor como o imaginário constituído sobre o Oriente no século XIX, e mais especificamente sobre a Índia, por meio da arte se encontra até hoje presente contribuindo na construção das nossas percepções sobre esse território. Por outro, evidenciar que essa perpetuação imagética não é inocente, uma vez que propaga a ideologia colonial, que longe de estar ultrapassada, se encontra revigorada no presente.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte Orientalista. Colonialismo. Imperialismo. Beecham House. Brexit.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**EDWIN LORD WEEKS.** *The Arrival of Prince Humbert, the Rajah, at the Palace of Amber, c. 1888*, óleo sobre tela, 99.1 x 132.1 cm. Acervo: Coleção Particular. Fonte: commons.wikimedia.org.



**Figura 2**

**BEECHAM HOUSE.** *Frame do episódio de abertura, 2019.*  
Fonte: <https://metro.co.uk/>

## MARCELA BONFIM: A FOTOGRAFIA AMAZÔNICA

CRISTINA PIERRE DE FRANÇA

Colégio Pedro II/cristina.pierre@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

No espectro de desvendar artistas brasileiros de ascendência africana propomos a imersão na obra da fotógrafa paulista Marcela Bonfim (Jaú 1983), que apresenta um trabalho profundamente ancorado sobre a região amazônica e questões da racialidade e identidade. Suas fotografias desvendam uma Amazônia desconhecida de grande parte dos brasileiros, ao exibir as várias etnias que compõem sua população e desconstruem a concepção generalizada e homogênea construída ao longo dos anos sobre os povos que habitam esse território. Por outro lado, além do aspecto documental seu olhar singular ultrapassa os recortes etnográficos e ativistas que ela nos apresenta em suas fotografias. Existe uma potência em sua obra, que se estabelece na representação que corporifica as experiências de vida dos personagens exibidos, em sua maioria pretos, indígenas e ribeirinhos. São imagens que personalizam seus atores e buscam apresentar vivências e dignificar a existência, através de uma composição formal que enfatiza os aspectos individuais de cada sujeito retratado. Suas imagens estão em contraste com grande parte da iconografia brasileira relacionada a essa população ao longo da arte nacional, desde o século XVI até meados do século XX, que ora a invisibiliza, ora a apresenta em contextos de subalternidade ou ainda como documento etnográfico. Assim, a fotografia que a artista nos apresenta simultaneamente singulariza e identifica os rostos e destaca a especificidade das figuras exibidas, assinalando e mostrando seu lugar e importância no tecido social. Na superfície as imagens visibilizam e resgatam histórica e socialmente a contribuição desses sujeitos na construção do território amazônico. Subjacente a esse âmbito aparente, exibem camadas onde são expostas experiências e existências que expõem a humanidade e singularidades obliteradas e negadas ao longo de representações artísticas, sociais e científicas desses sujeitos. Nas séries fotográficas que exhibe estão presentes tanto aspectos retrospectivos, em que as imagens aludem a liames que desvelam o passado, quanto propositivos, ao apontar para o resgate e reconhecimento dessa parcela da população no conjunto da arte brasileira.

### PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia. Marcela Bonfim. Amazônia. Arte brasileira

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**MARCELA BONFIM.** *Entidade pensamento/Dú, Quilombo de Vila Bela da Santíssima Trindade (MT)*, 2015, Fotografia – Amazônia Negra, 60×90. Disponível em: [https://d2yzvs8qffn37r.cloudfront.net/wp-content/uploads/2021/05/60x90\\_fundo-natural\\_Entidade.-Quilombo-de-Vola-Bela-da-Santissima-Trindade-\\_-MT\\_Fundo-natural-Amaz%C3%B4nia-Negra.jpg](https://d2yzvs8qffn37r.cloudfront.net/wp-content/uploads/2021/05/60x90_fundo-natural_Entidade.-Quilombo-de-Vola-Bela-da-Santissima-Trindade-_-MT_Fundo-natural-Amaz%C3%B4nia-Negra.jpg)



**Figura 2**

**MARCELA BONFIM.** *Madona Negra*. 2015. Fotografia – Amazônia Negra, 60×90.  
Disponível em: [https://d2yzvs8qffn37r.cloudfront.net/wp-content/uploads/2021/05/60x90\\_fundo-branco\\_Madona-Negra.-Porto-Velho-2015.Fundo-branco-Amaz%C3%B4nia-Negra.jpg](https://d2yzvs8qffn37r.cloudfront.net/wp-content/uploads/2021/05/60x90_fundo-branco_Madona-Negra.-Porto-Velho-2015.Fundo-branco-Amaz%C3%B4nia-Negra.jpg)

## ESPELHO: UMA PROPOSIÇÃO AO OLHAR ATRAVÉS DAS FOTOGRAFIAS DE JANUÁRIO GARCIA

ROBERTA ALEIXO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro/roberta.alleixo@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O fotógrafo baiano Bauer Sá em conversa comigo no ano de 2019 me ensinou a olhar e observar o que poderia ser a fotografia no contexto afro-diaspórico. Ele me disse a seguinte frase: “Sou eu na fotografia, aquilo é um espelho. Vou sempre fazer esse trabalho. As [minhas] referências negras na construção são: Gil, Milton, Basquiat, Castro Alves, Meu Pai<sup>1</sup>, Bob Marley”<sup>2</sup>. A conversa contribui para uma reflexão sobre fotografia e a possibilidade de ser/ver diante de uma máquina capaz de reproduzir aquilo colocado ante nossos olhos para construir narrativas próprias (reconhecíveis), desconstruindo outras (incapazes de provocar reconhecimento). Ao realizar a análise de sua produção, o fotógrafo Bauer Sá abre portas para pensar a fotografia enquanto técnica constituída pelo valor de verdade e lugar de alteridade. A frase coloca-nos à frente de algumas possibilidades de entendimento dessa criação que é a apreensão do instante pela extensão da visão, objeto mediador entre o *eu* e o mundo, invenção que consagra-se no tão complexo século XIX. Esta perspectiva acerca da fotografia enquanto espelho/imagem/reconhecimento será o direcionamento para analisar retratos realizados por Januário Garcia, presentes em dois catálogos: 25 anos do Movimento Negro no Brasil (2006) e Diásporas Africanas na América do Sul (2008). Essas imagens são o ponto nodal para reflexão sobre a contribuição dos retratos realizados pelo fotógrafo e para uma maior compreensão da imagem fotográfica enquanto espelho e espaço de alteridade. Januário Garcia foi um antigo membro do debate racial

no Brasil, integrou e colaborou na construção do movimento social e político organizado por negras e negros, é uma das figuras centrais para construção, desenvolvimento das discussões que resultaram e resultam em práticas e políticas antirracistas. É diante desse cenário de lutas e conquistas, como o reconhecimento histórico de Palmares que ele participa. O fotógrafo é um dos fundadores do Movimento Negro Unificado (MNU) que surge nos anos 70.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Fotografia. Espelho. Arte afro-brasileira. Alterida.

# Programação da Sessão 4

DINÂMICAS DE CONSTRUÇÃO E DESTRUIÇÃO:  
OS FUTUROS DA ARTE E DO PATRIMÔNIO CULTURAL

**Futuros**  
da **História**  
da **Arte:** **50** anos  
do **CBHA**

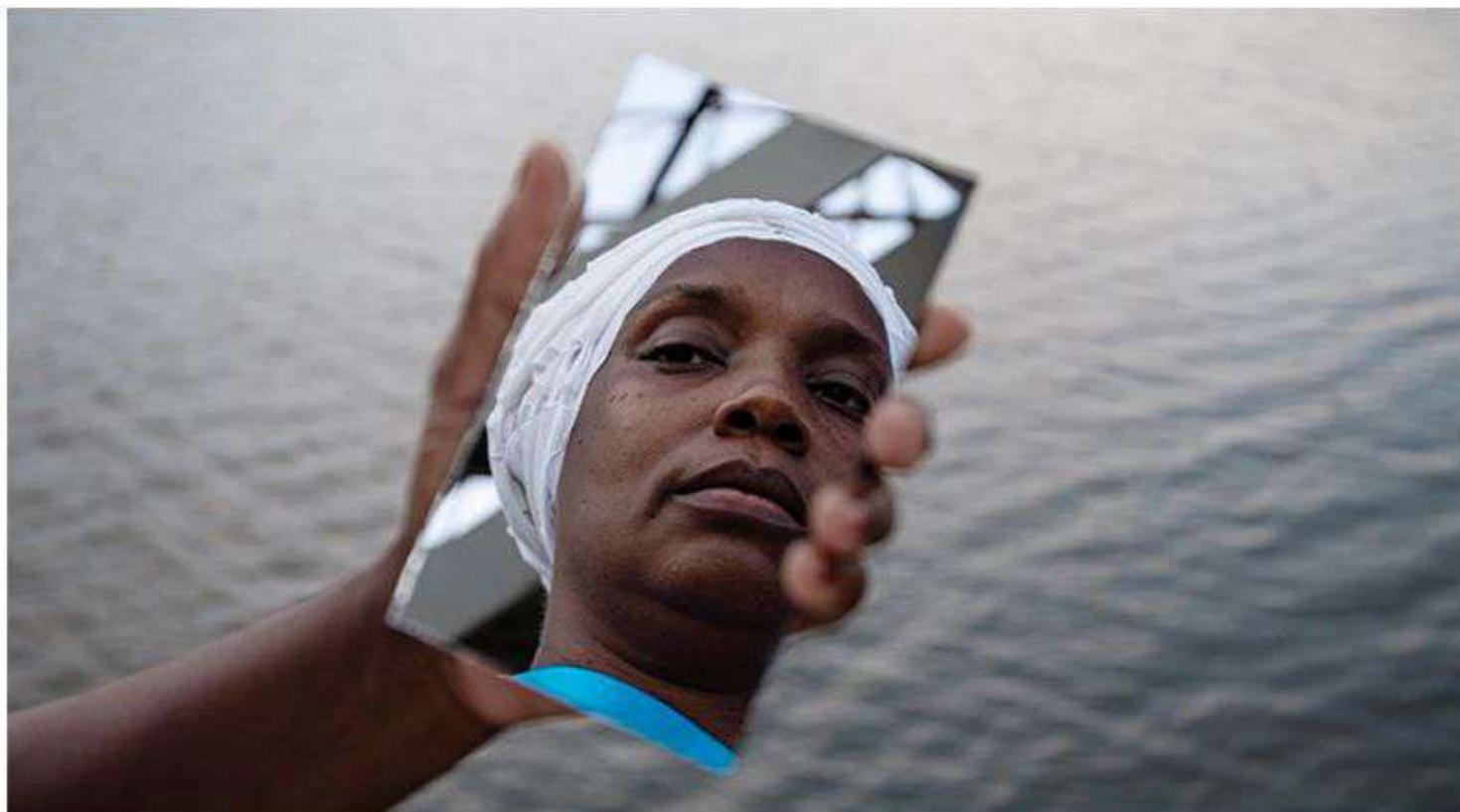


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

**42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**

07 a 12 de novembro de 2022

Locais de realização:

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



## CEMITÉRIO SÃO PAULO: DINÂMICA DA CONSTRUÇÃO E DESTRUIÇÃO DE MONUMENTOS FUNERÁRIOS

MARIA ELIZIA BORGES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em História / maelizia@terra.com.br

### RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação tem como objetivo denunciar o fenômeno da destruição do patrimônio material que vem ocorrendo nos espaços públicos do Brasil, no caso em monumentos funerários instalados em cemitérios públicos. Queremos abordar o caso mais recente ocorrido no Cemitério São Paulo (1926), em São Paulo, onde peças de bronze foram roubadas descaracterizando os monumentos funerários (Viviane Comunale; Jornal da Cultura, 6/04/2022. TV Cultura, SP). Tal episódio vem acontecendo com frequência há muitos anos em cemitérios brasileiros, conforme registram as reportagens do Youtube. Na cidade de São Paulo, existem quadrilhas especializadas em furtar peças de bronze e mais uma vez, o alvo tem sido o Cemitério São Paulo que agrupa obras funerárias de grande importância artística. Ele é considerado um local relevante para compreender a memória coletiva da elite econômica e social da década de 1920. Em 2021 apresentamos um artigo no 39º.CCBHA sobre os monumentos funerários do Cemitério São Paulo dedicados aos heróis da Revolução de 1932 e observamos que recentemente o jazigo do Major José Marcelino da Fonseca, obra de Eugenio Pratti (1932) teve parte da cabeceira roubada, local onde constava a representação do soldado constitucionalista segurando uma baioneta. Encontramos ainda uma das obras marcantes do modernismo funerário a *Ausência* (1944), do escultor Galileo Emendábili, onde o pão sobre a mesa foi retirado. Citamos outras peças de bronze roubadas como na obra *A Pietà e a Família* (1938) de Antello Del Débbio onde não consta mais a escultura da criança e em *São Francisco Orando* (1952), do escultor Ottone Zorlini que está sem a portinhola original. Diríamos que a devassa desse patrimônio material é maior do que aqui apresentamos. Há quem roube as peças e há quem compre, um processo passível de mudanças mediante a criação de atitudes defensivas adotadas pelos órgãos públicos. Estamos diante de uma realidade perversa que extrapola as questões de manutenção, preservação e restauração dos cemitérios do Brasil que também é outro problema vital. Como o órgão público municipal, mantenedor deste espaço, considerado como “museu a céu aberto” justifica a falta de estrutura física como iluminação local e de vigias noturnos e diurnos suficientes para impedir tais roubos? Qual a posição da polícia local diante da denúncia estabelecida? Como os meios de comunicação midiáticos transmitem tais informações? Enfim um “lugar de memória” pouco valorizado por seus cidadãos e que agrupa um bem cultural e artístico que precisamos lutar diuturnamente para o seu não esquecimento.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Monumentos funerários. Patrimônio material. Memória coletiva. Depredação. Preservação.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

Jazigo do Major José Marcelino da Fonseca, obra de **Eugenio Pratti**, 1932, cabeceira de bronze

Acervo: Cemitério São Paulo, SP.

Fonte: Fotografia de Viviane Comunale.



**Figura 2**  
*Ausência*. Escultor **Galileo Emendábili**, 1944, Bronze.  
Acervo: Cemitério São Paulo, SP  
Fonte: Fotografia de Viviane Comunale.



**Figura 3**  
*A Pieta e a Família*, obra de **Antello Del Débbio**, 1938, bronze.  
Acervo: Cemitério São Paulo, SP.  
Fonte: Fotografia de Viviane Comunale.

## A 'RECONSTRUÇÃO' DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO DEMOLIDO CAPIXABA

NELSON PÔRTO RIBEIRO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Espírito Santo / [nelsonporto.ufes@gmail.com](mailto:nelsonporto.ufes@gmail.com) / CBHA

### RESUMO EXPANDIDO

A História da arquitetura é marcada por grandes perdas: muitos dos grandes monumentos arquitetônicos construídos pelas culturas do passado só conhecemos por nomes ou por descrições. Contudo, o conhecimento histórico cada vez mais especializado e eficiente, aliado à modernas tecnologias de representação e reprodução, permitem, nos dias de hoje, que consigamos reconstruir esses artefatos perdidos ainda que muitas vezes apenas de forma hipotética ou conjectural.

Dos diálogos estabelecidos entre a disciplina da 'História da Arquitetura' e a disciplina do 'Patrimônio Cultural', a reconstrução e o estudo dos monumentos arquitetônicos do passado é um dos mais prolíficos. Da 'História da Arquitetura' provém a metodologia e o rigor científico necessários para uma abordagem sistêmica e precisa do objeto: o Patrimônio Cultural, por sua vez, contribui com técnicas que se na sua origem são provenientes da disciplina da Arqueologia, nos dias de hoje desenvolveram-se no âmbito seguro das práticas preservacionistas.

A reconstrução virtual, ou estudo do monumento que não existe mais (ou ainda, que existe em ruína), é uma importante prática que permite um conhecimento bastante operativo tanto no campo da história, propriamente dito, quanto no campo do Patrimônio. Pela reconstrução virtual enriquece-se o conhecimento histórico acerca das construções do passado e dos homens que construíram estes artefatos, assim como se permite que este conhecimento acerca de práticas manufatureiras e das estruturas tectônicas propriamente ditas, contribua para uma abordagem preservacionista.

A reconstrução virtual estabelece também uma possibilidade de se reestudar a cidade através dos seus antigos monumentos e artefatos notáveis, fazendo-se as devidas conexões com os valores simbólicos e permitindo que o espaço urbano fique preñado de significações. O 'fato urbano', no conceito de Aldo Rossi (2001), é uma permanência que marca de forma indelével o espaço citadino através do tempo e das memórias passadas, memórias estas que podem se sobrepor, assim como também se conformarem naquilo que Halbwachs (1997) denominou de uma 'memória coletiva', expressão cultural de uma comunidade local com personalidade própria.

A presente comunicação insere-se dentro do contexto de um projeto que procura estudar a arquitetura civil e religiosa notável já demolida na região de Vitória-ES, no recorte cronológico que vai do século XIX ao início do XX, justamente o

período em que a transformação das nossas cidades mais prejuízo trouxe ao patrimônio histórico – conceito até então não existente.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arquitetura demolida. Ruína. Arquitetura colonial. Arquitetura eclética.

## A PEDRA SANGROU: O DIA EM QUE O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS SE TRANSFORMOU NO MONUMENTO À RESISTÊNCIA GUARANI

THAÍS CHANG WALDMAN

Pesquisadora de pós-doutorado no Museu Paulista da USP  
tatawald@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O *Monumento às bandeiras*, de Victor Brecheret (1894-1955), foi projetado inicialmente em 1920, por ocasião das comemorações paulistas do Centenário da Independência do Brasil, e inaugurado apenas em 1953, às vésperas do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo. Esboçado com o apoio de diversos intelectuais e artistas envolvidos na realização da Semana de Arte Moderna de 1922, ele ainda hoje ocupa quase toda a praça Armando de Salles Oliveira, na entrada do parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo, com seus cerca de 45 metros de comprimento, posicionado como se partisse rumo ao Jaraguá, ponto focal das antigas bandeiras, território ocupado pelos guarani desde pelo menos os anos 1950.

Sobreposição de blocos de granito, nos termos de Brecheret, o *Monumento às bandeiras* sobrepõe também diversas camadas de tensões e disputas. Trata-se de uma obra que, desde seu projeto inicial, concentra significações discordantes, permitindo pensar em temporalidades justapostas. Lembremos que, nos anos 2010, a cabeça de alguns de seus personagens foi coberta por tinta vermelha durante a Semana Nacional de Mobilização Indígena. Aquilo que era pedra “sangrou”, defende o guarani mbya Marcos Tupã, transformando-se no *Monumento à resistência guarani*. Nessa ocasião, Tupã se indaga: “Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de seus sobreviventes?”.

Longe de ser estático, o *Monumento às bandeiras* adquire significados distintos, no tempo e no espaço, passando por constantes transformações e apropriações, e imprimindo novas direções e sentidos à história. Marcada por uma multiplicidade de embates e sentidos, essa obra habita diferentes memórias e transita entre diversos usos, reações e interpretações. Por meio de seus movimentos, este trabalho procura friccionar distintas narrativas e temporalidades.

### PALAVRAS-CHAVE:

*Monumentos às bandeiras*. Bandeirantes. Arte e imaginário urbanos. São Paulo.

**IMAGENS:**



**Monumento à resistência guarani,.2013.**  
Crédito fotográfico: Ian Packer

## DE BARRO OU DE CONCRETO: O PATRIMÔNIO QUE SE ESCONDE OU SE PRESERVA

ELISA DE SOUZA MARTINEZ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de Brasília /discursosutopicos@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

No interior do Brasil, ao redor do Distrito Federal, encontra-se um patrimônio (artístico e arquitetônico) que não é modernista. Brasília, cidade tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade, concretiza uma ruptura com o passado da região, cuja história é marcada sobretudo pela exploração de recursos naturais e pela expansão do catolicismo. As tradições culturais da região em que Brasília foi edificada nos auxiliam a compreender as características do que é tradicional, seja na arte religiosa dos pequenos povoados ou nas aldeias indígenas, e as maneiras de aproveitar recursos disponíveis, sobretudo o barro e a madeira. Para caracterizar o patrimônio artístico-cultural da Região Centro-Oeste, veem-se, lado a lado, obras em barro, madeira, aço e concreto. O trabalho que apresentamos visa apresentar, com perspectiva comparada de análise, dois conjuntos de referências para pensar no conceito de patrimônio, um que se volta para o passado distante e, também, anterior aos processos de modernização urbana no Brasil, e seu contraponto, que abrange o crescimento de centros urbanos na Região Centro-Oeste no século XX. Comparam-se, por exemplo, os desafios de reconhecer nas características do patrimônio colonial rural goiano à configuração do projeto moderno em Brasília, com o uso de materiais e formas que definem uma ruptura planejada com aquele mesmo passado. Analisam-se, portanto, dois conjuntos com referências teórico-conceituais distintas para propor uma visão que possa integrar dois passados, o colonial e o moderno, na discussão do patrimônio cultural do Centro-Oeste. Na discussão, recuperamos os textos escritos no século XIX, com diferentes propostas de construção da nova capital do Império do Brasil, como os do Visconde de Porto Seguro e de José Bonifácio de Andrada e Silva, relacionando-os com os textos publicados por Mario Pedrosa por ocasião da execução do projeto de Brasília e, também, artigos publicados em revistas brasileiras de arquitetura nas décadas de 1960 e 1970.

### PALAVRAS-CHAVE:

Patrimônio cultural do Centro-Oeste. Patrimônio de barro e madeira. Patrimônio de concreto e aço. Conceito de patrimônio. Centro-Oeste e modernidade.

## “HARMONIAS BONITAS SEM JUÍZO FINAL”: DINÂMICAS DE PRESERVAÇÃO ENTRE VASARI E PLÍNIO

ANTÔNIO LEANDRO BARROS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP /  
tonileo.artista@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

“O fogo” foi a resposta de Jean Cocteau quando perguntado o que ele correria para salvar no caso de um incêndio à sua casa, repleta de objetos artísticos que ele guardava cheio de afeto. De uma ambiguidade desconcertante ela evoca ao mesmo tempo o sentido de tomar para si o fogo no intuito de salvar tudo, e também o de que justamente o elemento prometeico seria o único indispensável à arte. Parafraseando-o conscientemente, Dalí mais tarde diria que num incêndio ao Museu do Prado ele correria a salvar apenas o ar d’*As Meninas*, de Velázquez. Sem a mesma ambiguidade, mas evocando uma glória ainda mais suprema para a arte, Fernando Pessoa provocava: quem roubasse e queimasse a Gioconda seria maior artista do que aquele que a pintou. Tudo isso soa como reações irreverentes e audazes modernistas – e são. Mas há um caso concreto em que tais dilemas já figuram decisivamente no seio mesmo da História da Arte: trata-se do paralelismo que Vasari estabelece, retoricamente, com uma anedota sobre Apeles narrada na proto-historiografia de Plínio, o Velho. Enquanto expõe sua tese da superioridade de Michelangelo sobre os mestres do Renascimento e da Antiguidade a partir da linha *più grossa*, Vasari também insinua a sua própria superação como historiador, e por fim o caráter superior da obra conservada à obra perdida (a obra de referência segundo Plínio tinha queimado em um incêndio, enquanto Vasari afirma que ele próprio guardava o referido desenho de Michelangelo). Os desdobramentos conceituais desse paralelismo avançam em direções contrárias desde a afirmação pliniana de que a mais importante obra de qualquer artista era sempre aquela inacabada por força da sua morte, até o sentido mesmo das “Vidas” que compõem o projeto vasariano como um tipo de “Juízo Final” – vide frontispício do livro. Portanto, recuperar a dimensão de tais dilemas neste caso específico e caro à própria formação da História da Arte ocidental, enfatizando tudo o que envolve o paralelismo da alternativa à que Vasari se contrapôs, nos parece relevante justamente para o sentido de “dinâmicas” que intitula esta Sessão do CBHA: há talvez outras cosmologias de preservação cultural? Diante das perdas e ameaças crescentes à cultura material no Brasil, destacando o incêndio do Museu Nacional, em 2018, este caso nos parece também necessário para pensarmos o futuro, pois, como canta Caetano Veloso, “aqui tudo parece construção e já é ruína”, mas “sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem Juízo Final”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conservação. Perda. Vasari. Plínio.

## VISIBILIDADE E ACESSO COMO MEIO DE PROTEÇÃO DE ACERVOS: A PESQUISA NO ARQUIVO HISTÓRICO DO MNBA/RJ

CINTYA DOS SANTOS CALLADO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro/cintya.callado@museus.gov.br

### RESUMO EXPANDIDO

O Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/RJ (Instituto Brasileiro de Museus) é constituído de documentos textuais e iconográficos, tais como correspondências, pareceres, ofícios e fotografias, incluindo a guarda de documentos das exposições realizadas na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e no MNBA, além do acervo pessoal de alguns artistas, como os irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli, Eliseu Visconti, Rodolfo Pinto do Couto, Carlos Oswald e Glauco Rodrigues. A documentação está disponível para o acesso dos pesquisadores e de qualquer usuário interessado pela história da arte no Brasil.

O presente artigo se debruçará sobre a análise dos atendimentos aos pesquisadores, realizados pelo Arquivo Histórico a partir de agosto de 2020, em meio à crise sanitária provocada pela pandemia da covid-19. Impossibilitados de trabalharmos presencialmente, passamos a atender às demandas de pesquisa na modalidade remota. Procuraremos expor os aspectos positivos dessa modalidade de atendimento – sem deixar de mencionar também os seus limites –, buscando evidenciar o quanto o aumento no acesso à documentação contribuiu para a sua proteção. À medida que a visibilidade torna-se crescente, há uma maior valorização do acervo em questão, pois o que é visto e acessado está em constante movimento, em vez de se mostrar estático e encoberto. Demonstra, de maneira concreta, sua utilidade para a sociedade, que se apropria dele.

A proteção do Arquivo Histórico não pode ser dissociada do cuidado com o Museu em sua totalidade. Nessa perspectiva, é importante contarmos com as reflexões de Roger Bastide (Pintura e Sociedade, 1979), no que tange à consolidação das instituições. De acordo com o autor, práticas de solidariedade orgânica e harmonia entre os grupos que as compõem são fundamentais para que elas se fortaleçam e funcionem de maneira saudável. Esse processo também depende do interesse da sociedade como um todo, do valor que a maioria da população concede às instituições ligadas às artes e a seus respectivos acervos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arquivo Histórico. Museu Nacional de Belas Artes. Pesquisa.

## O ALBUM “ESTRADA DE FERRO D. PEDRO II” E A IMPORTÂNCIA DAS ARTES NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

JULIO CESAR DOS REIS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Escola de Belas Artes – UFRJ, Doutorando em Artes Visuais na linha HCA  
jreis@outlook.com

### RESUMO EXPANDIDO

Ao estudarmos as questões inerentes à construção de um Estado Nacional, observamos a existência de um projeto civilizatório constituído não somente pelas obras de infraestrutura empreendidas pelo Império mas também pelo apoio dado às artes por D. Pedro II. As letras e as artes se constituíam como importante elemento comum às nações mais desenvolvidas no século XIX e com a construção da Estrada de Ferro D. Pedro II, um importante documento iconográfico foi encomendado pelo Estado. Trata-se do álbum “Estrada de Ferro D. Pedro II – Vista dos pontos mais importantes desde a estação da Côrte até a do Comércio e plantas das pontes sobre os rios Sant’Anna, Sacra Família, Rio das Mortes, Pirahy e Parahyba”, editado em 1865 pelo Imperial Instituto Artístico, sob a direção de Carlos Linde e Henrique Fleiuss. A publicação, com legendas em português, inglês, francês e alemão – até hoje algo incomum para uma publicação mas que demonstrava sua importância para o Estado - apresenta ao público brasileiro e estrangeiro, os resultados da primeira grande obra da engenharia nacional, através das imagens litografadas por Linde e Fleiuss, da paisagem contínua à via férrea, as estações de trem, as pontes, os túneis e as cidades por onde passava. As artes estavam alinhadas com o progresso e esse álbum representa um importante passo no amadurecimento das artes gráficas no Brasil, em especial da litografia artística, não só por mostrar literalmente as imagens do progresso e do desenvolvimento que chegava ao interior do país através das novas estações ferroviárias construídas mas também da exuberância da natureza brasileira, considerada então como um dos principais elementos na construção de uma arte genuinamente brasileira e uma

identidade nacional. O álbum “Estrada de Ferro D. Pedro II” teve uma pequena tiragem pois existem raros exemplares completos em poucas instituições publicas e privadas do país e se destaca como um dos melhores exemplos do aprofundamento da qualidade de nossas artes gráficas. O seu grande formato de 54,6cm x 71,4cm, composto por 32 páginas (incluindo a capa de rosto e índice), além das 33 imagens, faz desta publicação um dos mais raros documentos iconográficos impressos no Brasil na segunda metade do sec. XIX. As artes, mais uma vez e através desta publicação, estava caminhando com o progresso, cumprindo seu importante papel dentro do projeto civilizatório da nação e vitrine de todas as coisas boas que o país desejava promover.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Palavra 1. Album Pedro II 2. Litografia 3. Artes Graficas 4. Imperial Instituto 5. Henrique Fleiuss

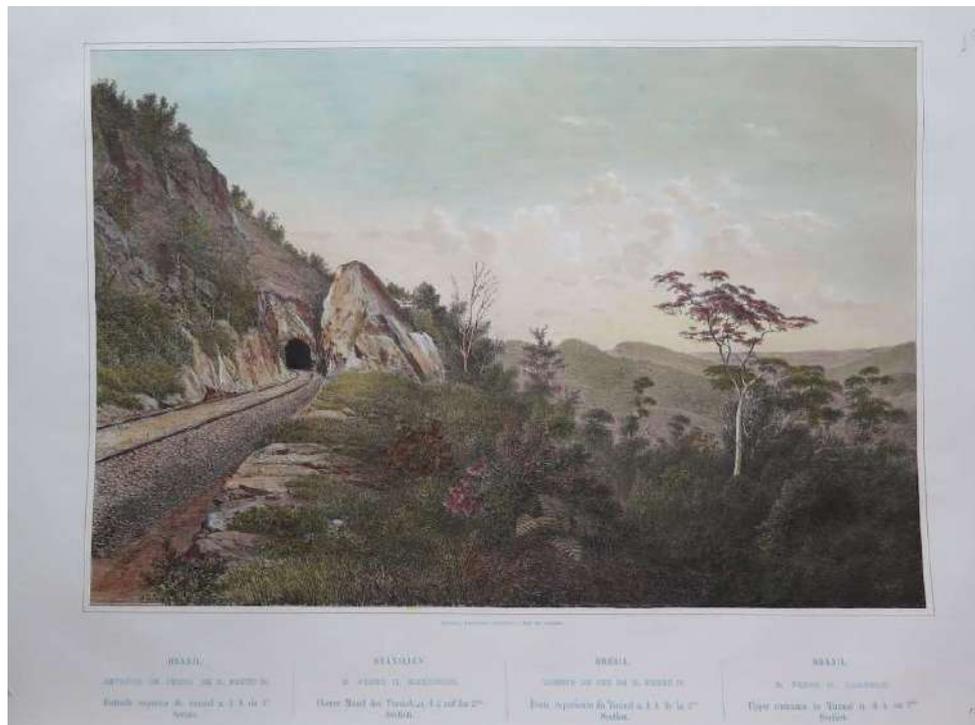
**FIGURAS:**



**Figura 1**  
**HENRIQUE FLEISS e CARLOS LINDE.** Frontispício do Álbum *Estrada de Ferro D. Pedro II*, 1865. 54,6cm x 71,4cm. Acervo: Coleção Particular, RJ. Fonte: arquivo do autor.



**Figura 2**  
**HENRIQUE FLEISS e CARLOS LINDE.** *Estação de Vassouras*, gravura do *Álbum Estrada de Ferro D. Pedro II*, 1865. 54,6cm x 71,4cm. Acervo: Coleção Particular, RJ. Fonte: arquivo do autor.



**Figura 3**  
**HENRIQUE FLEISS e CARLOS LINDE.** *Entrada superior do tunnel n. 4 A da 2ª Secção*, gravura do *Álbum Estrada de Ferro D. Pedro II*, 1865. 54,6cm x 71,4cm. Acervo: Coleção Particular, RJ. Fonte: arquivo do autor.

**O IMPÉRIO EM MAL ESTADO  
O FRÁGIL RETORNO DAS PINTURAS HISTÓRICAS AO BRASIL, 1960-1970**

CARLOS LIMA JUNIOR<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UNICAMP, bolsista FAPESP /crlslimajr@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO**

Foi o pesquisador Francisco Marques dos Santos, em um artigo publicado em 1940, a respeito da dispersão dos objetos artísticos do período monárquico logo após a implantação da República, em fins de 1889, quem chamou atenção para o dado de que 15 toneladas compostas por quadros, estátuas, bustos, foram remetidas do Rio de Janeiro para a França, onde se encontrava a família imperial exilada. O número avultado sinalizado por Marques dos Santos parece ser um indício importante para se compreender o destino dos objetos artísticos pertencentes às residências imperiais e aos prédios públicos do Rio de Janeiro, que tiveram um percurso diverso daqueles vendidos no certame que ficou conhecido como “Leilão do Paço”.

De fato, uma série de quadros históricos, retratos, bustos e esculturas de membros da Casa de Bragança, foram despachados do Brasil para o exílio. A própria Princesa Isabel, em um de seus escritos, confessaria que tais objetos artísticos provenientes do Brasil ficaram resguardados em um “depósito” dentro de sua residência parisiense antes de serem alocados no Castelo d’Eu, adquirido em 1905 e que seria mobiliado com reminiscências do período monárquico. Apesar do esforço de preservação dos restos do passado imperial por parte dos descendentes de D. Pedro II, o frágil deslocamento destes de um país para o outro, fez com que muitas das obras se danificassem gravemente ao longo do tempo.

Ao retornarem ao Brasil nas décadas de 1960 e 1970, o que tornou sua historicização ainda mais problemática, parte desses objetos foram musealizados, integrando as coleções do Museu Imperial e do Palácio de Itamaraty, em Brasília. Antes de serem expostos, tais artefatos passaram por uma intensa restauração no intuito de reverter a situação de “mal estado” em que se encontravam. A presente comunicação visa discutir, portanto, o aspecto degradado dos objetos artísticos do período imperial quando de seu retorno ao Brasil, que não raro apresentavam furos, sujidade, perda da camada pictórica, desgastes; dados que dizem respeito diretamente à trajetória das obras, e de suas materialidades. Interessa-nos ainda compreender a atuação de diversos agentes, incluindo restauradores, colecionadores, intelectuais e embaixadores, envolvidos na repatriação desses objetos artísticos e os valores a eles agregados como supostas “reliquias” da nação. Refiro-me aos usos e desusos do passado imperial, promovido a partir desses objetos retornados, em pleno contexto da ditadura militar.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Objetos artísticos do período imperial. Exílio. Repatriação. Degradação. Restauro.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

*Biblioteca do Castelo d'Eu, França (Normandia), s.d., cartão postal.*

Acervo: Coleção D. João de Orléans e Bragança.

Fonte: D. João de Orléans e Bragança.

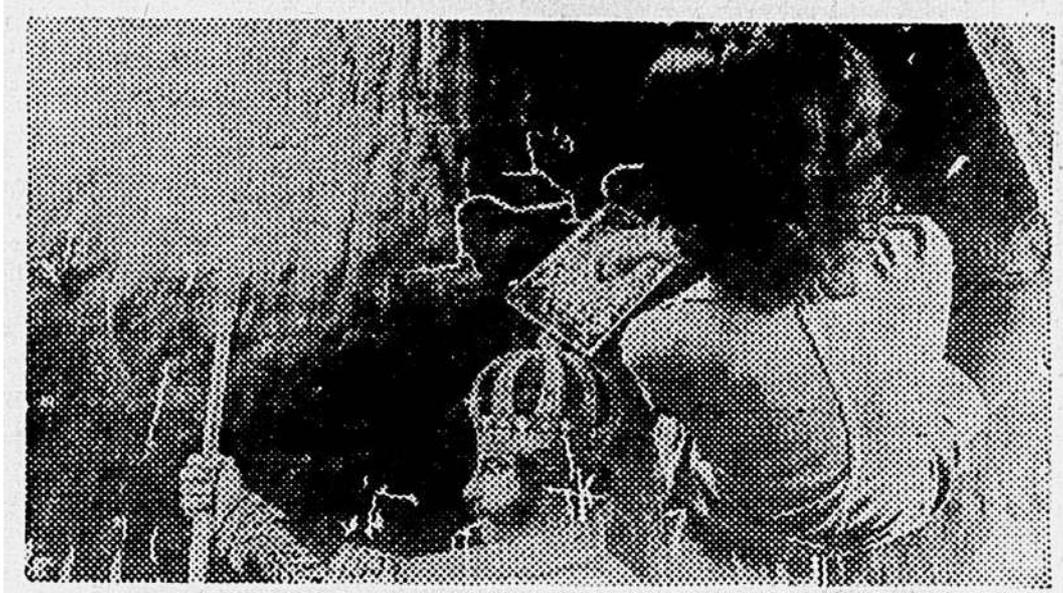


**Figura 2**

*Reprodução da pintura Coroação de D. Pedro II, de François-René Moreaux, s.d. cartão postal, sépia, 9 x 13, 9 cm.*

Acervo: Coleção Baronesa de Loreto. Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, RJ.

Fonte: <http://docvirt.com/docreader.net/MHN/7095>



**Figura 3**

*O Professor Nicolau Del Negro, de 68 anos, tem uma missão importante: restaurar em 3 meses a tela de Debret sobre a Coroação de D. Pedro I.*

Diário de Notícias, quarta-feira, 26 de julho de 1972. (Matéria de capa).

Acervo: Hemeroteca Digital da Fundação da Biblioteca Nacional, RJ.

Fonte: memoria.bn.br

**PATRIMÔNIO, PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA:  
HISTÓRIA DOS MONUMENTOS DE JUIZ DE FORA**

ANDREIA DE FREITAS RODRIGUES<sup>1</sup>  
MATHEUS PINHEIRO TEUTSCHBEIN<sup>2</sup>

<sup>1</sup>universidade Federal de Juiz de Fora / andreia.freitas@ufjf.br

<sup>2</sup>Universidade Federal de Juiz de Fora / matheus.historia.jf@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO**

Esta comunicação faz parte das pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório de Pesquisas em História e Arquivologia – LaphArq, relacionadas ao Patrimônio Histórico, Preservação e Memória, abrangendo bens culturais na cidade de Juiz de Fora. O ponto de partida para esta pesquisa é o Suplemento Comemorativo do Dia do Soldado e da Semana da Pátria do jornal Gazeta Comercial, publicado em setembro de 1950. O exemplar pertence à Coleção Anita Garibaldi, custodiada pelo Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora e está passando por procedimentos de conservação e restauro. Chama atenção o conteúdo do periódico: um levantamento cuidadoso, contando com a catalogação de 25 monumentos públicos espalhados pela cidade, com informações referentes à localização, autoria e encomendantes, dados históricos, estado de conservação e registro fotográfico de cada um deles. Setenta e dois anos depois, percorremos o caminho de volta, procurando cada um dos objetos listados, seguindo inicialmente a localização dada pelo jornal e fazendo um levantamento documental sobre cada um. Não foi surpresa nos depararmos com situações diversas como má conservação, destruição ou alteração da localização original de alguns monumentos. Outros permanecem em perfeito estado de conservação. Ao longo da pesquisa confirmamos que alguns estão tombados pelas leis municipais - o que não garantiu a efetiva preservação, outros estão em propriedades particulares e outros abandonados à sua própria sorte. Compreender o patrimônio de uma forma crítica e não apenas contemplativa, entender os fluxos da memória coletiva, da preservação e destruição desses objetos e as relações de afetividade e pertencimento estabelecidas com a população da cidade são questões que permeiam nosso trabalho e nos permitirá propor ações educativas mais realistas, no sentido de uma construção coletiva do que é patrimônio cultural e desenvolver práticas locais e sustentáveis de preservação dos bens culturais da cidade, para além daqueles aqui abordados. Com as informações levantadas também está sendo produzido um catálogo que pretendemos publicar brevemente. Assim, este trabalho visa colaborar com a preservação do patrimônio cultural da cidade e da memória da região.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Memória; Monumento; Patrimônio; Preservação.

## **ÁGUA MOLE E PEDRA DURA: DESTRUIÇÃO E PRESERVAÇÃO DOS CHAFARIZES EM MINAS GERAIS**

FRANCISLEI LIMA DA SILVA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UNICAMP, bolsista CAPES /francislei.lima@gmail.com

### **RESUMO EXPANDIDO**

A escultura em pedra sabão da personificação bíblica Samaritana, de fins do século XVIII, foi recuperada em apreensão judicial, no ano de 2013, em Belo Horizonte. Conforme os Ministérios Públicos Federal e de Minas Gerais, a obra havia sido retirada do quintal de um casarão em Ouro Preto e vendida para um colecionador nos anos de 1970, permanecendo desaparecida por 37 anos. Outros ornamentos para chafarizes e repuxos, entretanto, não tiveram a mesma sorte que essa obra atribuída ao Aleijadinho, a qual permanece exposta para as/os visitantes no Museu da Inconfidência, conforme prescrito na ação judicial que obriga “o imperioso retorno da escultura aos cidadãos”. O roubo de mascarões e torneiras de bronze para as bicas, bem como de frontispícios inteiros, representa uma grave ameaça à integridade dos acervos provenientes dos séculos XVIII e XIX. Não somente chafarizes públicos sofrem com a ação de destruição do patrimônio público, mas também as bicas para “água de dentro”, principalmente os lavatórios fabricados para as sacristias das capelas e matrizes católicas mineiras.

Alguns desses ornatos para monumentos da água sequer chegaram a ser estudados, tal como o lavatório da Matriz do povoado de Conceição da Barra de Minas, cujo destino não é conhecido pela comunidade local. A única fonte documental para o estudo deste, e de outros objetos artísticos desaparecidos, vem os registros fotográficos de meados do século XX. Por outro lado, intervenções feitas durante o processo de restauração com a eliminação da camada pictórica podem ser consideradas, também, como ações de destruição devido ao apagamento de elementos fundamentais para visualizarmos e relacionarmos os chafarizes fabricados nas oficinas de cantaria de pedra.

Mesmo o restrito acesso às sacristias se torna uma problemática essencial para a nossa familiaridade com esses objetos artísticos. São muitos os desafios para a conservação e conhecimento dos lavatórios, principalmente daqueles exemplares com a lavra da pedra mais rústica e de menor porte se comparados aos mais monumentais e supervalorizados identificados como obras do Aleijadinho. Dessa forma, pretendemos tensionar o debate sobre os usos e desusos dos espaços da água em Minas Gerais, especialmente no que tange ao esforço de preservação e da garantia de sua sobrevivência.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Chafariz. Destruição. Minas Gerais. Monumentos da água. Roubo.

**FIGURAS:**



**Figura 1**  
**ANTONIO FRANCISCO LISBOA, O ALEIJADINHO.** *Samaritana*, final do século XVIII,  
pedra sabão, 105 cm de altura.  
Acervo: Museu da Inconfidência.  
Fonte: Fotografia do autor, maio de 2019.



**Figura 2**  
**MARCOS DE CARVALHO MAZZONI.** *Lavatório da sacristia da Matriz de Nossa Senhora da  
Conceição - Conceição da Barra/ Minas Gerais*, 1960, fotografia, s/r.  
Acervo: Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos da EAD/ UFMG.  
Fonte: Fotografia do autor, maio de 2019.

### **A relíquia assassinada**



*Descoberto durante escavações feitas há 46 anos em Ouro Preto, o Chafariz do Pilar, construído em 1733, dificilmente resistirá às brutalidades do novo século.*

*Entre 2003 e fevereiro passado, o monumento foi atropelado por dois caminhões e dois carros. No carnaval, jovens vândalos arrancaram um pináculo da relíquia.*

*A Unesco ameaça retirar de Ouro Preto o selo de Patrimônio Histórico da Humanidade. Um castigo merecido: não há futuro para quem assassina o passado.*

### **Figura 3**

*Notícia sobre o acidente com caminhão destruindo parte do chafariz do Pilar, Ouro Preto/ Minas Gerais, domingo 5 de março de 2006.*

Acervo: Jornal do Brasil.

Fonte: memoria.bn.br

## MEMÓRIAS MINERAIS: PAISAGEM E LEGADO DA OCUPAÇÃO E DAS ATIVIDADES MINERADORAS E INDUSTRIAIS EM MINAS GERAIS

ANDRÉ LUIZ TAVARES PEREIRA

<sup>1</sup> Departamento de História da Arte / EFLCH-UNIFESP

### RESUMO EXPANDIDO

Em janeiro de 2019, o rompimento da barragem na cidade de Brumadinho, MG, expôs, em escala mundial, os limites e a fragilidade negligente das políticas de exploração do território da mineração em Minas Gerais. Não se tratava de evento isolado. Como sabemos, este desastre havia sido anunciado por outro similar ocorrido na localidade de Bento Rodrigues, distrito da cidade de Mariana em 2015 e por tantos outros eventos provocados pela ação predadora das atividades de mineração em escala industrial desde o século XVIII. Estes eventos reiteraram, em escala quase de apocalipse, que também a paisagem pode ser destruída ou desfigurada pela ação direta da humanidade sobre o território e que a paisagem, elemento que conjuga constatação visual, geologia e sentido superpostos, pode ser radicalmente alterada, fazendo sumir, com isto, o empenho de grupos e gerações que, ao longo do tempo, impregnaram de valores estes territórios e suas formações geológicas notáveis. O mesmo volta a ocorrer neste momento, quando a Serra do Curral, patrimônio paisagístico da cidade de Belo Horizonte, volta a ser ameaçada de destruição ainda mais radical, não fosse suficiente o desbastamento histórico de sua encosta posterior que a transformou em um quase “cenário”, anteparo para ser observado apenas como rotunda ao final do grande eixo da avenida Afonso Pena.

Em Minas Gerais, a memória das atividades mineradoras, seja a do ouro, seja a mineração industrial” que tornou possível a atividade siderúrgica, não raro está superposta à memória das cidades históricas do assim chamado “Barroco Mineiro”. Disputa com esta, por assim dizer, a chave interpretativa algo oficial sobre o passado mineiro, fazendo desaparecer o registro ou o debate sobre os efeitos que a siderurgia e a mineração industrial podem ter imprimido sobre território e sobre a população local. Procuraremos debater, nesta comunicação, como eventos radicais, como a destruição do Pico do Cauê, em Itabira, a devastação do Pico do Itabirito, na cidade do mesmo nome, ou eventos como o de Brumadinho, localidade próxima à grande zona mineradora de Gongo Soco, explorada desde o século XIX, legou-nos registros visuais e testemunhos literários capazes de promover um debate urgente sobre quais narrativas desejamos preservar para as gerações sucessivas sobre os eventos que aqui mencionamos. A partir do debate sobre o próprio conceito de paisagem, das leituras de Maurizio Vita, Thomas da Costa Kaufmann ou Simon Schama, de textos recentes como a análise de Humberto Werneck sobre a relação de Carlos Drummond de Andrade com o tema da mineração, procuraremos perceber

como, na região que hoje abrange o Quadrilátero Ferrífero, Parte do Vale do Rio Doce e da Zona da Mata mineira, várias populações e grupos imprimiram sentido sobre o território que sucessivamente ocuparam. Procuraremos demonstrar como estes discursos ainda não encontraram uma acomodação adequada, sobretudo tendo em vista a possibilidade mesma da destruição ou o desaparecimento do suporte que os articula, a saber, a própria concreção geomorfológica que tantas vezes viram ser revolvidas ao longo dos últimos 250 anos.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Arte no Brasil. Paisagem. Arte em Minas Gerais. Memória visual. Patrimônio paisagístico. Território e arte.

### **FIGURAS**

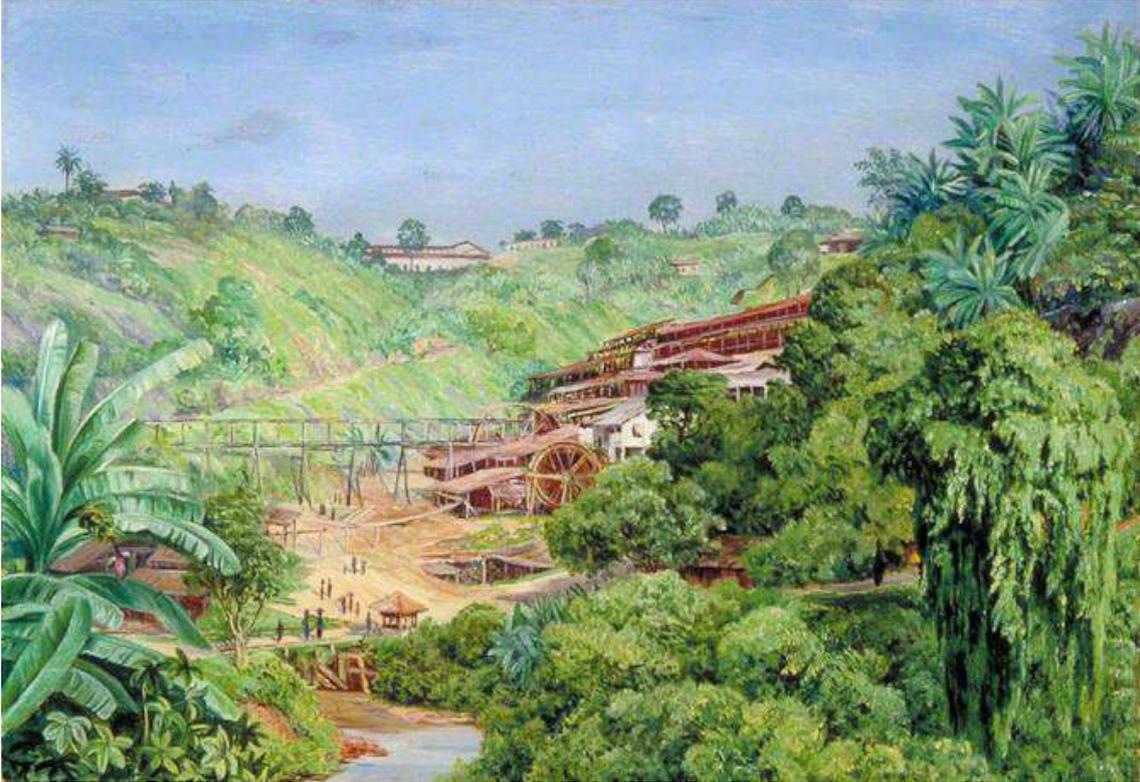


1

**Figura 1**

F.J.Stephan,(1840).Disponível em: <http://florabrasiliensis.cria.org.br/opus?vol=1>.

2



**Figura 2**

Marianne North Old gold Works at Morro Velho, óleo sobre tela, ca. 1973  
Royal Botanical Gardens, Kew, Londres, UK.

3



**Figura 3**

Pico do Itabirito, foto jornalística.

## O FONTANÁRIO *L'ÉTÉ* E A MODERNIZAÇÃO DE SÃO JOÃO DEL-REI

FREDERICO AUGUSTO LOPES DA SILVA<sup>1</sup>

UFSJ – Universidade Federal de São João del-Rei / flopes74@aluno.ufsj.edu.br

### RESUMO EXPANDIDO

O século XIX foi marcado por inúmeras transformações sociais. No Brasil, a vinda da Família Real ajudou a promover o desenvolvimento, em especial, do Rio de Janeiro. A presença da corte introduziu novos hábitos, o gosto pelo luxo e conforto. As influências europeias impactaram nos modos da sociedade, tendo na França um modelo para a colonização cultural, renovação das artes e na construção de uma identidade brasileira (a partir da Missão Artística). No final dos Oitocentos, consolidou-se o processo de urbanização das cidades ligado às ideias de modernidade e progresso vindas da Europa. A reforma do Passeio Público pelo botânico Auguste Glaziou (1828–1906) marcou o princípio da arte do ferro fundido no espaço público da capital, em 1864, um símbolo das conquistas da Revolução Industrial e do urbanismo do séc. XIX. Tais ideias logo chegaram ao interior das províncias, que reproduziam à sua maneira o que ocorria na corte. Em São João del-Rei, o declínio das minas foi superado pelo dinamismo econômico de suas elites e da sua estrutura produtiva e social. A vinda da ferrovia (1881) ensejou o avanço desejado e o acesso de bens e serviços. O núcleo colonial foi alterado com investimentos na área de urbanismo e saneamento e o ecletismo se impôs como estilo ao processo de modernização. Nesse período, a cidade já possuía características de um centro urbano moderno, seus chafarizes coloniais foram demolidos e substituídos (o último, o da Legalidade, em 1895) em virtude dos encanamentos de ferro. O fontanário ou “chafariz da deusa Ceres”, de 1887, foi a opção moderna escolhida por ser de fácil instalação. Era “elegante” e mais econômico que uma obra em alvenaria (outros três substituíram os antigos). Com sua alegoria chamada *L'Été* - o Verão, e fundido a partir de um original do escultor Mathurin Moreau (1822–1912), a obra é proveniente das *Fonderies du Val d'Osne*, representa a influência de uma modernidade *Belle Époque* e o desejo de construir a imagem de uma cidade próspera e civilizada ainda mais intensificado na República. Assim, se constituiu como exemplo que reúne aspectos estéticos e funcionais resultantes da aliança entre as artes e a indústria. O presente artigo mostra os resultados parciais de uma pesquisa em desenvolvimento que, partindo de um estudo formal e iconográfico do fontanário, busca agora analisar as questões históricas e sociopolíticas envolvidas em sua instalação e compreender o seu sentido amplo no processo de modernização de São João del-Rei.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Val d'Osne*. São João del-Rei. Fontanário. Alegoria. *Fontes d'art*.

**FIGURAS:**

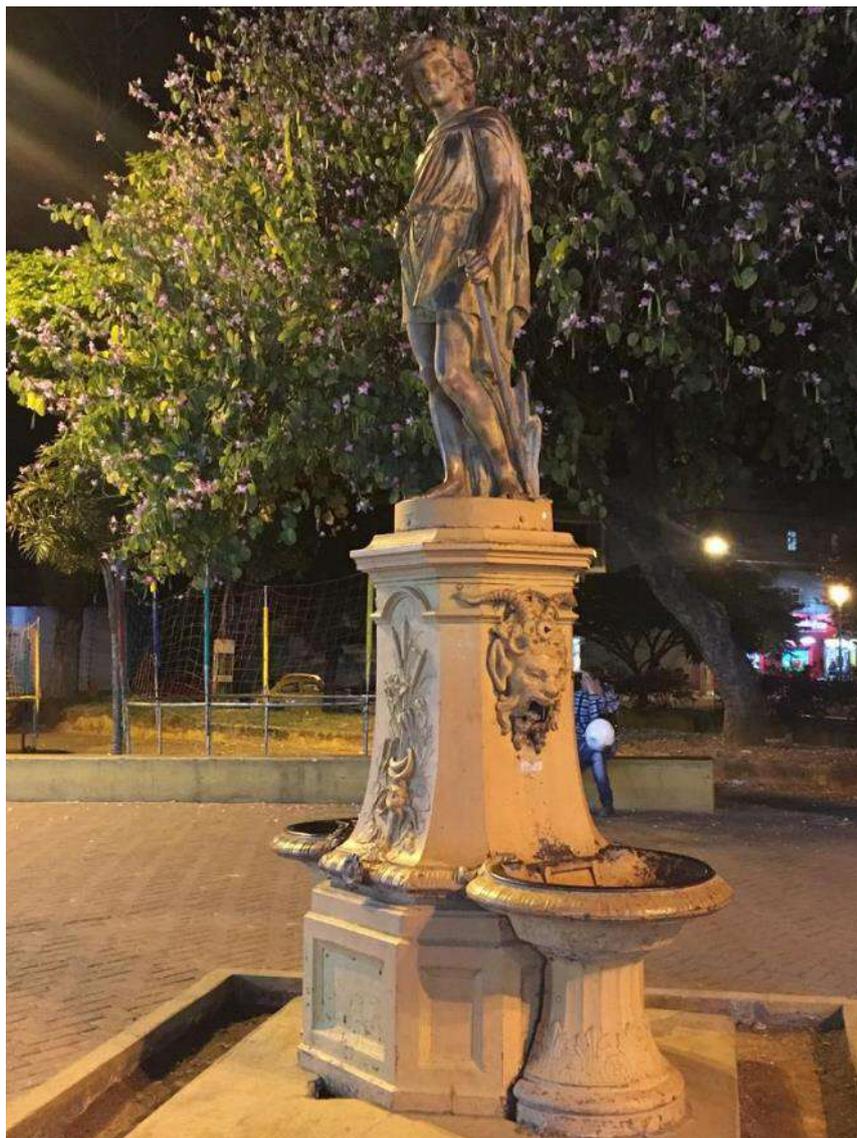


**Figura 1**

**IPHAN.** Aspecto do Chafariz da legalidade ou dos Arcos, construído em 1833. Juntamente com o aqueduto em pedra e tijolo foram demolidos, por deliberação da Câmara Municipal, em 1895.

Atualmente encontra-se reconstruído na praça dos Andradas. Fotografia: s/d.

Fonte: QUEIROZ, Maria da Graça Soto. São João del-Rei. Programa Monumenta. 2010, p.42



**Figura 2**

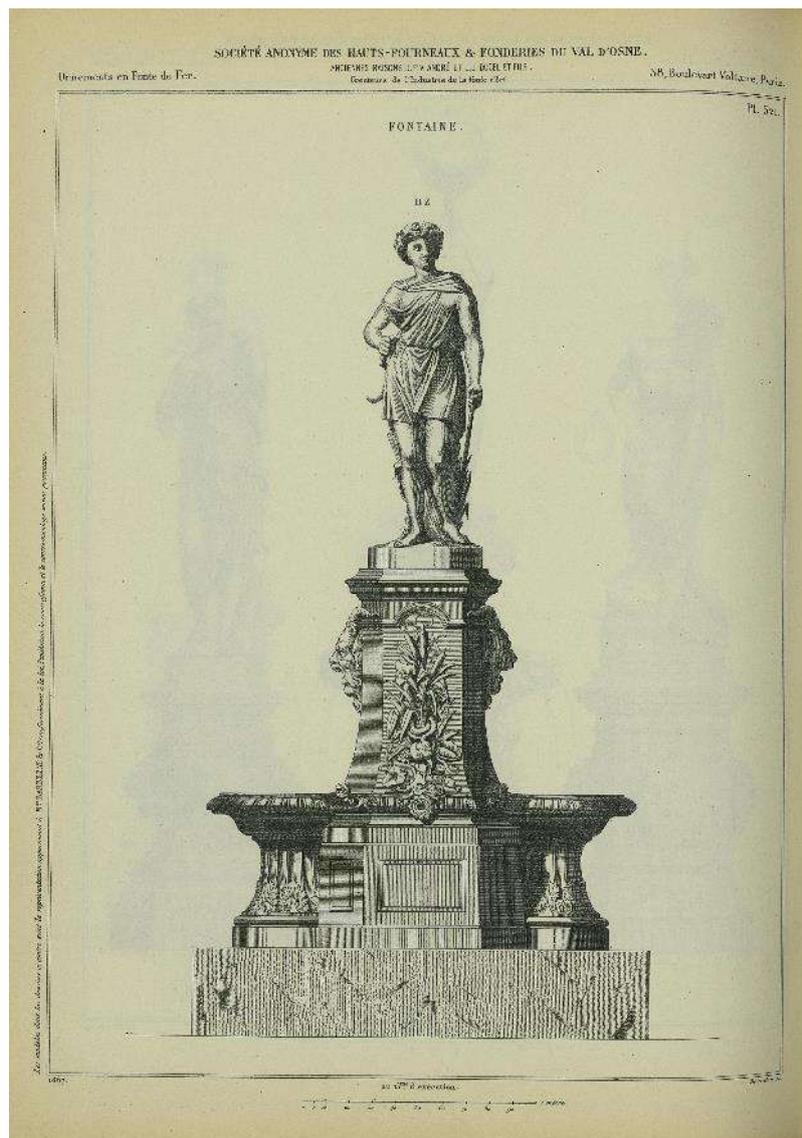
**FREDERICO LOPES.** O fontanário e alegoria *L'Été*, setembro de 2018, em ferro fundido.

Dimensões: Pedestal: Altura 3,30 m x Largura 1,57 m x 0,98 m

Alegoria: Altura 1,60 m x Largura 0,52 m x Base: 0,50 m x 2300 cm.

Acervo: Arquivo do pesquisador

Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/flopes74>>



**Figura 3**

**FONTAINE, DE MATHURIN MOREAU.** Modelo de 1867 apresentado no catálogo da *Société Anonyme des Hauts-Fourneaux et Fonderies du Val d'Osne*, com 722 páginas. Impresso em Paris, em 1892. Med. 36 x 29 cm. Fontaine PL521, p. 504.

Acervo: *Bibliothèques Patrimoniales de Paris*  
Fonte: <<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/>>

## CARNES FEMININAS E PEDRAS URBANAS: CORPOS FEMININOS EM CARNE ENCONTRAM O BRONZE

RITA LAGES RODRIGUES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais /ritalagesrodrigues@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Nos anos 1940 é criada uma Escola de Artes em Belo Horizonte, sob a direção de Alberto da Veiga Guignard. Nas décadas seguintes, corpos femininos em carne, as estudantes de arte da Escola do Parque, encontrariam-se com o corpo-busto-bronze de Anita Garibaldi, inaugurado em 1913 na Praça da Estação. Poucos anos depois, este se deslocaria para outro espaço da cidade e, posteriormente, em sua terceira morada, nos anos 1920, seria fixado na Ilha dos Amores, no Parque Municipal. Outras representações de corpos femininos encontram-se no Parque, uma escultura nomeada Afrodite, dos primeiros anos da capital, Belo Horizonte foi inaugurada em 1897, e um Monumento às Mães, dos anos 1950.

Objetiva-se, neste trabalho, refletir sobre a presença e a representação de corpos femininos a partir da presença do busto no espaço do parque e de fotografias das estudantes da Escola do Parque, com larga presença feminina, facilmente perceptível nas imagens da Escola Guignard. Na tradicional cidade mineira, o espaço do Parque era considerado inadequado à presença das mulheres de família, de acordo com os valores morais das classes mais abastadas da cidade.

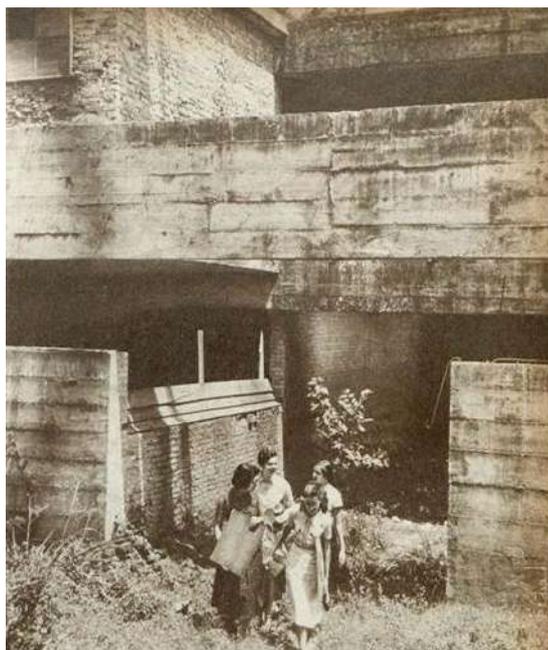
A partir de uma perspectiva em que se buscam as tensões e os dissensos que permeiam a presença de corpos femininos no espaço público, aproximando-se de perspectivas da história das mulheres, dos estudos urbanos e da geografia feminista, faz-se uma leitura a contrapelo de imagens que, à primeira vista, podem parecer pertencentes a um mundo harmônico. Fotografias da Revista *O Cruzeiro*, presentes em reportagem publicada em 1956 intitulada *Guignard, o íntimo do maravilhoso*, o Busto de Anita Garibaldi e o relevo representando a travessia do Rio Canoas serão os principais objetos de análise desta apresentação.

No entrecruzamento de reflexões sobre o espaço público do Parque, monumentos e mulheres estudantes de arte, busca-se refletir sobre a presença de representações de mulheres e de mulheres artistas no espaço público do Parque Municipal de Belo Horizonte, em suas múltiplas temporalidades.

### PALAVRAS-CHAVE:

História das Mulheres. Estudos Urbanos. Belo Horizonte. Representações. Espaço Público.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**Escola do Parque.** 1956.

Fonte: ALMEIDA, Lúcia Machado de. Guignard, o íntimo do Maravilhoso.  
*Revista O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1956.



**Figura 2**

**JOÃO BASSI:** *Busto de Anita Garibaldi*, 1913.

Bronze.

Belo Horizonte, Parque Municipal.

## AZULEJOS ÁRABES NA ESCADARIA SELARÓN: PATRIMÔNIO E TRANSFORMAÇÃO

MARCELE LINHARES VIANA

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ /  
marcele.viana@cefet-rj.br

### RESUMO EXPANDIDO

Em 1985, com a criação do Ministério da Cultura (MinC), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), criado em 1937, junto ao Ministério da Educação e Saúde, se estabeleceu no âmbito da gestão cultural do país, expandindo sua atuação para além da área da educação. Em 2016, o MinC foi extinto, mas reincorporado como secretaria ao Ministério da Educação e, depois, restaurado. No ano de 2019, ele foi novamente excluído e reduzido a uma secretaria subordinada ao Ministério do Turismo. Nesta nova estrutura, o IPHAN estabeleceu-se como uma autarquia do mesmo ministério. O Instituto passou a ser presidido pela turismóloga Larissa do Amaral, formada na área de gestão estratégica de marketing, planejamento e inteligência competitiva, perfil completamente diferente do intelectual Rodrigo Mello Franco de Andrade que coordenou a instituição após sua criação na década de 1930.

Perceber essa trajetória da institucionalização do patrimônio dentro da esfera sociopolítica brasileira pode contribuir para algumas reflexões acerca das ações de preservação e, sobretudo, do abandono delas. É fundamental destacar que o próprio entendimento da sociedade sobre o patrimônio local se transformou. A participação ativa e a identificação, por exemplo, de grupos étnicos e sociais através dos patrimônios imateriais, ou das ações de educação patrimonial em escolas e instituições culturais, elucidam, de forma efetiva e crescente a ideia de que o patrimônio é um fluxo contínuo e mutável, inclusive institucionalmente.

Nesse âmbito, podemos pensar em que medida, a relação com o turismo, imposta politicamente, porém existente na realidade, pode ser favorável entre indivíduos e o patrimônio nacional? Perceber o patrimônio como produto turístico cultural seria um retorno a comercialização dos bens brasileiros combatidos desde os anos 1930 no país? Como se estabelece o reconhecimento das culturalidades nesse contexto?

Propomos pensar tais questões a partir da obra do artista chileno Jorge Selarón (1947-2013), a Escadaria Selarón, localizada na Lapa, Rio de Janeiro. Representações muçulmanas junto com guias de turismo locais solicitaram recentemente a realocação de seis azulejos com inscrições árabes que compõe a escadaria por ferirem questões religiosas e culturais deste grupo. Na última semana, o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade divulgou que executará a realocação dos azulejos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Patrimônio Cultural. História da Arte. Turismo Cultural. Escadaria Selarón. Azulejos.

## CERÂMICA E PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DA HUMANIDADE

BEATRIZ VIANNA REIS<sup>1</sup>; CARLA COSTA DIAS<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: beatrizreis@ufrj.br

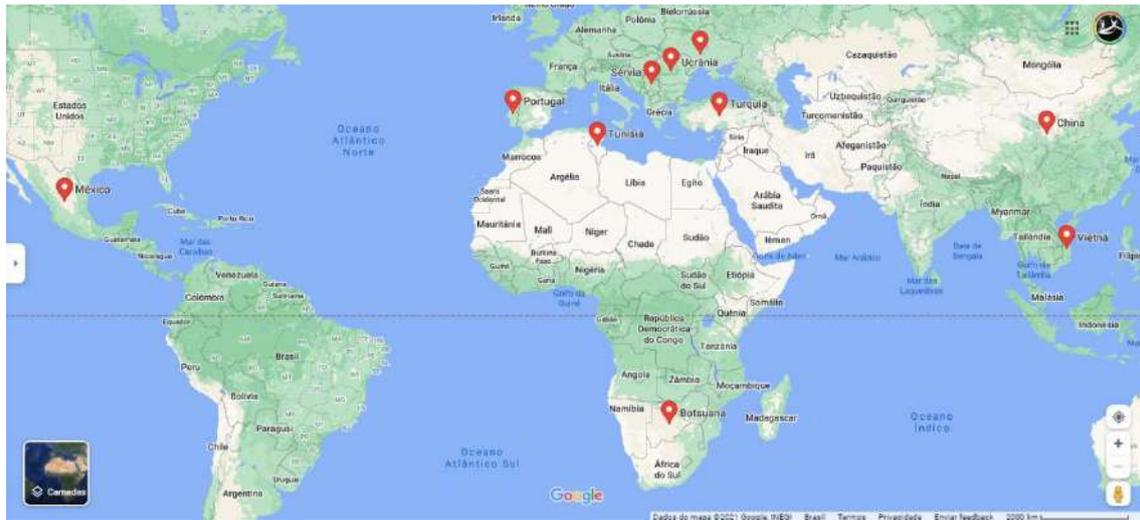
<sup>2</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: carlacostadias@eba.ufrj.br

Em 2003, a UNESCO definiu os parâmetros de salvaguarda de patrimônios culturais imateriais da humanidade (ICH UNESCO), numa tentativa de salvar da extinção aquelas práticas, representações, expressões, bem como conhecimentos e habilidades que comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos, reconhecem como parte de suas heranças culturais. A cerâmica é o primeiro material criado pela humanidade, um saber milenar que remonta ao paleolítico superior e um fazer que está profundamente relacionado à vida em sociedade. Algumas tradições cerâmicas têm sido transmitidas oralmente, de geração para geração, há centenas de anos. Na base de dados do ICH UNESCO, existem 543 patrimônios inscritos até o presente e, destes, 10 se relacionam ao fazer cerâmico – na figura 1 é possível observar onde estes patrimônios estão localizados. Tendo em vista seu caráter milenar, pesquisamos, no presente trabalho, a presença da cerâmica na lista de salvaguarda do ICH UNESCO, realizando uma avaliação quantitativa e qualitativa dessas práticas, no sentido de investigar as especificidades dos patrimônios intangíveis. Os museus estão se movendo em direção a um engajamento dinâmico com comunidades, compreendendo suas atividades para além da preservação e exposição de coleções. Com isso, o patrimônio cultural imaterial tem se tornado, cada vez mais, um novo campo de ação. As coisas, sejam elas exemplares de cultura material ou de cultura imaterial (patrimônio intangível), deixaram de ser compreendidas em termos de posse e coleção para serem entendidas como lugares de negociação histórica. Bem como se dá nos museus, a inclusão de determinadas práticas nas listas de salvaguarda da UNESCO respeita um conjunto de metas políticas e pedagógicas, e não pode ser dissociada dos contextos políticos e culturais mais amplos. O objetivo do trabalho é compreender que lugar ocupa a patrimonialização de práticas intangíveis e bens imateriais no que diz respeito às questões museais levantadas por Walter De Mignolo, James Clifford, Arjun Appadurai e Marilena Alivizatou, compreendendo os paradoxos de se preservar uma prática que, por ser atual, está em constante transformação, e os desafios e contradições de categorizar como “da humanidade” saberes que são, em sua origem, locais.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Museu. Tradição. UNESCO. Patrimônio intangível.

## FIGURAS:



**Figura 1**

Mapa mostrando a localização dos patrimônios culturais imateriais relacionados à cerâmica, salvaguardados pela UNESCO. 2022.

## AS CARRANCAS DO MUSEU DE ARTE DA BAHIA

GABRIELA CASPARY<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutoranda no PPGHA Programa de Pós-graduação em História da Arte UERJ  
/donasmarcianas@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação pretende abordar o caso do empréstimo de duas carrancas de proa pertencentes ao Museu do Estado da Bahia (atual Museu de Arte da Bahia, MAB) para a inauguração do Museu de Arte Moderna no Solar do Unhão em 1963. De acordo com registro no livro de tomo, essas duas carrancas (“Cabeça de cavalo” e “Figura de mulher”), atribuídas aos carranqueiros Afrânio e Mestre Biquiba Guarany, respectivamente, foram retiradas do MAB em nome do MAM da Bahia em 17 de novembro de 1963 e nunca retornaram ao acervo de origem.

A cabeça de animal entrara no acervo em 1949 e o busto de mulher em 1957. Essas duas peças, após o empréstimo, acabaram por percorrer uma longa jornada passando por Brasília, Itália e São Paulo, ficando mais de 20 anos fora da Bahia até seu retorno na década de 1980. Atualmente elas encontram-se na coleção do Solar Ferrão em Salvador.

O MAB foi concebido no começo do século XX, como um museu enciclopédico nos moldes oitocentistas. Seu acervo deveria reunir e sistematizar a história da Bahia, configurando-se como um misto de museu histórico e museu de arte. Em 1959, o acervo do Museu vai ser desmembrado pela primeira vez para dar origem ao Museu de Arte Moderna da Bahia. Em 1967, ele será fechado para reforma e o acervo será armazenado no Convento do Carmo no Pelourinho por três anos. Em 1970, acontece a sua reinauguração com o novo nome: Museu de Arte da Bahia. Com a reabertura, o MAB muda de escopo e seu acervo é novamente desmembrado para dar origem a outros dois museus: Museu do Recôncavo Wanderley Pinho (1971) e Museu das Portas do Carmo (1973). No decorrer do tempo o Museu Wanderley Pinho acaba por ficar fechado e parte da coleção etnográfica, deslocada do MAB para sua fundação, retornou ao acervo original. Atualmente esse museu, que tem como vocação divulgar aspectos da história da região, passa por uma grande reforma, mas de acordo com vídeos publicados pela equipe que trabalha na sua recomposição houve perdas no acervo devido a problemas de conservação. O Museu das Portas do Carmo funciona ainda hoje e guarda a memória militar colonial da fundação da cidade de Salvador.

A observação detalhada do caso das carrancas servirá como exemplo no sentido de observar como decisões institucionais, que a princípio poderiam ser entendidas como iniciativas de divulgação cultural, como o empréstimo de obras ou a fundação de novos museus, podem tornar-se uma ameaça à integridade dos acervos.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Museu de Arte da Bahia. Carrancas de proa. Gestão Institucional. Museus. Patrimônio.



**Figura 1**

**ATRIBUÍDO A AFRÂNIO.** *Carranca Zoomorfa*, Data do registro no Museu do Estado: 20.09.1949, cedro, entalhe, 107 X 34 X 69 cm.

Acervo: Solar Ferrão.

Fonte: Solar Ferrão \ MAB



**Figura 2**

**MESTRE BIQUIBA GUARANY.** *Carranca Antropomorfa/Figura de Proa (Feminina)*, Data do registro no Museu do Estado: 13.12.1957, Madeira policromada, 83 X 34 X 69cm.

Acervo: Solar Ferrão.

Fonte: Solar Ferrão \ MAB

## A FLORESTA CONTRA OS INTRUSOS IMPERTINENTES: ARTE, IMAGEM E AMAZÔNIA

GIL VIEIRA COSTA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa) /  
gilvieiracosta@unifesspa.edu.br

### RESUMO EXPANDIDO

O território chamado de Amazônia é, hoje, palco de disputas globais em torno do seu significado e dos modos em que seus recursos naturais e populações devem ser manejados, diante dos diversos interesses econômicos que se cruzam sobre a região. É certo que a imagem possui um papel nessas disputas, contribuindo para consolidar imaginários coletivos. Este trabalho busca investigar imagens da Amazônia em obras de artes visuais, durante os anos 1970 e início dos anos 1980, em campos artísticos no Brasil. A abordagem teórica e metodológica vem da história da arte e da antropologia da imagem, a partir de autores como Georges Didi-Huberman e Hans Belting. Opta-se por obras que mencionam explicitamente a região, apresentando uma perspectiva crítica sobre os projetos de integração econômica da Amazônia – que nos anos 1970 culminou em polêmicas ambientalistas de alcance mundial. São abordados, entre obras, exposições e manifestos, os oito trabalhos a seguir: *Amazonas* (1973, Paulo Bruscky); *Amazônia Legal* (1975, Clóvis Irigaray); *Amazonia Report* (1976, Jonier Marin); *Mater dolorosa: in memoriam I* (1976, Roberto Evangelista); *Manifesto do Naturalismo Integral* (1978, Frans Krajcberg, Pierre Restany e Sepp Baendereck); *O belo e o macabro* (1979, José de Moraes Rego); *Ama* (1980, Clécio Penedo); e *Devastação da Amazônia* (Figura 1, 1980, Humberto Espíndola). Busca-se vincular o surgimento dessas obras, de “defesa” da Amazônia, a uma conjuntura histórica específica e complexa, em que as preocupações ecológicas se voltam para o papel da Amazônia nas dinâmicas climáticas globais. Não obstante, ainda que todos estes trabalhos artísticos partilhem de uma postura política e ideológica de defesa da Amazônia, há um caráter ambíguo subjacente ao modo como muitos deles se referem à Amazônia, permutando com imagens conservadoras sobre a região (entendida como planície ou floresta homogênea e aquém da história). Este caráter ambíguo e singular demanda o aprofundamento das análises lançadas a estas obras. Alguns exemplos de imagens de culturas visuais não artísticas, da propaganda governamental sobre a Amazônia (Figura 2), são trazidos para evidenciar as relações entre essas iconografias politicamente distintas, até mesmo opostas, mas que se aproximam ao manejarem imagens de uma Amazônia estereotipada e genérica, formulados desde o discurso estrangeiro sobre a região.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte. Imagem. Amazônia.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**HUMBERTO ESPÍNDOLA:** *Devastação da Amazônia*, 1980.

Óleo sobre tela, 130 X 170 cm.

Cuiabá, Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso.

Fonte: <http://culturaufmt.com.br/>



**Figura 2**

**WALDEMIRO PUNTAR:** *Transamazônica*, 1971.

Conjunto de selos postais, Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos. 3,8 x 11,4 cm.

Rio de Janeiro, Museu Nacional dos Correios.

## O PELOURINHO DE SÃO LUÍS DO MARANHÃO E A MEMÓRIA NOS MONUMENTOS DA CIDADE

JOSÉ MARCELO DO ESPÍRITO SANTO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Maranhão UFMA / jme.santo@ufma.br

### RESUMO EXPANDIDO

Parte do Pelourinho de São Luís do Maranhão (1815) encontra-se hoje como base do atual Marco de Beckman, monumento em pleno Centro Histórico Patrimônio Mundial. A peça foi reaproveitada em 1910 numa homenagem a Manuel Beckman, o Bequimão (1630-1685), reconhecido como o primeiro mártir no Brasil contra a Metrópole Portuguesa.

A questão: a base em pedra de um símbolo da opressão escravocrata foi resignificada e se transformou numa homenagem ao líder da Revolta de 1684/85, que buscava justamente garantir a mão de obra escrava indígena e africana para a continuidade de suas atividades agroexportadoras.

Após a Independência São Luís quis se livrar do seu Pelourinho, pois ele representava uma opressão colonial desconforme com o novo momento da Nação. A Câmara tentou a sua demolição em 1865, num pedido ao Rio de Janeiro -negado- por tratar-se de um patrimônio do Império. O Governo ainda enxergava naquela peça o símbolo da autoridade da Corte.

Após ataques republicanos e liberado pelas autoridades, com direito a cerimônia e discursos, em 25 de novembro de 1889 a coluna ludovicense foi derrocada. Danificado, permaneceu em praça pública até 1890, quando o Governo conduziu as pedras para o pátio do Quartel da cidade.

A partir de 1910 jornais noticiaram a construção de um novo monumento e a reutilização de partes do Pelourinho. A base escolhida foi então complementada com uma pirâmide compondo o novo Marco, instalado no suposto local de execução, na forca, de Bequimão. Transformava-se assim uma antiga e esquecida peça, símbolo do poder colonial, imperial e principalmente do trabalho escravo, numa homenagem ao escravocrata que a sociedade entendia como o Herói que tentou libertar o Maranhão de Portugal.

Protestos contra representações de fatos ou personagens que hoje são vistos como opressivos, muitas vezes tem apoio de parte da população, que entende esses monumentos como narrativas discriminatórias, que não refletem apenas um *ethos* desatualizado, mas que continuam no presente falando das crueldades de longo alcance da escravidão e do colonialismo.

É necessário entender os processos de construção da memória, sem redução a simplificações como destruir ou retirar obras das ruas, pois não resolvem questões do passado que ainda atuam na sociedade. Devemos buscar os modos coletivos de memória e esquecimento como faces de um mesmo processo: a memória como um procedimento de esquecimento seletivo, controlado, onde a amnésia social ainda é um terreno a ser explorado.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte pública. Memória. Pelourinho.

**FIGURA:**



**Figura 1**

*Marco de Beckman*, São Luís/MA, 1910, base do Pelourinho em lioz português e pirâmide em alvenaria, 330 X 90 X 90 cm.

Acervo: Prefeitura de São Luís.

Crédito da imagem: jornal O Estado do Maranhão.

Fonte: <https://imirante.com/oestadoma/noticias/2019/07/28/adesao-do-maranhao-a-independencia-do-brasil-faz-196-anos/>

## FRAGMENTOS PARA O FUTURO: ARTES VISUAIS E MUSEALIZAÇÃO A PARTIR DO MUSEU DAS REMOÇÕES

TATIANA DA COSTA MARTINS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro/tatianacm@eb.ufrj.br

### RESUMO EXPANDIDO

Nosso tema aborda a proposta da sessão 4 “Dinâmicas de construção e destruição: os futuros da arte e do patrimônio cultural” do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) de 2022 no que tange “o entendimento de que todo objeto material considerado como arte ou patrimônio vive em permanente estado de fluxo, definindo-se tanto como produto quanto como processo”. O eixo da presente submissão consiste em relacionar os eventos antecedentes e decorrentes da criação do Museu das Remoções (MdR) com objetivos de reconfigurar temporalidades e validações em Artes Visuais e de redirecionar as dinâmicas Musealização e Patrimonialização.

O Museu das Remoções – reação necessária à catastrófica política pública voltada para as Olimpíadas sediada na cidade do Rio de Janeiro em 2016 – ativa a memória como dispositivo de resistência e recriação poética do território Vila Autódromo. Aquela localidade arruinada e apagada revolve a noção de temporalidade sustentada pelos conceitos espaço de experiência/ horizonte de expectativa (Reinhardt Koselleck) ao constatar na Memória rota de fuga ao debate de via binária e linear destruição e restituição.

Analisaremos, portanto, o lastro das estratégias que envolvem o Museu das Remoções, considerando a distopia que emerge na atualidade como resultado de políticas públicas e cujo sentido pode atravessar produções artísticas. Em seguida, apoiaremos nossa análise em dois momentos de trânsito institucional do Museu das Remoções, a saber, a musealização de fragmentos da Vila Autódromo pelo Museu Histórico Nacional (MHN), em 2017, e a participação do Museu das Remoções na exposição Arte Democracia Utopia - Quem não luta tá morto, com a curadoria do Moacir dos Anjos, no Museu de arte do Rio (MAR) em 2018.

A transitividade material e institucional do Museu das Remoções apresenta, ainda, a possibilidade de reformular do conceito de heterotopia (Michel Foucault) para museus-patrimônios a partir da dimensão distópica. Para isso, recolocaremos em discussão os futuros dos fluxos dos objetos de perfil artístico, museológico e patrimonial cuja chave de leitura repousa, a nosso ver, na concepção de Memória movente, ativa e poética.

### PALAVRAS-CHAVE:

Museu das Remoções. Artes Visuais. Musealização. Patrimonialização. Catástrofe

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**MARCOS OLIVEIRA E ANA ANGÉLICA.** *Doce infância*, escultura, 2016.

Acervo: Museu das Remoções

Foto: Rioonwatch

Fonte: <https://musedasremocoas.com/esculturas>



**Figura 2**  
**SEM AUTOR.** *Fragments de arquitetura*, [2017], tijolos.  
 Acervo: Coleção MHN.  
 Fonte: MHN.



**Figura 3**  
**MAR/MOACYR DOS ANJOS.** *Arte, democracia, utopia [imagem de exposição]*, 2018,  
 Foto: Daniela Paoliello  
 Fonte: <http://estudiochao.com/Exposicao-Arte-Democracia-Utopia>.

## PATRIMÔNIO ROMÂNTICO E RESTAURO DA NATUREZA EM VIOLLET-LE-DUC

STÉPHANE HUCHET

<sup>1</sup>Universidade Federal de Minas [Gerais/st.huchet@gmail.com](mailto:Gerais/st.huchet@gmail.com)

### RESUMO EXPANDIDO

identificando neste último um universo físico modelado sobre o modelo da geometria. Aqui, convergem duas relações complementares com o artefato construído e com o ambiente natural. Uma visada bem singular, ao mesmo tempo romântica e científica, prefigura algumas inquietações da futura ecologia. Assim, a atenção dada por Viollet-le-Duc às linhas de força estruturais dos edifícios medievais dialoga com a atenção dada à arquitetura natural. Essa concepção biface do patrimônio reata com a relação histórica que a teoria da arquitetura sempre estabeleceu com a natureza. Viollet-le-Duc renova essa relação mediante a invenção de uma atmosfera patrimonial pretensamente objetiva e, ao mesmo tempo, lírica. A invenção do patrimônio aponta para o papel determinante da imaginação. Viollet-le-Duc, ao restaurar o castelo de Pierrefonds ou a basílica românica de Vézelay, deixa sua imaginação atuar. Mas é bem no compêndio de desenhos que ele realiza durante suas estadias em Chamonix que sua imaginação restauradora se libera, propondo visões das geleiras restabelecidas num estado de conservação da natureza menos marcado pela passagem do tempo. A relação com o tempo e a história sustenta toda visada patrimonial e apresenta traços interessantes de reinvenção do passado. Uma exposição como Paris-Athènes, nascimento da Grécia moderna 1675-1919, no Louvre, em 2021, demonstrou isso de maneira exemplar. Ainda hoje, um artista como Adegar Asisi, no seu mega-panorama reconstituindo a cidade helenística de Pérgamo, no Pergamon de Berlim, prolonga também, com recursos tecnológicos bem mais recentes, a reinvenção patrimonial de um cenário urbano antigo.

### PALAVRAS-CHAVE:

Viollet-le-Duc. Patrimônio. Restauro. Natureza. Arquitetura.

# Programação da Sessão 5

FUTUROS PRETÉRITOS: FIGURAÇÕES DA  
HISTORIOGRAFIA DA ARTE NO BRASIL

**Futuros**  
da **História**  
da **Arte:** **50** anos  
do **CBHA**

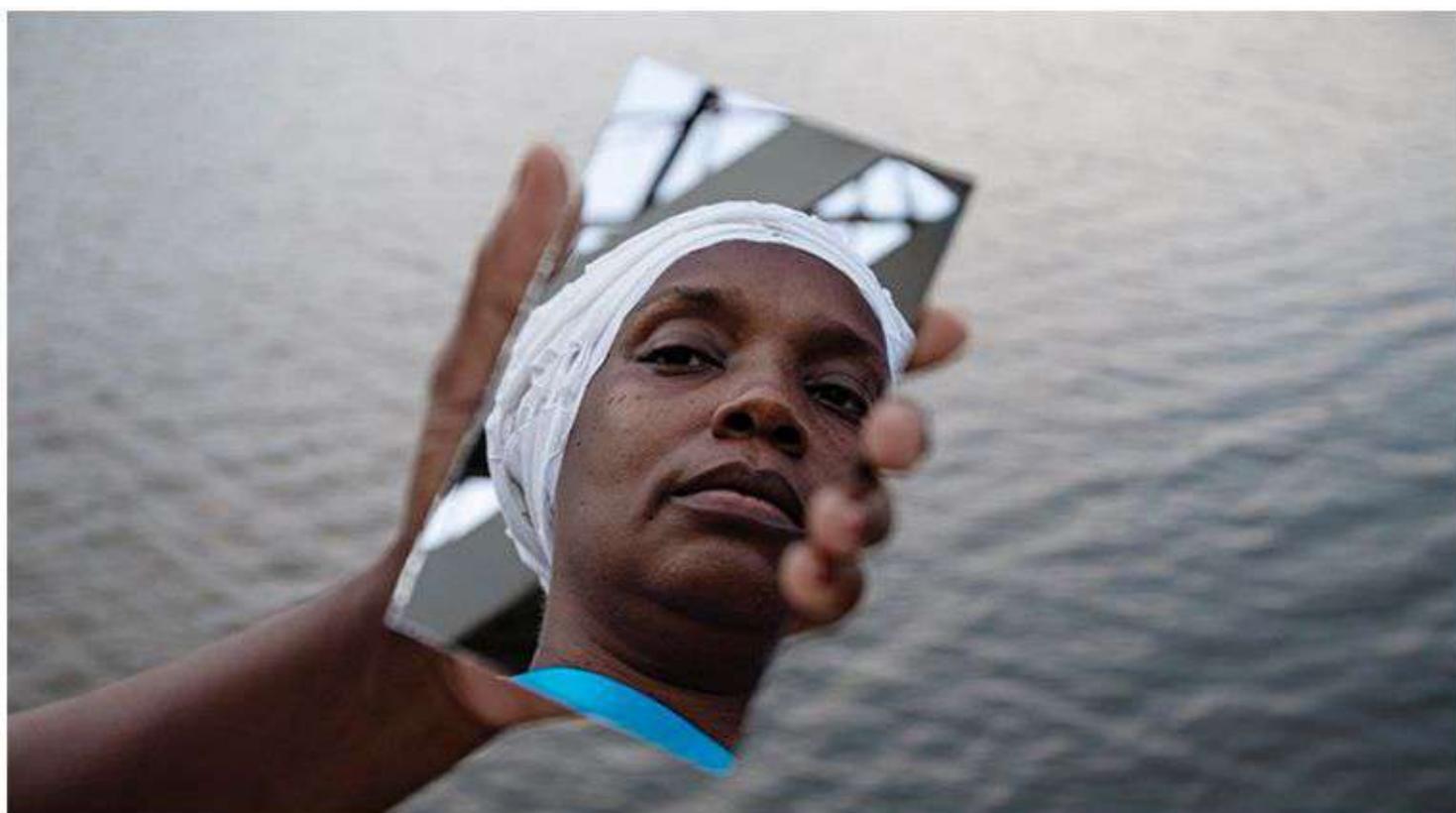


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

**42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**

07 a 12 de novembro de 2022

Locais de realização:

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



## O “EVENTO PRIMÁRIO”: AS PRODUÇÕES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE ERWIN PANOFSKY

CÍNTIA CHAVES RODRIGUES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de Brasília / rchavescintia@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Em 1984, Michael Ann Holly descreve o historiador da arte alemão Erwin Panofsky como o “evento primário” na história da história da arte moderna. Ao lhe atribuir este epíteto, a autora confere tonalidades fortes à centralidade do autor em seu campo. Nesse sentido, seus dispositivos de interpretação das obras de arte foram fundamentais na consolidação da disciplina e permanecem relevantes nas humanidades. Entre suas principais contribuições estão os conceitos de iconografia e iconologia, frutos de sua proposição metodológica para a análise histórica das obras de arte. Considerando a importância atribuída à sua obra para a consolidação da história da arte enquanto disciplina acadêmica, pretende-se realizar um mapeamento da historiografia produzida sobre o autor e seu método, sob a premissa de que tais produções são fundamentais para o entendimento do lugar disciplinar ocupado por Panofsky.

Das publicações a serem analisadas, destaca-se a obra mencionada de Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*. O livro fornece um extenso panorama sobre o autor e é, ainda hoje, uma das principais referências sobre o tema. Pretende-se, a partir dela e sem desconsiderar outros trabalhos importantes, empreender uma investigação comparativa sobre os usos das categorias formuladas por Panofsky.

Tendo em vista a migração do autor da Alemanha para os Estados Unidos, determinada pela ascensão do nazismo e o cenário hostil para judeus no país, é frequente que a oposição entre uma fase alemã e uma estadunidense seja utilizada como explicação causal para as alterações em suas análises e métodos. A mudança linguística e a alteração dos interlocutores de seus textos estão entre os fatores mencionados de maneira recorrente. Com o objetivo de questionar as oposições binárias assim pressupostas, o objetivo desta comunicação é realizar um balanço historiográfico das produções sobre Panofsky e suas principais proposições, evidenciando as análises sobre as categorias de iconografia e iconologia.

### PALAVRAS-CHAVE:

Panofsky. História da Arte. Iconologia. Historiografia.

## A ARQUEOLOGIA HISTÓRICA E CRÍTICA DE DIDI-HUBERMAN: ANACRONISMO E ESPACIALIDADE DA PINTURA

YASMIN ELGANIM VIEIRA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pesquisadora independente (Mestre pela Universidade Federal de Minas Gerais) /  
yasminelganim@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

No livro *“Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens”* (2000), o crítico e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman coloca a História da arte numa articulação anacrônica: sem início, meio e fim. Como um nó, o autor reafirma um método de olhá-la como um emaranhado de camadas do tempo, que está sempre a se reconfigurar numa tensão que não se cessa. Para Didi-Huberman, o anacronismo seria um modo de exprimir a complexidade das imagens artísticas, das várias histórias e tempos nela embutidos, e de colocar a História da arte como uma espécie de anamorfose.

A base intelectual do autor, formada pela história da arte, filosofia e psicanálise, demonstra uma interdisciplinaridade que transforma o campo e o questiona. O anacronismo, que fala Didi-Huberman, evocado aqui de forma muito breve, permite pensar não apenas a temporalidade, mas a espacialidade do plano pictórico. Na segunda parte do livro, *“Modernidade do anacronismo”*, resgatando o pensamento de Carl Einstein e de Walter Benjamin e de práticas como o Cubismo e o Abstracionismo Abstrato, Didi-Huberman cria uma teia de reflexões para demonstrar como a configuração anacrônica, ao fazer a origem e a novidade se combinarem dialeticamente, pode criar uma espacialidade pictórica não como uma estruturação e integração de suas partes, como geralmente é conhecida, mas como uma *espacialidade da distância*, que conjuga a forma e o antropológico, e fornece uma especificidade material e fenomenologia da experiência do aqui.

Assim, essa comunicação pretende refletir sobre a noção de anacronismo pela perspectiva de Didi-Huberman, com atravessamentos de Carl Einstein e de Benjamin. E discutir o que significa e resulta pensar a espacialidade na História da arte pelo seu método. Como uma abordagem anacrônica, contrária aos axiomas do método histórico, conduz à descoberta de novos conceitos sobre espacialidade? Quais reflexões se desenvolvem a cerca da espacialidade da pintura ao pensá-la num jogo rítmico, numa “contradança das cronologias”? Do que se trata uma *espacialidade como distância*?

**PALAVRAS-CHAVE:** Didi-Huberman. História da arte. Anacronismo. Pintura. Espacialidade.

## **DER CICERONE: UMA QUESTÃO DE HISTORIOGRAFIA**

DIANA OLIVEIRA DOS SANTOS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo /diana.o.santos@gmail.com

### **RESUMO EXPANDIDO**

A Arquitetura passou, marcadamente no século XIX, a ser objeto de estudos e intervenções no “Antigo” com critérios tão científicos quanto outras áreas, ainda que linhas de estudos e atuação fossem, por vezes, opostas.

Destaca-se, então, o Historiador Jacob Burckhardt, que viveu quase todo o século XIX presenciando parte das mudanças cada vez mais rápidas em toda a Europa.

Seu livro *Der Cicerone* (1855) – especificamente no volume *Architektur* – apresenta o olhar sobre o que considera representativo das melhores manifestações culturais da Humanidade.

Detém-se majoritariamente sobre exemplares italianos sob um ponto de vista com metodologia própria que indica uma forma de contemplar a arquitetura da Antiguidade ao Renascimento.

Ligado ao mundo das Artes, e preocupado com seu futuro, exerceu influência pela disseminação de sua ideia de obras emblemáticas e, por vezes, fora de padrões científicos lineares ao mesmo tempo em que, fugindo ao método tradicional de História, pode ter configurado um conceito de Patrimônio Cultural com sua forma de apreciar Monumentos.

Seu intuito de direcionar a formação de historiadores ou leitores ao olhar desvinculado de caracterizações rotineiras, esmiuçando possíveis elementos ignorados, auxilia na compreensão de uma época. Sua descrição é praticamente fotográfica e busca remeter a algo que vai além da materialidade.

A compreensão de seus registros da Arquitetura que chegou até os dias atuais é a principal ferramenta de definição tanto do *Cicerone* quanto da identidade de um povo e daquilo que o caracteriza a partir da Memória construída.

O Patrimônio de uma sociedade é, em parte, resultado de escolhas de Estado por meio de leis, institutos e políticas específicas. Já para Burckhardt, se dão a partir do interesse pela Cultura num todo, não se detendo só naquilo que já foi configurado como representativo, posição que o coloca, por vezes, como guardião de tradições europeias.

*Der Cicerone* estabelece uma referência para construção do Patrimônio por meio da configuração da identidade que vai além da matéria da Arquitetura. Sob o olhar em que é apresentada, é enriquecida pela forma de ver a obra por seu contexto de produção tanto geográfico (quando prevalece a Cidade) quanto autoral (quando o Autor prevalece por si), além de sua inserção na realidade e condição física em que é apresentada.

Como produto e manifestação do saber humano, a arte de construir cumpriria o papel de materializar e recordar o que a expressão humana é capaz de conformar.

**PALAVRAS-CHAVE:**

História. Cultura. Arquitetura. Arte. Patrimônio.

## RECORTES E MOLDURAS: ENTRE SELOS POSTAIS E TAXONOMIAS DA HISTÓRIA DA ARTE

VERA PUGLIESE<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de Brasília/CBHA / verapugliese@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A partir da triangulação das séries comemorativas dos selos postais do IV Centenário do Descobrimento, em 1900, do Centenário da Independência, em 1922, e do Centenário da Colonização, em 1932, este artigo reflete sobre processos e balizas classificatórias do tempo histórico na historiografia da arte brasileira.

Das escolhas temáticas e formais entrecruzadas nos referidos selos, depreendem-se vestígios de elementos estruturantes provenientes não apenas da tradição plástica ocidental, mas também do emblematismo e da heráldica. Apesar das questões atinentes às próprias funções que um selo, emitido pelo Estado, deve contemplar, e que interferem na especificidade de sua própria iconografia, a presente pesquisa identifica conceitos operatórios e princípios taxonômicos que regeram e ainda regem, em grande medida, processos de periodização da história da arte no Brasil.

Dos conceitos classificatórios característicos da história da arte analisados nos selos, o artigo se debruça sobre certo uso de modelos de tempo, que parecem repousar em procedimentos recorrentes para periodizar, emoldurar períodos, nesse campo de conhecimento. Entende-se aqui que a declinação desses tempos e temporalidades, palmilhados na própria construção da história da arte no Brasil, não escapam a hierarquizações e processos de legitimação pautados por diferentes agendas, não raro escamoteadas pela naturalização de sua presença em um suporte material exemplar dos tempos modernos: o selo como imagem de massa. Exemplar, como Aby Warburg percebeu, por ser um objeto privilegiado que materializa a própria noção de circulação, de trânsito de modelos plásticos, mas também teóricos, a que ele denominava intercâmbios culturais.

Desse modo, o artigo discute cânones, inclusive interpretativos, que se perpetuam não apenas mediante a fixação da simbólica estatal em uma iconografia política, mas que parecem reverberar na história da arte como molduras intransponíveis para refletir sobre processos históricos, de modos muitas vezes compartimentados e, em si, significativos de escolhas por essa disciplina.

### PALAVRAS-CHAVE:

Selos postais comemorativos. Periodização em história da arte brasileira. Balizas classificatórias em história da arte. Iconografia política. Aby Warburg.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**Carlos Eckman (desenho).** Selo 1500-1900 [Chegada de Cabral], série IV Centenário do Descobrimento do Brasil, 1900, selo postal, Lithografia Paulo Robin & Pinho.  
Fonte: Marson, Izabel A. Selos comemorativos: fragmentos da história do Brasil. São Paulo: Empresa das Artes, 1989, p. 84.



**Figura 2**

Selo 1822-1922 Ypiranga da série Centenário da Independência do Brasil - Exposição Nacional, 1922, selo postal.

Fonte:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/39/Exposi%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_Centen%C3%A1rio\\_de\\_1922\\_-\\_Selo\\_de\\_100\\_reis.jpg/1024px-Exposi%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_Centen%C3%A1rio\\_de\\_1922\\_-\\_Selo\\_de\\_100\\_reis.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/39/Exposi%C3%A7%C3%A3o_do_Centen%C3%A1rio_de_1922_-_Selo_de_100_reis.jpg/1024px-Exposi%C3%A7%C3%A3o_do_Centen%C3%A1rio_de_1922_-_Selo_de_100_reis.jpg)



**Figura 3**

*Selo da Série IV Centenário da Fundação de São Vicente e da Colonização por Martim Afonso de Souza – 1532-1932. 1932. Selo postal.*

Fonte: <https://www.selomania.com.br/selos-colecionaveis/images/stories/virtuemart/product/dsc013448.jpg>

## FIGURAÇÃO E ENGAJAMENTO DAS ARTES PLÁSTICAS NOS PRIMEIROS ANOS DO REGIME MILITAR

FLAVIA DE PAIVA BRITES MARTINS

Universidade de São Paulo, CNPq, CAPES / flabrites@usp.br

### RESUMO EXPANDIDO

Ao olhar para a relação entre inclusão e exclusão na historiografia, este trabalho opta por focar a Nova Figuração dos anos 60, entendida como um objeto a meio-caminho entre a consagração e a exclusão simbólica radical (esta última, sofrida pelos estratos aos quais foi vedado o ingresso no jogo das artes plásticas). Busca-se problematizar, a partir desse objeto, as discussões a respeito da lógica abissal (Boaventura de Souza) e da lógica de incorporação subalternizadora e eliminação (Canclini), e da derivação (Giunta e Flaherty). Propõe-se a noção de prolixidade/rarefação como ferramenta auxiliar na análise e problematização da narrativa historiográfica.

Após o golpe militar de 1964, surgem disputas a respeito do engajamento político da arte entre São Paulo e Rio de Janeiro. O momento de crise trouxe para o centro do embate – dominado por disputas formais na arte abstrata – a então chamada Nova Figuração, que gerou muita ambiguidade na recepção de críticos. Estes davam evidências de desejar o engajamento que esses figurativismos propunham e, ao mesmo tempo, não admitir esse “retorno” figurativo como participante do paradigma. Percebiam essa produção como derivações do que era visto como “modas” externas, ou ainda, como cópias da Pop-Art (esta entendida, nas tinturas ideológicas do contexto, na chave do imperialismo).

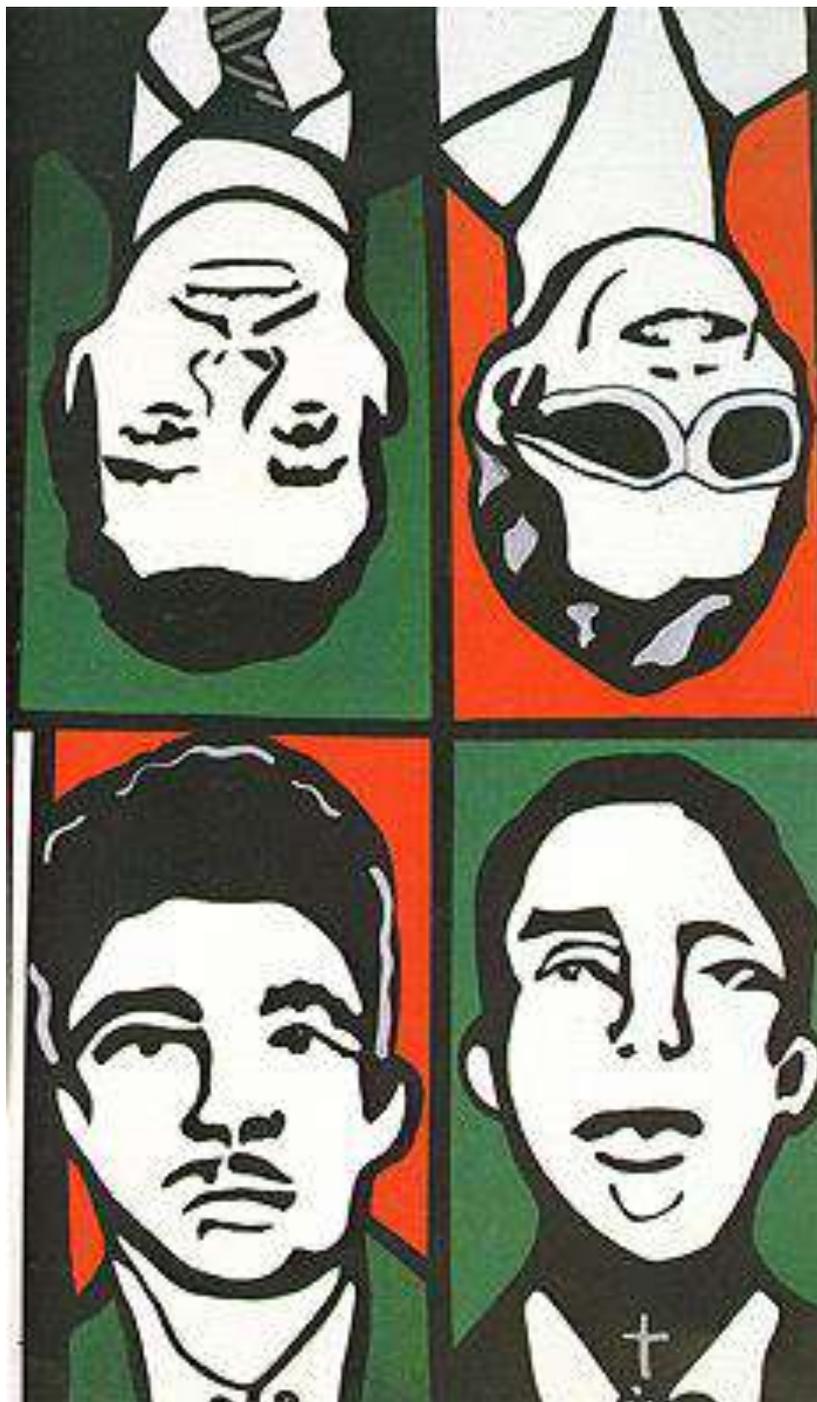
No desenvolvimento das antinomias entre a busca do engajamento e o paradigma formal, outros agentes deram novos lances nesse jogo, obtendo maior sucesso em compatibilizar as ideias de ultrapassagem formal com valores de vanguardismo político, como parece ter sido o caso tipificado por Hélio Oiticica, e depois por agentes ingressantes no campo, que iriam dar forma à arte de guerrilha a partir do fim dos anos 60.

Esse material textual ambíguo ligado à retomada da figuração será analisado no presente trabalho. Na ambiguidade daquele primeiro momento em torno da Figuração, gerou-se um debate, uma abundância discursiva, cuja influência ficaria, porém, limitada àquele momento. A ferramenta analítica auxiliar proposta permitiu evidenciar que esse material textual não se configurou como elemento de consagração, evidenciando-se uma rarefação na discursividade historiográfica das décadas subsequentes. A produção historiográfica apresentou prolixidade discursiva em torno de narrativas teleológicas da arte fixadas como a revolução neoconcreta, e optando por incorporar a arte ambiental e a arte de guerrilha sob o signo da continuidade com o neoconcretismo.

**PALAVRAS-CHAVE:**

anos 1960; nova figuração; ditadura; análise discursiva; neovanguardas.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**RUBENS GERCHMAN.** *Os Desaparecidos*, 1968. Acrílica sobre tela  
102,00 cm x 120,00 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.



**ANTONIO DIAS.** *Nota Sobre a Morte Imprevista*, 1965, óleo, acrílico, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira, 195 x 176 x 63 cm.  
Fonte: Galeria Nara Roesler.



**CARLOS VERGARA.** *O General*, 1965. Óleo sobre tela, 100 x 146 cm.  
Fonte: Instituto Vladimir Herzog.

## A HISTORIOGRAFIA DA ARTE BRASILEIRA DIANTE DA IMAGEM

DANIELA QUEIROZ CAMPOS

### RESUMO EXPANDIDO

A história e a historiografia da arte brasileiras são compostas por uma infinidade de tempos e lugares. Desde o início da sua escrita até a atualidade muitas foram as mãos responsáveis por redigir os textos que tiveram como tema os chamados objetos de arte. Suas formas e conteúdos transformaram-se significativamente durante os séculos. Historiadores da arte tiveram como aporte díspares premissas teóricas e metodológicas fundamentais não apenas para suas formações, como também para suas atualizações. Todavia, nem sempre esses livros estavam disponíveis em língua portuguesa e no Brasil. Segundo Luiz Marques (2014, p.13), foi a partir da década de 1990 que o mercado editorial brasileiro começou a contar em maior número com textos basilares da história da arte. O presente trabalho tem como mote a análise e a problematização da entrada de dois autores no cenário da historiografia da arte brasileira: Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Sendo que a partir das premissas teóricas de ambos podemos perceber uma considerável abertura no campo. Aby Warburg apesar de ter produzido entre o final do século XIX e início do século XX, teve uma maior circulação e traduções de suas obras na segunda década do século XIX (CHECA, 2010, p.11) Ele foi um dos historiadores da arte mais sensíveis à questão da imagem (BELTING, 2014, p.67) e colaborou não apenas para a ampliação de objetos, como também para uma abertura epistemológica do campo. Warburg abordou as imagens a partir de percepções mais alargadas e longe de barreiras temporais e puramente estilísticas. Georges Didi-Huberman, por sua vez, trata-se de um de seus mais destacados exegetas. E, no Brasil, pode ser considerado um dos importantes difusores das teorias warburguianas. Uma de suas questões centrais é que depois de Warburg a história da arte não estaria diante da imagem e diante do tempo como antes (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.40). Pretendemos, então, estudar a entrada dos dois teóricos na historiografia da arte brasileira a partir de dois fatores. Primeiramente, analisando os historiadores da arte brasileiros que começaram a utilizar-se dos autores em suas pesquisas. Inicialmente, os nomes de Warburg e Didi-Huberman são notáveis nos trabalhos de acadêmicos de Maria Lúcia Bastos Kern, Stéphane Huchet, Cláudia de Mattos (PUGLIESE, 2017, p.77). Num segundo momento, examinaremos a entrada de traduções de textos dos dois teóricos no mercado editorial brasileiro. Sendo que, Didi-Huberman inicia sua publicação no Brasil através de *O que vemos e o que nos olha*, cuja primeira edição em língua portuguesa data de 1998. Em contrapartida, Aby Warburg só entraria no mercado editorial brasileiro no século seguinte, com *A Renovação da Antiguidade Pagã* em 2013.

### PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia da arte brasileira. Mercado editorial. Aby Warburg. Didi-Huberman.

## SOBRE UM ATRAVESSAMENTO WARBURGUIANO NA FORTUNA CRÍTICA DE VAREJÃO

ADRIEL DALMOLIN ZORTÉA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mestrando – PPGAV/IdA/UnB / adrielzortea@outlook.com

### RESUMO EXPANDIDO

O presente texto objetiva investigar um recorte da fortuna crítica de Adriana Varejão (1964) cotejado à questão teórica aberta pela noção de *Pathosformel* tanto na obra do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), como na recente produção teórica do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953). A fortuna crítica destacou as importantes camadas de elementos históricos ligadas a pintura dos elementos azulejo e carne na plástica de Varejão. Ambos estariam arraigados a certa concepção de Barroco no Brasil, principalmente a partir do retorno voluntário à Azulejaria Portuguesa e da utilização de carne como material transbordante mimético à talha dourada ou possibilidade de figurar a violência da história do Brasil no período colonial. Neste sentido, Lília Schwarcz (2012) escreveu sobre carne como a matéria de entrecruzamento entre colonos, escravizados e indígenas. Com outra chave interpretativa, Adriano Pedrosa (2012) comentou o Barroco em Varejão como plano da fantasia e ainda em termos de uma ferida ilusionista e Camilo Osório (2009) comunicou certo desejo de teatralidade. Paulo Herkenhoff (1992) citou o Barroco no Brasil como distante da tensão na Contrarreforma europeia, ou do conflito entre o Barroco na América Espanhola e a Catequese de indígenas, apostando na configuração da pintura em Varejão como um desnudamento pelo excesso da persuasão religiosa. A própria artista (2005) qualificou a carne em seu trabalho a partir de uma dimensão erótica, voluptuosa e associada ao desperdício material e defendeu uma elaboração de Barroco contrária aos princípios da austeridade e acumulação. Frente à fortuna crítica, mas sem desconsiderar a antítese inerente ao Barroco no Brasil e seu complexo legado para a história da arte, propõe-se interrogar uma possível lacuna: a indissociabilidade entre azulejo e carne e de suas respectivas tensões, potências ou cargas de sentido. A partir do contato da historiografia da arte no Brasil com noções e trânsitos de modelos teóricos operacionalizados por Warburg e Didi-Huberman, trata-se de refletir sobre uma possível Polaridade, com fundo nietzschiano, entre elementos apolíneos ligados ao azulejo como *ethos* e elementos dionisíacos conectados à carne como *pathos*. Logo, a proposta desta presente comunicação pretende apreender uma fissura na fortuna crítica de Varejão e com isso indagar o azulejo duro, frio, azul e padronizado como *ethos*, uma forma mineral, e a carne mole, quente, vermelha e visceral como *pathos*, uma forma orgânica.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte contemporânea no Brasil. Fortuna crítica de Adriana Varejão. Historiografia da arte no Brasil. Aby Warburg.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**ADRIANA VAREJÃO.** *Azulejaria com incisura vertical*, 1999, óleo e poliuretano sobre suporte de alumínio e madeira. Acervo: coleção Andrea e José Olympio Pereira. Fonte: <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/panorama-da-arte-contemporanea-brasileira>



**Figura 2**

**ADRIANA VAREJÃO.** *Azulejaria com incisura horizontal*, 1999, óleo e poliuretano sobre suporte de alumínio e madeira. 160 x 220 x 50cm.  
Fonte: <http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

## “DEBAIXO DE UMA BRUTA CHUVA”: ROTAS DO “PRIMITIVISMO” DE TARSILA DO AMARAL

FERNANDA PITTA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC-USP  
/fernandapitta@gmail.com

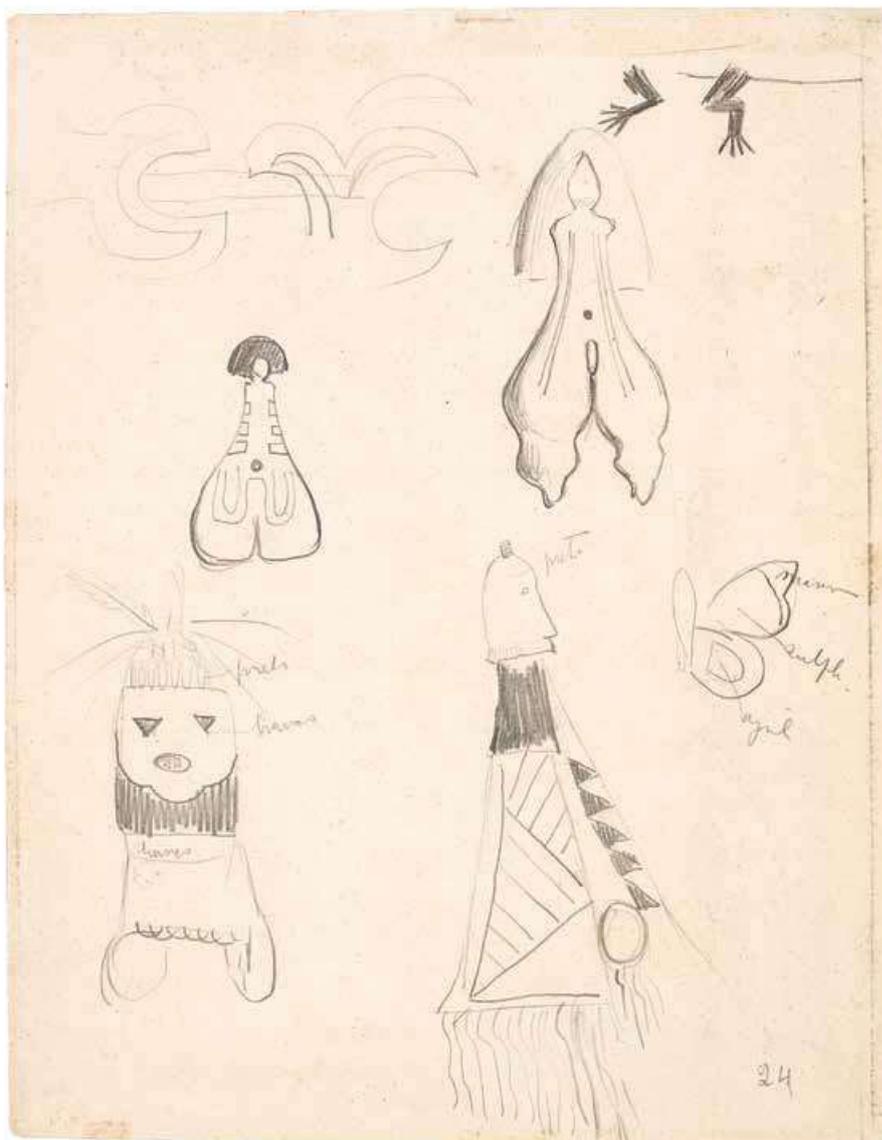
### RESUMO EXPANDIDO

A historiografia da arte moderna no Brasil construiu um lugar de centralidade para o episódio do modernismo paulista. Estudos recentes, como os de Tadeu Chiarelli, Aldrin Figueiredo, Thiago Gil, entre outros, procuraram abordar criticamente esse processo de canonização e tornar mais complexa a percepção dos vários aspectos do moderno na história da arte no Brasil. Da investigação a respeito das continuidades das problemáticas acerca do nacional na arte à pesquisa sobre outras formas de perceber os embates da modernidade a partir da perspectiva da multiplicidade de pesquisas estéticas, essa nova historiografia abriu muitas novas rotas a serem investigadas e debatidas. Por exemplo, a questão da referência à cultura material dos povos indígenas no Brasil nas produções de Theodoro Braga, Manoel Pastana, Iris Pereira e Correia Dias, entre outros, e as formas de apropriação dessas manifestações por esses artistas na elaboração de repertórios para as artes visuais e aplicadas já receberam estudos aprofundados de historiadores da arte como Marize Malta, Marcele Linhares e Amanda Reis. Entretanto, há ainda um capítulo a ser mais bem analisado, que já conta com as contribuições relevantes de Walter Zanini, Jorge Schwartz e Leticia Squeff: a relação dos artistas modernos ligados ao grupo paulista com as manifestações estéticas indígenas. A presente comunicação propõe fazer esse debate a partir de um conjunto de desenhos de Tarsila do Amaral, hoje pertencentes ao FAMA Museu, em Itu, realizados por volta do ano de 1924. Entre esses pequenos esboços, anotações de viagem, há um conjunto, muito provavelmente realizados no Museu Nacional do Rio de Janeiro, talvez próximo ao carnaval daquele ano fatídico em que a artista realiza a “famosa” viagem ao interior do Brasil, à Minas Gerais. Nosso argumento é de esse conjunto, ainda praticamente não estudado, contribui para pavimentar o olhar “primitivista” de Tarsila do Amaral. Ele permite avaliar aspectos da apropriação de uma série de manifestações estéticas indígenas na elaboração do movimento Pau-Brasil e compreender o papel desses elementos na pesquisa estética da artista desse período até a fase chamada da “Antropofagia”. Sustenta-se, nessa comunicação, que as manifestações estéticas indígenas tiveram um papel fundamental no processo de formalização da produção mais paradigmática da artista, entre 1924 e 1928, ao lado das já mais estudadas apropriações e referências às culturas afrodescendentes. A hipótese é de que eles também são elementos centrais dos projetos estéticos delineados entre

esses anos, marcados por um olhar primitivista. A comunicação termina por lançar a pergunta: em termos historiográficos, o que significa, hoje, reavaliar o primitivismo de Tarsila do Amaral e reconhecer as apropriações e apagamentos das manifestações estéticas indígenas na história da arte brasileira?

**PALAVRAS-CHAVE:**

Historiografia da arte, Modernismo paulista, Primitivismo, Arte Indígena, Tarsila do Amaral



**FIGURAS:**

**Figura 1**

**TARSILA DO AMARAL.** *Bonecas indígenas (sic) (Frente de Esboço de casa e janelas)*, 1924, grafite sobre papel, 23,3 x 18 cm.

Acervo: FAMA Museu, Itu, São Paulo.

Fonte: Amaral, Aracy e Barros, R.T. (orgs.). *Tarsila Estudos e Anotações*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.



**Figura 2**

**TARSILA DO AMARAL.** *Estudos de máscaras (sic) e dona Olívia Penteadó (verso do Estudo: plantas, animais e malocas)*, 1924, grafite sobre papel, 23,3 x 31,4 cm.

Acervo: FAMA Museu, Itu, São Paulo.

Fonte: Amaral, Aracy e Barros, R.T. (orgs.). *Tarsila Estudos e Anotações*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.



**Figura 3**

**TARSILA DO AMARAL.** *Trabalhos indígenas (sic) (Chiumuca, Panaco, Guarantan)*, 1924, grafite sobre papel, 23,4 x 15,6 cm.

Acervo: FAMA Museu, Itu, São Paulo.

Acervo: FAMA Museu, Itu, São Paulo.

Fonte: Amaral, Aracy e Barros, R.T. (orgs.). *Tarsila Estudos e Anotações*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

## UMA DINÂMICA DA ARTE EM CÍCERO DIAS

ANGELA GRANDO

Universidade Federal do Espírito Santo / CBHA

### RESUMO EXPANDIDO

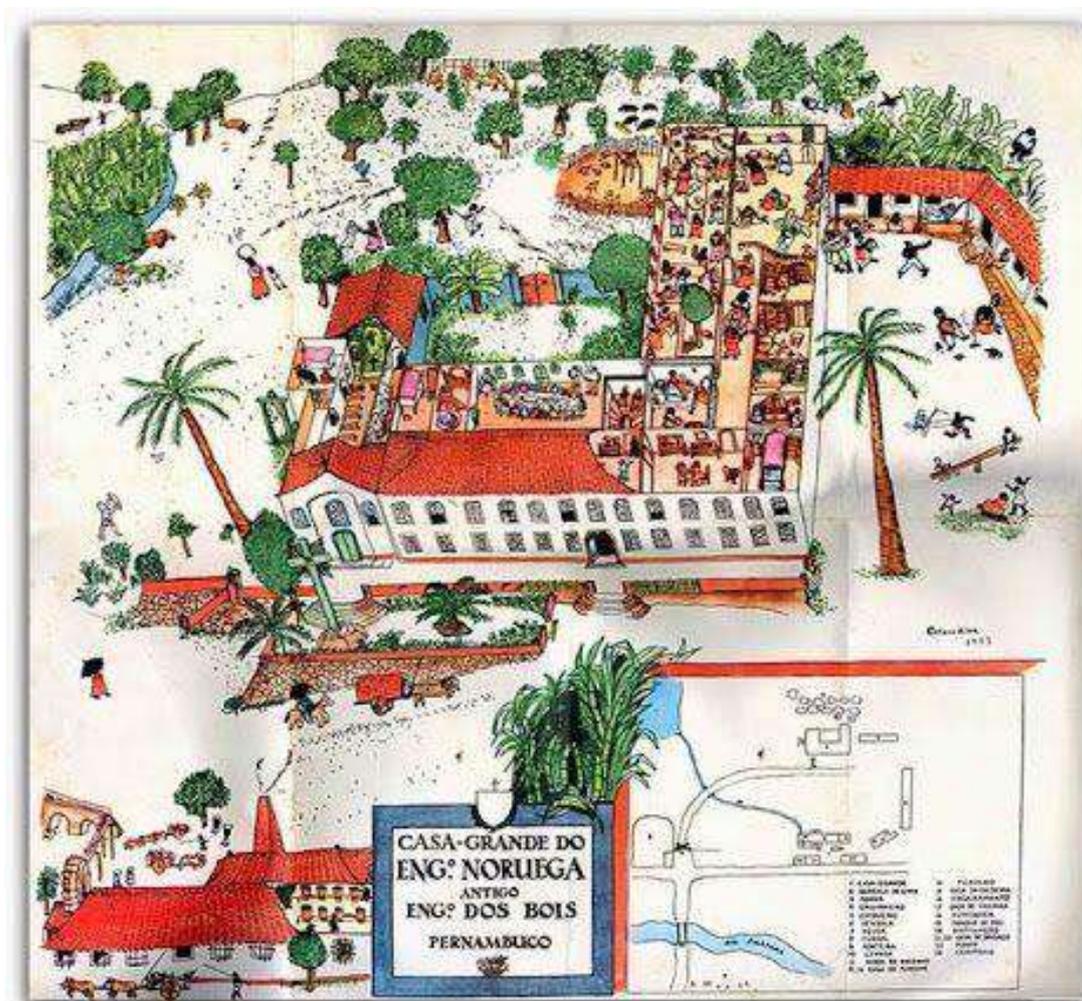
Ao meditar sobre “história da arte”, naturalmente somos submersos por imagens que nos solicitam de pensar, de ver, como também, de repensar e analisar, com argúcia do fio teórico, a trajetória de artistas que nos precederam. A história da arte possibilita ampliar nossa maneira de ver o mundo para o decodificar, e pela evidência nos alargar o olhar e desenvolver mediações em torno dos objetos que nos solicitam atenção. Conforme já colocado em questão, poderíamos “conceber a história da arte como uma mediação do sensível”?

A essa noção vasta e complexa, Jacques Rancière propõe, em *Le partage du sensible*, restabelecer uma comunidade de sensibilidades em torno de objetos que nos interessam, seja em pesquisa, no ensino, na criação, na construção de uma expressão ou de um pensamento. Sob a prescrição do filósofo francês teríamos uma partilha entre diferentes sensibilidades e é por isso que ele finalmente liga política e estética, direcionando para restaurar uma comunidade de sensíveis. Para tal utiliza de premissas que se retroalimentam e nos inspiram, pela reflexão crítica, a dialogar com a diversidade das situações que serão discutidas no estudo “Uma dinâmica da arte em Cícero Dias”.

Cícero Dias, pintor pernambucano. O amalgama desses dois termos parece esboçar uma metodologia, analisar a pintura de Cícero Dias sob terreno visual limitado. Mas nesta dialética artista/região se insinua outra: o homem/artista. De igual modo leva a supor a existência de uma relação entre esse homem e seu país via a biografia, o enraizamento, o regionalismo, sem que seja por isso um *dikat*, um discurso fechado, bem ao contrário. A escolha inicial dessa moldura de pertença aponta para a prática confessa da atividade pictórica em Dias ter um halo proustiano inegável. Entre as questões que sugeririam análise mais detida caberia mencionar o projeto ideológico e intencional desse artista ao processo poético da obra - “partir do regional ao universal”. Uma singular concepção pictórica, uma verdadeira trama de aliança entre a cultura patriarcal dos senhores do engenho e a forte emulação filtrada no amálgama da tradição afro-brasileira e da visualidade decorativa popular do nordeste brasileiro. A rica vivência regional desse mesmo pintor poderia expressar uma outra possibilidade de “brasilidade” artística desconectada da ascendência do modelo civilizador europeu sobre os primeiros modernistas brasileiros?

**PALAVRAS-CHAVE:**

Cícero Dias. Processo criativo. Pintura modernista. História e crítica da arte.



**Figura 1**

**Cícero Dias.** *Casa Grande & Senzala*, ilustração aquarelada para o livro *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, 1933.

Acervo: Fundação Gilberto Freyre, Recife, Pernambuco.

Fonte: própria.

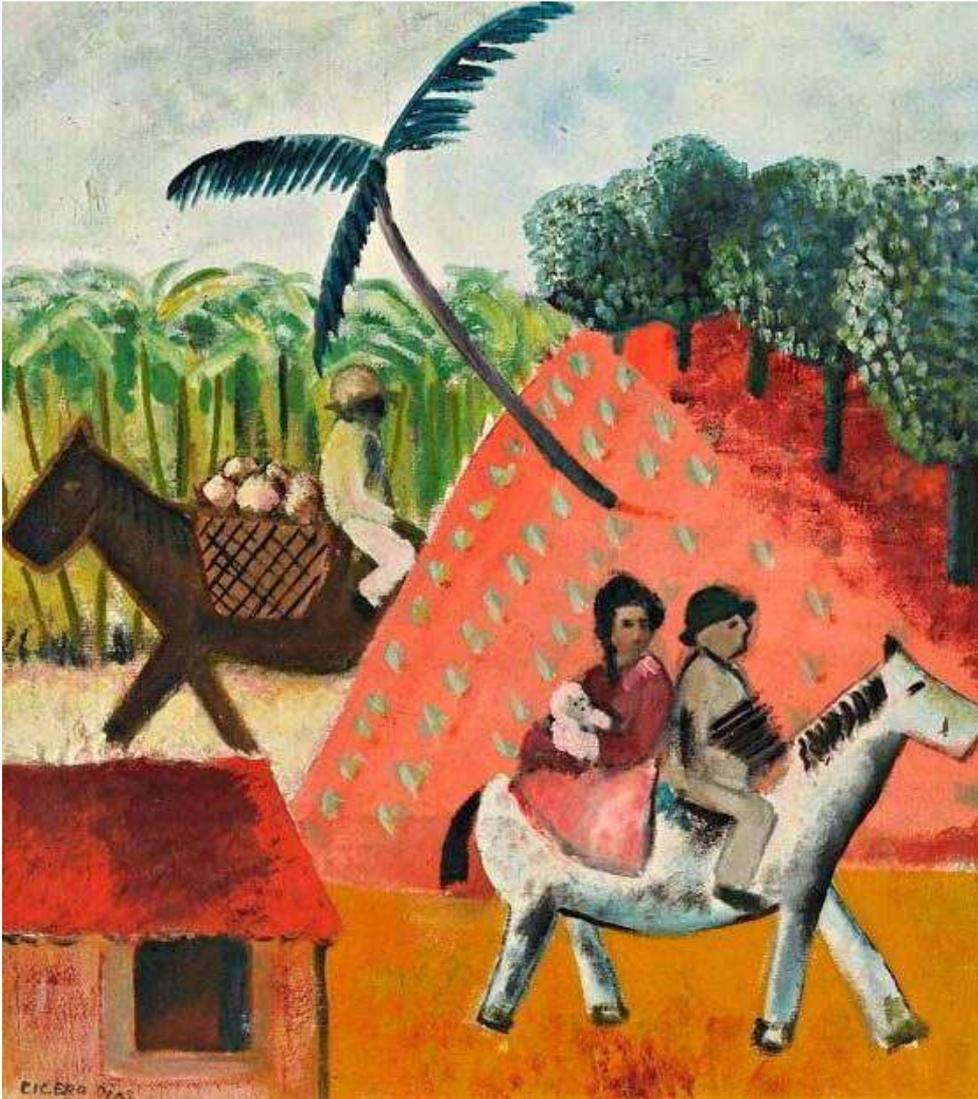


**Figura 2**

**Cícero Dias.** *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* (detalhe), 1927-1929, guache e técnica mista sobre papel kraft, colado em tela, 1,98 x 12,00 cm.

Acervo: Coleção Particular, Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: própria.



**Figura 3**

**Cícero Dias.** *Cena rural*, déc. 1930, óleo sobre tela, 55,0 x 46,0 cm. Acervo: Coleção Particular, Paris.  
Fonte: própria.

**UM MODERNO ANTIMODERNO:  
BARROS, O MULATO E A TEORIA SEM NÚMERO**

DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN<sup>1</sup>

<sup>1</sup>UFRGS /daniela.kern@ufrgs.br

**RESUMO EXPANDIDO**

Em uma obra seminal, intitulada *Os antimodernos: De Joseph de Maistre a Roland Barthes*, o crítico literário francês Antoine Compagnon conceitua e mapeia o antimodernismo nas Letras francesas. Ele traça uma tipologia do antimodernismo, que define como uma resistência ambivalente ao que é moderno. Não exatamente um polo de oposição contrastante, o antimoderno pode ser também o ultramoderno, com seu pessimismo e dúvida em relação à ideia de progresso. Pois é sob a luz do entendimento de antimoderno apresentado por Compagnon que proponho, nesta comunicação, a análise do livro *Teoria sem número*, de Miguel Barros, o Mulato (Pelotas, 1913 - Mogi das Cruzes, 2011), pintor gaúcho radicado em São Paulo. Miguel Barros combatia publicamente o racismo nas artes, era politicamente engajado e foi o representante da Frente Negra Pelotense no I Congresso Afro-Brasileiro, que ocorreu em Recife, em 1935. A carreira artística de Miguel Barros no centro do país encontra-se amplamente documentada em matérias publicadas principalmente entre as décadas de 1930 e 1950 em vários periódicos, como *O Malho*, *O Dia*, o *Jornal de Notícias* e o *Correio Paulistano*. Participou de inúmeras exposições individuais e coletivas, no Brasil e também no exterior. Em *Teoria sem número*, obra não datada e que foi publicada provavelmente no início da década de 1980 em São Paulo, irei procurar mostrar como ideias sobre arte que Miguel Barros já apresentava em entrevistas concedidas sobretudo na década de 1940 são refinadas e expandidas. Em matéria publicada no *Jornal de Notícias*, em 1949, Miguel Barros, quando questionado, afirma não pertencer a nenhuma escola artística. É a partir desse posicionamento que ele irá atacar, décadas depois, em *Teoria sem número*, a arte moderna, para ele marca de “tentativa ou arremedo artístico”. Longe de ser o único artista moderno no Brasil a criticar a arte moderna – pensemos em Danúbio Gonçalves, também gaúcho e igualmente autor de livros contra as novas tendências em arte –, ainda assim se constitui em caso deveras interessante para se pensar as ambiguidades do Modernismo no país, que portava em si, como exemplos tais quais o de Miguel Barros permitem supor, à luz da já evocada teoria de Compagnon, em simultâneo correntes modernas e antimodernas, constantemente em disputa.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Modernismo. Antimodernismo. Historiografia da arte no Brasil. Teoria da Arte.

**KANDINSKY POR KANDINSKY: FIGURA, ABSTRAÇÃO E TENSÕES  
TERMINOLÓGICAS**  
MAYÃ GONÇALVES FERNANDES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de Brasília /fernandess.maya@gmail.com

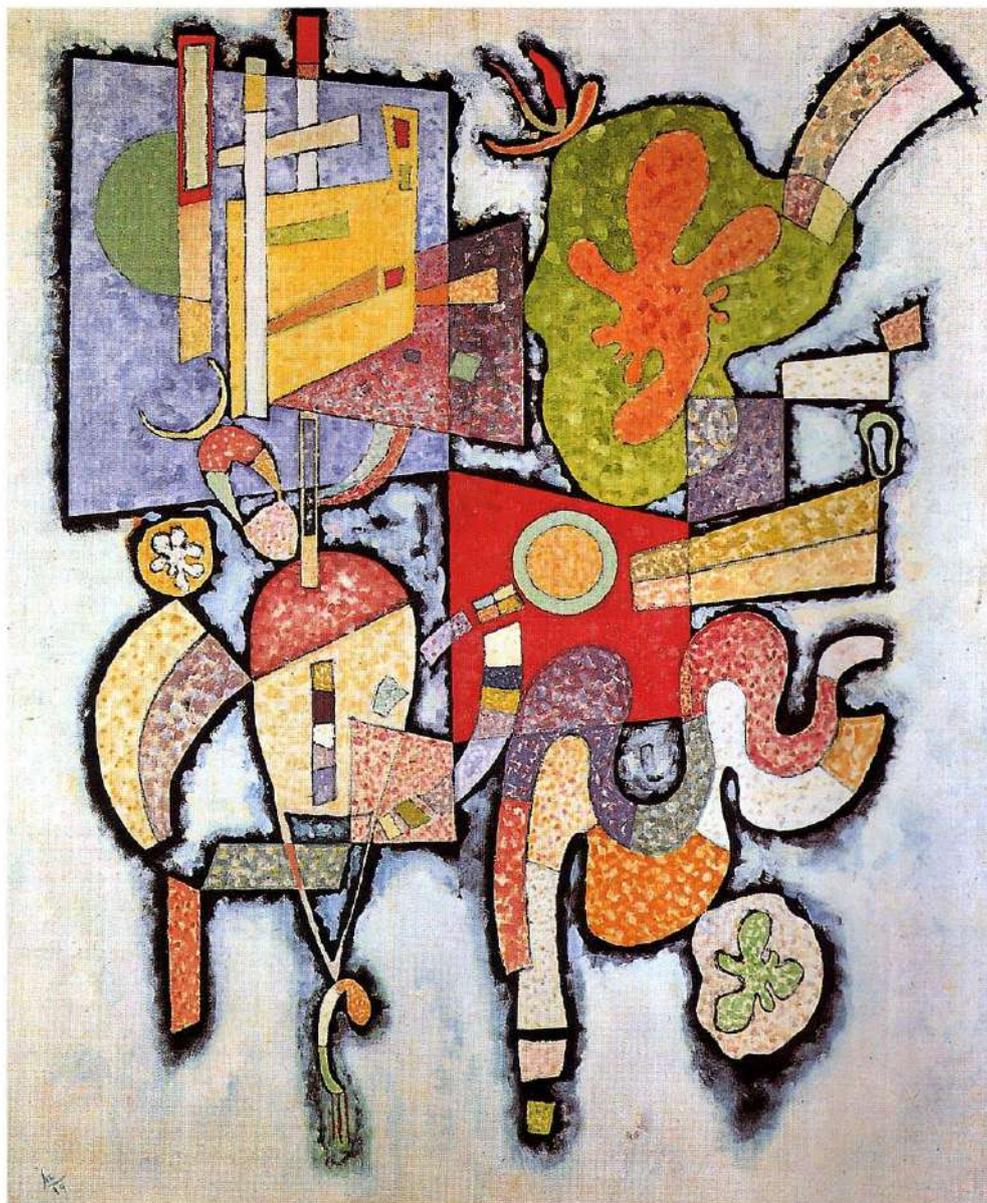
**RESUMO EXPANDIDO**

Em 2016, Philippe Sers comentou em *Kandinsky - Philosophie de l'art abstrait*, que uma das dificuldades em interpretar as obras visuais de Wassily Kandinsky (1866-1944), consiste no uso metodológico ocidental diante das imagens (2016, p. 15). Nesse contexto, a produção do artista é comumente separada e hierarquizada, entendendo-se a figura em sua produção como símbolo, o que restringe a compreensão de sua poética na totalidade. Ao comentar sobre os rumos da arte abstrata na contemporaneidade, Hubert Damisch na conferência *Remarks on Abstraction* (2009, p.133-134), explicita que ainda existe uma disputa em torno da abstração e que para compreender essa questão será preciso retomar as tensões conceituais. Nesse sentido, em 1936, o filósofo Alexandre Kojève, sobrinho de Kandinsky, defendia que “pode-se chamar de abstrata toda pintura que precedeu a arte pictórica inaugurada por Kandinsky” (2015, p. 279). E na sequência, Kojève explicita que “A arte pictórica de Kandinsky é concreta, e não abstrata, porque se produz sem reproduzir o que quer que seja.” (2015, p. 279). Kandinsky em um artigo intitulado *Arte concreta* [1938] relata que ao recordar os debates há quase 30 anos, entendeu que o objeto ainda era uma questão para a pintura: “[...] vejo a força imensa da pintura dita “abstrata” ou “não figurativa” e que prefiro chamar de “concreta” (KANDINSKY, 2015, p. 259). Em 1938 ele abandona a nomenclatura “arte abstrata” e admite suas obras como sendo concretas com uma profunda relação com a espiritualidade. Parte dessa concepção está explícita nos artigos publicados em 1938, ao mesclar a espiritualidade presente em *Do espiritual na arte e na pintura em particular* [1912], com a materialidade presente em *Ponto e linha sobre plano: contribuições à análise dos elementos da pintura* [1926]. Assim, a partir dos escritos de Kandinsky e de uma seleção de obras visuais, busca-se evidenciar como o artista reivindica para si a nomenclatura “arte concreta”, tensionando em sua sintaxe questões como a abstração, a figura, a espiritualidade e elementos pictóricos. Tais questões por vezes foram obliteradas por parte da fortuna crítica não-especializada por conflitar com outras concepções teóricas estabelecidas à época.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Wassily Kandinsky. Figura. Abstração. Arte Abstrata. Arte Concreta.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**WASSILY KANDINSKY.** *Complexo – simples*, 1939, óleo sobre tela 100 x 81 cm  
Acervo: Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.  
Fonte: Wikiart.



**Figura 2**  
**WASSILY KANDINSKY.** *Composição X*, 1939, óleo sobre tela 130 x 195 cm  
Acervo Dusseldórfia, Kunstsammlung. Nordrhein – Westfalen.  
Fonte: Wikiart.

## “AS INVASÕES BÁRBARAS” DE ÉRIC MICHAUD: RAÇA, NAÇÃO E ARTE MODERNA

ANA GONÇALVES MAGALHÃES

MAC USP / e-mail: amagalhaes@usp.br

### RESUMO EXPANDIDO

Minha apresentação discutirá as questões centrais do livro *The Barbarian Invasions* do historiador da arte francês, Éric Michaud. Publicado inicialmente em inglês (2019), e ainda sem tradução para o português, o livro de Michaud é resultado de quase uma década de pesquisa do autor, em torno da historiografia canônica da arte e sua relação com noções de raça e de nação. Sua reflexão deriva de seus longos anos de estudo das relações entre arte e política, com foco na arte promovida pelo regime nazista, na Alemanha (ver seu livro *Un art de l'éternité. L'image et le temps du nacional-socialisme*, de 1996). Embora não seja um autor difundido ou tratado pela historiografia da arte no Brasil, seus temas de pesquisa, principalmente no que diz respeito à análise da escrita da história da arte a partir da construção da noção do outro, articulado à ideia de raça e nação desde o final do século 18 até a produção contemporânea, podem trazer contribuições importantes para as discussões atuais no Brasil, permitindo comparações ricas entre o caso brasileiro e a historiografia internacional.

O que também parece relevante na leitura de Michaud é o fato do autor situar a construção de um “outro europeu”, que teria suas origens nas invasões bárbaras, resgatadas no contexto da afirmação dos Estados-Nação da Europa no final do século 18. A ideia de uma “tradição nórdico-germânica” teria assim fundado uma Europa moderna, cuja imagem permearia os nacionalismos do velho continente até o século 21. As estratégias mapeadas por Michaud na construção desse “outro europeu” encontram reverberações em processos nacionalistas em outras partes do mundo. Sugere-se aqui que um deles é o caso brasileiro. É na ideia desse “outro” que emerge de dentro mesmo da imagem de uma Europa entendida como monolítica que interessa discutir seu livro, e mobilizar seus métodos para avaliar estudos de caso entre nós. Proponho ainda apresentar um exercício de um possível estudo de caso com as coleções do MAC USP, focando sobretudo em obras oriundas do contexto da Bienal de São Paulo nos anos 1950 e as associações inevitáveis entre nação e movimento artístico, que parecem ter sido absolutamente normalizadas nos modos através dos quais a historiografia da arte aqui e fora do país escolheu lidar com as vanguardas do início do século 20.

A comunicação aqui proposta emerge da pesquisa sendo levada a cabo pelo Grupo de Pesquisa CNPq Histarthe: Historiografia e epistemologia da história da arte, que coordeno desde dezembro de 2020, e que tem por objetivo estudar e propor novas leituras da historiografia da arte no Brasil, sempre articulando-a à historiografia internacional.

### PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia. Brasil. Arte Moderna. Raça. Nação.

## O MODERNISMO NA PINTURA DA PASSAGEM DOS SÉCULOS XIX E XX NO BRASIL

SONIA GOMES PEREIRA

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

### RESUMO EXPANDIDO

Neste ano de 2022 comemora-se o centenário da Semana de Arte Moderna. Inúmeros seminários e mesas-redondas têm sido organizados e vários artigos têm sido escritos, em geral em tom bastante crítico, não apenas quanto ao mérito do movimento paulista, mas, sobretudo, quanto ao seu pretoso pioneirismo. Aracy Amaral (1998) já evidenciava a existência de obras modernas na virada entre XIX e XX, por exemplo do pintor Belmiro de Almeida. Outros autores posteriores, como Mônica Veloso (2015), trabalharam nesse tema. Ficou evidente que a chamada Geração de 1870 já estava comprometida com a modernidade, embora em níveis e com propostas diferentes. Agora, na comemoração do centenário, muito se tem reivindicado, em vários estados do Brasil, a existência de outros modernismos, antes do modernismo paulista. É um movimento importante que traz à luz artistas em grande parte desconhecidos e que extrapola o circuito entre São Paulo e Rio de Janeiro.

No entanto, em todas as reivindicações de modernidade antes do modernismo paulista, mesmo no caso do Rio de Janeiro, tenho a impressão de existe um problema teórico que precisaria ser estudado com maior profundidade pelo menos no campo das artes visuais. De que moderno se trata? É simplesmente a constatação da modernização das cidades e de meios de transporte e comunicação num país periférico como o Brasil? Existe nessas obras da passagem dos séculos XIX e XX um ideário que se possa identificar como moderno, isto é, a confrontação com a longa tradição artística ocidental, com suas bases metafísicas, e a procura de novas formas compatíveis com a nova sociedade da máquina? Como essa produção artística lidou com as questões formais, que foram de enorme importância para a arte dessa época? É o que pretendo fazer nessa comunicação, tentando definir com maior clareza o conceito de moderno no campo da pintura e de sua crítica – discutindo o que na época ficava frequentemente implícito na querela entre realismo e idealismo. Como uma maior definição conceitual do que constituiu o moderno ou os modernos no final do século XIX e início do XX no Brasil será possível dialogar melhor com o modernismo paulista que, pode não ter sido o primeiro, mas teve suas diretrizes e teóricas formais claramente traçadas.

### PALAVRAS-CHAVE:

Modernismo. Pintura. Passagem entre séculos XIX e XX.

## LACUNAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE MULHERES ARTISTAS BRASILEIRAS

SILVANA BOONE <sup>1</sup>

<sup>1</sup>Docente na Universidade de Caxias do Sul / sboone@ucs.br

### RESUMO EXPANDIDO

Partindo de um recorte temporal análogo à existência do CBHA, este artigo vai analisar a escrita da história da arte nos últimos cinquenta anos questionando o lugar ocupado pela produção das mulheres artistas brasileiras nos livros de história da arte usados como referência, principalmente para o ensino da arte e outros contextos de interesse na área. Esse questionamento crítico é um desdobramento de pesquisa realizada nos últimos anos, advindo de publicações como a de Linda Nochlin (1970), “Porque não houve grandes mulheres artistas?” ainda debatido como um equívoco afirmativo/interrogativo cuja resposta vai muito além de uma pseudo-não-existência: as mulheres não foram contempladas porque a história da arte escrita é unilateral e majoritariamente construída pelos homens. Este artigo aponta a investigação feita em livros de história da arte publicados exclusivamente em português, buscando evidenciar a lacuna significativa que existe na historiografia acessível e legitimada no Brasil, mas não perdendo de vista publicações paralelas em outras línguas. Nas últimas décadas percebe-se o aumento de exposições (e suas respectivas publicações) no Brasil e no exterior, na tentativa de ampliar a visibilidade das mulheres na arte, para além da hegemonia masculina. Apesar desse aumento significativo de exposições, o acesso aos respectivos catálogos impressos - que denotam a ocupação de um lugar de direito no campo da arte - não podem ser contabilizados, já que na sua grande maioria, ficam restritos ao público visitante. Assim, tenta-se mapear as referências bibliográficas e questiona-se de que forma as pesquisas atuais vêm de encontro com a necessidade de tornar visível a produção brasileira feminina, para além dos *spotlights* sobre Tarsila do Amaral, Beatriz Milhazes e/ou Adriana Varejão. Cabe também, atentar que a negligência da presença feminina nas bibliografias de história da arte não é um problema exclusivo do Brasil, já que, se constata que os comparativos de gênero são díspares no mundo inteiro. Apontada essa problemática é tarefa para os historiadores, ou mais ainda, para as historiadoras, dar conta de minimizar as divergências numéricas e promover a ocupação das lacunas femininas da história como uma emergência contemporânea e uma garantia histórica para o futuro.

### PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia. Mulheres. Lacunas. História da arte.

## ANGELO GUIDO, FERNANDO CORONA E ATHOS DAMASCENO: OS FUNDADORES

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA  
[oluapgomes@gmail.com](mailto:oluapgomes@gmail.com)

### RESUMO EXPANDIDO

Angelo Guido (1893–1969), Fernando Corona (1895–1979) e Athos Damasceno (1902–1975) são os fundadores incontestáveis da historiografia da arte no Rio Grande do Sul. Suas obras, publicadas entre os anos 1940 a 1970, constituem as primeiras investidas na escritura de uma História da Arte local. Foram criadas num período de embates ideológicos a par da consolidação de uma identidade cultural para o estado. Buscamos compreender o contexto da publicação desses textos, vinculados aos contingenciamentos ideológicos e culturais do momento e associados as iniciativas de intelectuais e artistas, para constituir as narrativas fundadoras da cultura local. A partir de uma autovisão local, na qual se combinam a constituição de um cânone e a apreciação do processo de formação de um campo artístico, eles promovem uma interpretação do campo artístico local, tarefa inédita até o momento da publicação dos textos. O período expandido, de 1940 a 1970, foi pródigo em na constituição de discursos que se integram ao esforço de “formação”, noção que podemos situar a partir das ideias de Antônio Cândido. A tarefa implica na compreensão do espaço de produção artística, da circulação de obras e da criação de uma tradição local. Outro aspecto a ser considerado é que esse esforço se dá dentro da potência editorial do período, com editoras, projetos e revistas, notável pelo arrojo e consequências, como, por exemplo, a *Editores Globo*, a revista *Província de São Pedro* (1945-1957), e os *Fundamentos da Cultura Rio-Grandense* (Faculdade de Filosofia – URS), publicados entre 1954 e 1962. Para avançarmos, nos apoiaremos nos estudos de Úrsula Rosa da Silva (2002), Elvio Antônio Rossi (2013), Joana Bosak de Figueiredo (2014) e Rodrigo Lemos Simões (2020), autores que se debruçaram sobre o campo e a constituição dessas obras. É importante destacar que Guido e Corona foram professores catedráticos no *Instituto de Belas Artes* e que Damasceno foi, além de um inegável polímata, também funcionário público estadual, atuando na *Secretaria do Interior* e na *Secretaria da Educação e Cultura*. Os três atuaram na imprensa, caracterizando-os como intelectuais integrados ao campo local. Propomos, desse modo, um olhar sobre esses autores e suas obras – com os contingenciamentos contemporâneos de sua consecução e sua reputação posterior – como personagens fundadores da historiografia da arte local na criação de uma tradição artística, de um campo artístico e na legitimação das instituições culturais do Rio Grande do Sul.

### PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia da Arte. Rio Grande do Sul. Angelo Guido. Fernando Corona. Athos Damasceno.

## A HISTÓRIA DA ARTE NAS VOZES PARAENSES

AFONSO MEDEIROS

Universidade Federal do Pará-CNPq / [saburo@uol.com.br](mailto:saburo@uol.com.br)

### RESUMO EXPANDIDO

Considerando que a História da Arte, desde seu aparecimento no currículo acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes, tem sido exercida por artistas, historiadores e professores de formação, este ensaio parte do pressuposto de que o historiador da arte, comumente aliando história, crítica e ensino, é também um intelectual-mediador que exerce sua função tanto entre saberes (não só historiográficos e artísticos) quanto entre seus pares e um público mais vasto. De fato, no Brasil ela foi efetivamente implantada como História das Belas Artes, Estética e Arqueologia (1870, com Pedro Américo) na Academia Imperial de Belas Artes. Em 1890, com a transformação da Academia em Escola, passou a chamar-se História das Artes, com vários professores revezando-se por curtos períodos em seu magistério, até que ocorresse o primeiro concurso para a disciplina em 1917/1918, vencido por José Flexa Ribeiro. Em 1946, a cadeira recebeu nova denominação (História das Artes e Estética) e Mário Barata sucedeu Flexa Ribeiro nos anos 1950. Assim como em Viena, no Porto e em Lisboa, a História da Arte nasce no Rio de Janeiro no seio de uma escola de artes – o que, por si só, já é um dado importante para pensarmos não só os modos brasileiros de institucionalização da disciplina, como também a trajetória da profissionalização do historiador da arte. Por enquanto, basta registrar que tanto Pedro Américo quanto Flexa Ribeiro e Mário Barata estudaram na França com diferentes gostos e propósitos, mas todos no campo da arte e/ou de sua história. A partir daí, a História da Arte espraia-se por universidades brasileiras. Em Belém, surge ainda nos anos 1950 e 1960 aliada à Literatura e à Arquitetura, mas as vozes paraenses na História da Arte começam a soar com Flexa Ribeiro e Theodoro Braga entre 1917 e 1918. Nessa perspectiva, este ensaio é uma breve cartografia da história da história da arte no Brasil focada na experiência paraense e, para tanto, recorre-se a autores/historiadores tais como Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen (2016), Carolin Overhoff Ferreira (2019), Walter Zanini (1983; 1999), José Teixeira Leite (2008) e José Fernández Arenas, dentre outros.

### PALAVRAS-CHAVE:

História da História da Arte. História da Arte no Brasil. História da Arte no Pará.

## REFLEXÕES SOBRE A ARTE VISUAL ALAGOANA EM TRÂNSITO A PARTIR DE REPRESENTAÇÕES NA 'GERAÇÃO 80'

ANA BEATRIZ BEZERRA DE MELO<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> Universidade Federal da Bahia /e-mail do autor: anabeatriz.melo89@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A pesquisa em desenvolvimento tem seu ponto de partida na renomada exposição ocorrida no Parque Lage *Como vai você, Geração 80?*, em 1984, com a curadoria de Marcos Lontra. No dia do evento, Roberto Pontual lançou seu livro *Explode Geração!* e aponta como uma das principais diferenças da denominada 'Geração 80', a diversificação da produção de diferentes áreas geográficas, destacando na arte do Norte e Nordeste uma pintura de expansão figurativa, conectada as tradições locais, disposta à eloquência cromática e à violência crítica. Destaca na produção do cearense Leonilson referências semânticas postas também nas pinturas dos alagoanos Delson Uchôa e Carlos Fiúza: animais soltos, por vezes de forma pacífica, como se libertos do que antes os enclausuravam, fazendo referência, acreditamos, aos rigores da construção estética modernista. As reflexões aqui estabelecidas estão no que indica um reconhecimento da formação de uma estética constituinte de histórias fora do eixo relativizando o discurso de uma identidade dita nacional, a partir das obras dos alagoanos citados, afinal quais são as questões hegemônicas no campo da arte e os constituintes para atuação em seu sistema? Nas obras produzidas pelos artistas encontramos um posicionamento sociopolítico existente na presença desses localizados às margens dos ambientes centrais do campo artístico consolidado. Nosso objetivo é compreender como sobrevivem essas imagens e quais foram os desafios diante da globalização e rupturas nos processos hegemônicos da arte brasileira. Entendemos a relevância da pesquisa dentro de uma micro e macro história a qual perpassam as imagens em um país com ausências dessa

memória na arte e política, considerando a cultura como conceito que envolve os jogos de poder em suas representações e com isso as questões identitárias, como aborda Moacir dos Anjos na obra *Local/Global: arte em trânsito*, de 2005. Acreditamos que as imagens excedam os discursos da crítica como testemunhos sobre a década em questão, pois o destaque dado na referida exposição como um momento de “exaltação da pintura”, nos instiga a questionar possíveis vestígios de um ato político através da reverberação de sentimentos e emoções no momento de redemocratização da política brasileira, quando representações imagéticas de um sintoma se apresenta em forma de liberdade e euforia perante aos novos caminhos e escolhas as quais as artes se desenvolviam.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte Alagoana. Geração 80. Identidade Nacional. Representação.

**FIGURAS:**



**Figura 1**  
**Delson Uchôa.** *A Mula*, 1986, acrílico sobre lona.  
Acervo: Arquivo do artista.



**Figura 2**

**Carlos Fiúza.** *Lobo Guará*, 1989, acrílico sobre lona.  
Acervo: Arquivo do artista.

**POR UMA HISTORIOGRAFIA DA ARTE BRASILEIRA EM PORTUGAL: OS  
ESCRITOS DE MÁRIO NAVARRO DA COSTA E  
RODOLFO PINTO DO COUTO**

NATÁLIA CRISTINA DE AQUINO GOMES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2021/05450-0 /natalia.gomes@unifesp.br

**RESUMO EXPANDIDO**

O intercâmbio artístico luso-brasileiro foi uma pauta levantada por importantes agentes dos dois países ao longo das primeiras décadas do século XX, e ficou registrado nas páginas de vários periódicos da época, assim como em outras publicações, tanto em Portugal quanto no Brasil. Certamente, essa aspiração só se viabilizaria a partir de um interesse mútuo, sendo este despertado através dos esforços de personagens que hoje são revisitados, a fim de compreendermos as estratégias e articulações empreendidas por eles para uma aproximação artística entre Brasil e Portugal. Estes são os casos do pintor e diplomata brasileiro Mário Navarro da Costa (1883-1931) e do escultor português Rodolfo Pinto do Couto (1888-1945), analisados atualmente em meu doutoramento em História da Arte. Esperamos, nesta comunicação, demonstrar como ambos contribuíram para a divulgação da arte brasileira em Portugal ao dedicarem textos que, apesar de não terem a pretensão, buscam resumir uma historiografia da arte brasileira para um público que desconhecia a tradição artística brasileira e seus artistas. Desta forma, analisaremos os escritos de Mário Navarro da Costa e Rodolfo Pinto do Couto, acerca da arte brasileira, produzidos quando ambos residiam em Portugal, isto é, direcionados a leitores portugueses, devido a uma inicial circulação local, e chegando para um público mais amplo, como o Brasil. Ressaltamos que tais escritos foram realizados em distintos momentos e, possivelmente, cercados de intenções futuras, que problematizaremos, a fim de compreender seus motivos e as suas reverberações. Mário Navarro da Costa escreve sobretudo na imprensa, no período de sua atuação no consulado de Lisboa (1916-1918) e Rodolfo Pinto do Couto dedica considerações sobre a arte brasileira ao longo de sua permanência no país (1911-1936) e após seu retorno a Portugal, entre estes, um texto em homenagem a Rodolfo Amoedo, que traz em seu teor uma cronologia artística brasileira. Nesse sentido, intitulamos nossa proposta como “Por uma historiografia da arte brasileira em Portugal: os escritos de Mário Navarro da Costa e Rodolfo Pinto do Couto”, a fim de demonstrar como estes dois personagens abordaram a arte brasileira em Portugal a partir de suas experiências e da análise de como se inseriram nessa história levando em consideração também suas atuações artísticas.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte brasileira. Historiografia. Mário Navarro da Costa. Portugal. Rodolfo Pinto do Couto.

## A HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL E A LONGA DURAÇÃO

IVAIR JUNIOR REINALDIM

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / [ivair.reinaldim@eba.ufrj.br](mailto:ivair.reinaldim@eba.ufrj.br)

### RESUMO EXPANDIDO

Raras são as tentativas de análises gerais sobre a história da arte no Brasil, sobretudo as realizadas por um(a) único(a) analista. Por um lado, supõe-se uma recusa mais ou menos consciente às narrativas totalizantes – e aos problemas que acompanham essas construções discursivas; por outro, quando análises históricas gerais da arte no Brasil são de fato levadas a cabo, apresentam-se como reunião de pesquisas diversas, uma vez que diferentes especialistas, de áreas afins, dedicam-se a recortes temporais e temáticos em particular. Isso posto, pode-se considerar que essa historiografia se desenrola por territórios que vão sendo mapeados, delineados e problematizados por grupos de pesquisadores(as), a partir de interesses comuns, concentrando-se em curtas e médias temporalidades, dependendo do recorte ao qual esses grupos se dedicam. Feito o diagnóstico, a proposta de comunicação pretende iniciar o trabalho reflexivo acerca de uma hipótese: o que uma análise da longa duração – a *longue durée*, livremente inspirada em Braudel – poderia suscitar como *sintomas* dessa historiografia – a partir da ancoragem em Freud e do emprego que Didi-Huberman faz desse termo? Quais enunciações mais ou menos comuns estruturam seus diferentes enunciados? Ou, dito de outro modo, como a aparente especificidade na abordagem de certos recortes da História da Arte no Brasil, na curta e na média durações, guardam traços persistentes no modo como esse “trabalho” tende a ser realizado? Que processos conscientes, e na maior parte inconscientes, podem evidenciar recorrências nessa historiografia? Dito isso, é importante explicitar alguns pressupostos que orientam esta proposta: 1. não se pretende defender uma análise totalizante; 2. a longa duração orienta a constituição da hipótese e da metodologia e não necessariamente um quadro conceitual delimitado a priori; 3. embora, em certos momentos, seja importante partir de dados provenientes de uma sociologia da história da arte, mais que fazer diagnósticos das sociabilidades constituintes do campo, objetiva-se o trabalho analítico (no sentido ambíguo desse termo) sobre os sintomas dessa historiografia, que não se resumem à História da Arte, mas se estendem a outros campos das humanidades. Assim, a comunicação, duplamente sustentada pelas noções de “longa duração” e de “sintoma”, objetiva iniciar uma reflexão, cuja hipótese pode ou não se sustentar, compreendida a complexidade a ser enfrentada e considerada a exigência de um trabalho em processo.

### PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia da arte no Brasil. Longa duração. Sintomas.

## A FORMA DIFÍCIL DE RODRIGO NAVES: FORMALISMO NA PERIFERIA DO CAPITALISMO

MARTHA TELLES

DTHA/UERJ,mtellesm@uol.com.br

### RESUMO:

No Brasil, as discussões sobre a forma nas artes passaram a integrar nosso debate crítico tardiamente, seguindo o processo local de modernização das instituições políticas e culturais no Brasil a partir dos anos de 1930. Inserida na realidade do sistema periférico do capitalismo internacional, tais questões conheceram singularidades e dinâmicas próprias. Entre nós, eram perceptíveis os nexos entre a ideia de forma e o processo político cultural, como o modo mesmo de existência da sociedade, cujos meandros mais profundos se revelavam justamente na forma da obra de arte. Se a partir de 1930, Mario Pedrosa e Ferreira Gullar articulavam os problemas estéticos da modernização, incorporando a dimensão da heteronomia política, na década de 1970 uma nova geração de críticos e artistas pensava o caráter da forma moderna dentro de um contexto periférico. Dentro do debate dessa geração, *A Forma Difícil* (1996), de Rodrigo Naves, sumaria as principais questões. Para este crítico, a dificuldade de forma perpassaria boa parte de nossa arte e seria um rebatimento de nossa dificuldade endógena de formalizar pactos sociais e institucionais. Não por outro motivo o processo de formação cultural de nossa modernidade poderia ser caracterizado pela relutância da forma moderna.

Aqui, a proposta é discutir a noção de forma em Naves e sua relação como o paradigma de formação forjado dentro do debate cultural brasileiro do nacional-desenvolvimentismo entre os anos de 1930-1985. Como analisa Marcos Nobre, esse projeto de combate ao arcaísmo e de criação das condições para a emergência da nação no sentido autêntico moldou a autocompreensão do país, tendo como súmula a ideia do paradigma da formação. Propomos, então, pensar a noção de forma em Rodrigo Naves a partir do debate de tal paradigma, em especial o diálogo com o pensador Roberto Schwartz. Em *As ideias fora do lugar*, mais do que se expressar o fato da inadequação de certas referências intelectuais a um dado contexto social, indicava-se um processo de formação no qual, em determinado momento em que se passa a ter forma, na definição do jovem Lukács, “há a conciliação do exterior com o interior”. Tal noção de forma em Schwartz, que apontava para a tensão entre forma e ambiente periférico brasileiro e para o debate moderno do nacional-desenvolvimentismo, foi determinante para a noção formalista de Rodrigo Naves e para o debate formalista no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernidade brasileira. Formalismo. Capitalismo periférico.

## ARTISTAS MULHERES NO BRASIL: PROPOSTAS PARA UMA REVISÃO HISTORIOGRÁFICA

ROSANE TEIXEIRA DE VARGAS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PPGAV/UFRGS /rovargas3@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Pesquisas empreendidas nas últimas décadas confirmam a atuação constante, persistente e expressiva de artistas mulheres em nosso país. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (2008), de autoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni, e *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco* (2017), com textos de várias autoras e organizado por Madalena Zaccara, são exemplos de livros que descortinam o véu de esquecimento que cobria uma parte desses muitos nomes. Em 1941, com a publicação de *Pequena história das artes plásticas no Brasil*, de Carlos Rubens, foi realizado um dos primeiros esforços para traçar um amplo panorama sobre a arte no país. Décadas depois, em um curto período, seriam lançados outros três livros com esse intuito e que se tornaram referência: *História da arte brasileira* (1975), de Pietro Maria Bardi; *Arte no Brasil* (1979), vários autores, organizado por Pedro Manuel (1979); e *História geral da arte no Brasil* (1983), também com autoria coletiva e que teve Walter Zanini como coordenador. A partir da proposição de Griselda Pollock de que uma revisão feminista da historiografia da arte deve partir da análise da mulher como produtora de arte, entendendo-a como uma construção social, esta comunicação pretende analisar de que forma as artistas são mencionadas nas quatro publicações que tinham como objetivo fazer uma síntese da história da arte no país. A análise, subsidiando-se com autoras feministas, a exemplo de Pollock, Whitney Chadwick e Rozsika Parker, considera três eixos: a) quais são as artistas incluídas e quais critérios para essas escolhas; b) de que maneira as artistas e sua produção são apresentadas e como é referida sua participação/inclusão em determinados movimentos e estilos artísticos; c) de que modo elas são situadas, nas quatro publicações, em relação à produção artística que se desenvolvia, regional ou nacionalmente, no período em que elas atuaram. A comunicação postula que a descrição desses três eixos contribui para uma revisão da historiografia da arte no Brasil numa perspectiva feminista.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte no Brasil. Historiografia da arte. Arte e feminismo. Artistas mulheres.

## HISTORIOGRAFIAS 'SOBRE O FIO': NEGOCIAR UMA HISTÓRIA PÚBLICA DAS ARTES VISUAIS

THAYS TONIN<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pelotas / toninthays@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Nas temáticas das narrativas históricas vemos invariavelmente um anseio linguístico (e simbólico): “reinventar”, “fazer à contrapelo”, “dar lugar”, “construir um novo regime”. No contexto brasileiro continuam os desafios em formar um número expressivo de historiadoras/es interessadas/os na construção destas narrativas/arquivos, ou seja, de produzir ativamente uma literatura crítica que dê conta (ou que “reinvente”) a amplitude de saberes que artistas brasileiras/os contemporâneas/os colocam em movimento.

Em meio as angústias historiográficas do nosso contexto, lemos sobre desejos de “autonomia”, de “experiências emancipadas”, de “desativar dispositivos”, “desterritorializar”, “não pertencer”, “desarticular” e outras vontades de intervenção, provindas deste defasado grupo ativo de pesquisadores/as. “Sonhamos com o artista soberano”, nos diz Didi-Huberman (2019), mas só este/esta não basta. É necessário, em consonância com artistas, uma escrita da história da arte que também deseje soberania, ainda que temporária, ainda que impossível. Um horizonte de expectativa de continua negociação, utilizando-se do gesto do/a historiador/a de arquivar para uma escritura “sobre o fio”, *on the edge*, no limite, no extremo, frente ao abismo. Uma proposta historiográfica “sobre o fio” ativa-se frente ao espaço abismal que existe entre a história das artes produzida em nível universitário e “a história da arte” como lugar elitizado - que continua a ser um dispositivo de diferenciação social. Compreensões de identidade se acumulam na cultura visual contemporânea, das quais a “história da arte”, enquanto lugar de construção de saberes/poderes, tem seu incontestável papel e seu contestável uso. Portanto, sonharmos com narrativas soberanas questiona os usos e silenciamentos que a “autoridade” da história constrói. Como na obra de Alfredo Jaar, *OUTRAS PESSOAS PENSAM* (2012), propõe-se uma forma de disputa na escrita dos estudos brasileiros, dado que a noção de histórias das artes “soberanas” só pode existir após duas negociações: a admissão do fracasso em fazer dos estudos artísticos um espaço democratizado até então, e que toda soberania existe no curto espaço de tempo onde é possível se equilibrar sobre o fio (na corda bamba, por assim dizer) entre seu início e fim ou entre éticas e apropriações.

Este trabalho discorre acerca de negociações possíveis entre universidade, órgãos autônomos, financiamentos públicos/privados para a criação de arquivos e acervos de artes visuais, como condição base de uma história pública das artes.

### PALAVRAS-CHAVE:

História Pública. História da Arte. Projeto de Pesquisa e Ensino. Arquivos de Artes Visuais. Universidade Pública.

## MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: ARTE BARROCA, UM EXERCÍCIO HISTORIOGRÁFICO

SÍLVIA GUIMARÃES BORGES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Docente do Departamento de História e Teoria da Arte/ Escola de Belas Artes/ Universidade Federal do Rio de Janeiro/ silviagborges@eba.ufrj.br

### RESUMO EXPANDIDO

Passadas duas décadas da série de exposições que constituíram a Mostra do redescobrimto, mantém-se vivos os catálogos compostos por textos curatoriais e por registros de grande parte dos objetos exibidos ao público, ora como representação da arte brasileira, ora como sua síntese. A Mostra buscou, nas palavras de Edemar Cid Ferreira, presidente da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, apresentar “um panorama mais que arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, abrangendo desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade”.

Foram doze módulos dedicados a: arqueologia; arte: evolução ou revolução/ a primeira descoberta da América; artes indígenas; carta de Pero Vaz de Caminha; arte barroca; arte afro-brasileira; negro de corpo e alma; arte popular; arte do século XIX; arte moderna; imagens do inconsciente; arte contemporânea; o olhar distante. Os temas aqui elencados seguem a ordenação indicada pela curadoria nas publicações gerais da Mostra do redescobrimto. E, diante de uma análise preliminar dos recortes escolhidos, é possível apontar o entrecruzamento de duas abordagens. Uma dá conta de uma estrutura lógica temporal, enquanto a outra atende a um sentido analítico e/ou conceitual.

A comunicação proposta se concentra na análise do catálogo da exposição “Mostra do redescobrimto: Arte Barroca”. Na publicação, arte barroca é percebida como primeira fase da expressão artística brasileira que acontece na colônia, bem como identificação estilístico-formal. A estrutura da narrativa sobre a exposição retoma valores de uma construção identitária da arte brasileira, composta a partir de escolas regionais, cuja origem possui fortes raízes portuguesas.

Diante das obras apresentadas e da análise de textos do catálogo essa comunicação pretende: levantar questões que tangenciam os sentidos de barroco para a arte brasileira, refletindo sobre paradoxos espaço/temporais; apontar silêncios e silenciamentos; identificar a presença de hierarquias estéticas; indicar conexões e afastamentos em relação a outras exposições que compuseram a Mostra do redescobrimto. Esse trabalho não pretende criticar pesquisadores cujos trabalhos foram – são, e continuarão sendo – fundamentais para os estudos da arte colonial. A intenção é arriscar-nos em um exercício historiográfico capaz de confrontar nossas bases colonialistas no trato de temas caros ao mundo colonial e suas expressões artísticas.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte barroca. Mostra do redescobrimto. Arte colonial

## HANNA LEVY, ROBERT SMITH, JOHN BURRY E GERMAIN BAZIN: HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE NA ACADEMIA SPHAN

ADRIANA SANAJOTTI NAKAMUTA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> YDUQS; Mestrado Profissional do IPHAN; Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro; Escola de Artes Visuais do Parque Lage [/adriana.nakamuta@yduqs.com.br](mailto:adriana.nakamuta@yduqs.com.br)

### RESUMO EXPANDIDO

Hanna Levy, Robert Smith, John Burry e Germain Bazin são referências importantes para o estudo e a análise da historiografia da arte brasileira. Hanna Levy, nascida no ano de 1912, doutora em História da Arte pela Universidade de Paris-Sorbonne, emigrou para o Brasil em 1937 e, logo após a sua chegada, integrou-se ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN. Robert Chester Smith, nascido em Cranford, nos Estados Unidos, também em 1912, com formação acadêmica em Harvard, historiador especialista em arte portuguesa e colonial brasileira, veio para o Brasil em 1937. Já Germain René Michel Bazin, nascido em 1901, em Suresnes, na França, formado pela Universidade de Paris-Sorbonne, foi conservador de pinturas do Museu do Louvre e esteve no Brasil em 1945. John Bury, por fim, nascido em Langridge, em 1917, no Reino Unido, formado na Universidade de Oxford, também é considerado uma importante referência no estudo da arte colonial brasileira, após viagem as cidades mineiras na década de 1940.

Exposto isso, a presente proposta de comunicação versa sobre a possibilidade de compreender a categoria *valor artístico* no âmbito das práticas de preservação do patrimônio cultural pelo SPHAN, a partir da presença de Levy, Smith, Bury e Bazin. “Academia SPHAN” foi o termo que Mariza Veloso Santos (1992; 1996) utilizou para qualificar e designar o órgão federal, criado em 1937, como um local de produção de conhecimento especialmente sobre a história da arte e da arquitetura brasileira. Apropriando da ideia e da conceituação feita por Santos sobre o “lugar” ocupado pelo Serviço – uma Academia –, investigar essa categoria justifica-se pela possibilidade de verificar em que medida a produção de conhecimento em história da arte feita por Levy, Smith, Bury e Bazin subsidiou a criação e consolidação da categoria de *valor artístico* para fins de patrimonialização e proteção da arte brasileira. Com formações distintas e aproximações teóricas, os quatro se tornaram relevantes nessa comunicação uma vez que se une em torno deles os propósitos relativos à pesquisa e à escrita da história da arte brasileira sob “encomenda” de Rodrigo Melo Franco de Andrade, à frente da direção do SPHAN durante mais de trinta anos.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Historiografia da Arte. Patrimônio. SPHAN. Valor Artístico. Preservação.

## TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO DESENHO: INFLUÊNCIAS CONCEITUAIS NO SÉCULO XX

MARINA PEREIRA DE MENEZES DE ANDRADE

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro /marinademenezes@eba.ufrj.br

### RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação visa colaborar na história do desenho moderno no Brasil, observando em especial o período de transição entre a modernidade e a contemporaneidade. Propõe-se uma análise que não se desenvolva a partir das obras, mas que utilize como fontes de pesquisa os referenciais teóricos e as metodologias empregadas nos ambientes de formação em artes. Empreende-se, dessa maneira, uma abordagem influenciada pela sociologia da arte, constituída pelas condições de produção e recepção das obras. Estabelece-se como ponto de partida a comparação entre duas teses de professores da Escola Nacional de Belas Artes (disponibilizadas pela Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ), a de Georgina Albuquerque e a de Onofre Penteadado Neto, ambas escritas para a cadeira de desenho artístico da ENBA. A escolha pelos dois textos foi guiada pela busca por entender a polarização entre tradição e modernidade que se mostrava expressiva na primeira metade do século XX. Na leitura das bibliografias dessas teses, identificou-se as diferenças entre o aporte teórico que fundamentava um modelo mais guiado pela tradição e outro que buscava as tendências modernas. Dentre os livros citados, dois foram escolhidos para exame visando exemplificar as diferenças entre os dois modelos de ensino: a Gramática das Artes do Desenho, de Charles Blanc, e Ponto e Linha sobre Plano, de Wassily Kandinsky. Escritos em momentos diferentes (séculos XIX e XX, respectivamente), ambos os livros foram direcionados para escolas de arte e trazem um olhar para os fundamentos do ensino artístico. O vocabulário empregado e os exemplos citados são formas de se compreender as propostas que eram desenvolvidas por esses professores e permitem identificar possíveis critérios de avaliação que eram aplicados na época. Ainda que tais leituras pareçam reforçar a oposição entre clássicos e modernos, a abordagem visa dar atenção aos pontos comuns que permitiam a convivência das duas tendências – tanto nos ambientes de ensino quanto nas obras de artistas. A modernidade do desenho é, desse modo, vista a partir e um campo de disputas, mas também de adaptações e de escolhas que reforçam trajetórias singulares.

### PALAVRAS-CHAVE:

Desenho. Tradição. Modernidade. Ensino.

**A REVISTA DO [SERVIÇO DO] PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO  
NACIONAL (1937-1961) À LUZ DA HISTÓRIA DIGITAL DA ARTE**

ARTHUR VALLE

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro / [artus.agv.av@gmail.com](mailto:artus.agv.av@gmail.com)

**RESUMO EXPANDIDO**

Ao menos desde os anos 2000, as abordagens computacionais vêm transformando a escrita da História da Arte, em especial aquela produzida em alguns centros do Atlântico Norte. Tais abordagens tornaram os materiais de investigação mais acessíveis e permitem hoje que os historiadores da arte formulem e respondam a novas perguntas. As ferramentas e técnicas daquilo que se convencionou chamar História Digital da Arte (*Digital Art History*) possibilitam, entre outras coisas, que os estudiosos lidem com grandes volumes de dados (na forma de imagens, textos e sons digitalizados), identifiquem padrões e conexões outrora ocultos da vista, ou recuperem o passado em ambientes virtuais. A História Digital da Arte permite, ainda, que a disciplina avance naquilo que Franco Moretti chamou “leitura distanciada” (*distant reading*) das obras. Além disso, como as abordagens computacionais não consideram *a priori* uma entidade (obra, artista, local etc.) como mais importante do que qualquer outra, a História Digital da Arte pode contribuir para a horizontalização dos valores da disciplina e uma revisão radical de seus cânones.

No Brasil, não são poucas as iniciativas de disponibilização de bancos de dados e resultados de pesquisa em formato digital, o que tem contribuído para a consolidação do que Johanna Drucker chamou História Digitalizada da Arte (*Digitized Art History*). A meu ver, porém, permanece bem menos comum uma efetiva prática da disciplina que se baseie nos procedimentos analíticos possibilitados pelas abordagens computacionais. Esta comunicação visa a contribuir para isso, através da análise de um *corpus* relativamente circunscrito: trata-se dos artigos publicados entre 1937 e 1961 na *Revista do [Serviço do] Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nesse período, a revista editou 15 fascículos e seu diretor era Rodrigo Melo Franco de Andrade. Nossas análises lançam mão de alguns procedimentos usuais na prática da História Digital da Arte, a saber: (a) *análise de texto*, que permite, por exemplo, extrair padrões de frequência de palavras em nosso *corpus* [Figura 1]; (b) *análise de rede*, que permite visualizar e mensurar as conexões entre entidades - no caso, os fascículos da revista e autore/as dos artigos [Figura 2]; e (c) *análise geoespacial*, que permite o mapeamento de localidades, culturas, monumentos etc. referidos no *corpus* [Figura 3]. A intenção é contribuir para uma visão mais informada da história da História da Arte praticada no Brasil e indicar potenciais caminhos para os futuros de sua escrita.

## PALAVRAS-CHAVE:

História Digital da Arte. Historiografia da Arte. História da Arte no Brasil. Revista do [Serviço do] Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cânone

## FIGURAS:



Figura 1. Word Cloud a partir dos índices da Revista do [Serviço do] Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1961. Produzido com Orange 3.31.1

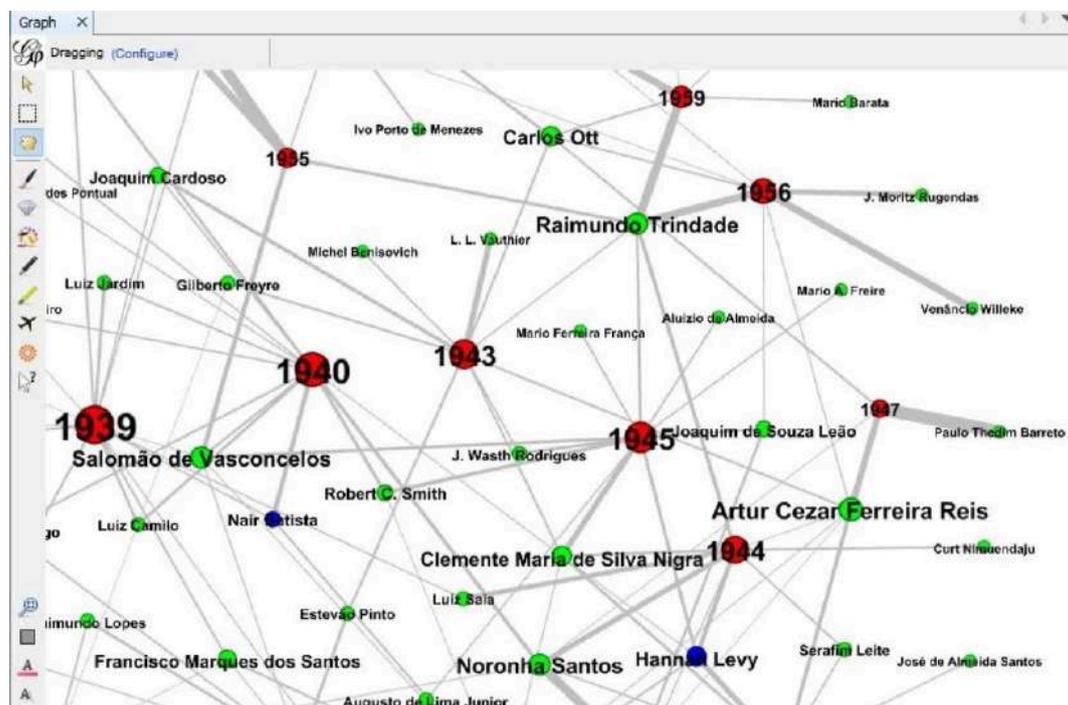
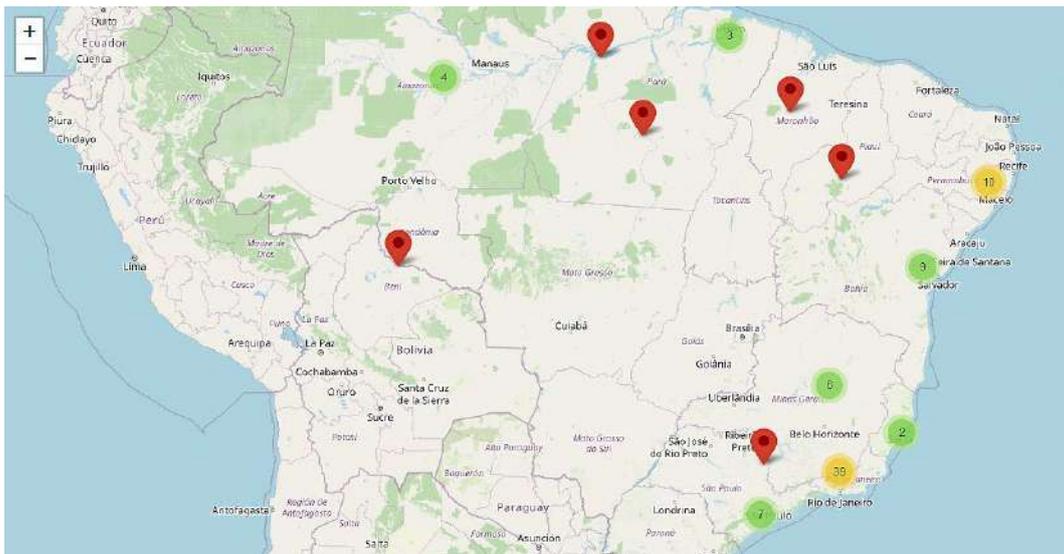


Figura 2. Análise de rede com base nos fascículos e autore/as da Revista do [Serviço do] Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1961 (detalhe). Produzido com Gephi 0.9.2



**Figura 3.** Mapa digital interativo das entidades referidas nos índices da *Revista do [Serviço do] Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1961* (detalhe)  
 Produzido com JupyterLab 1.2.6 e Folium 0.11.0

## ARTE BRASILEIRA – NARRATIVAS REUNIDAS PARA ATUALIZAR O PASSADO

MIRIAN N. SERAPHIM

Projeto Eliseu Visconti/CBHA – mirian.n.serafini@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Ao completar meio século de existência, o CBHA desfruta da plenitude de sua maturidade. Seus membros seguiram produzindo em quantidade e excelência, mesmo durante o longo período da pandemia da Covid-19, e apesar dos tempos sombrios que assolam o Brasil desde 2016 e trouxeram tanta adversidade para a arte, tormento para a cultura e entrave para a produção acadêmica. Diversos projetos são continuamente desenvolvidos em curadoria de exposições; publicação de catálogos, livros, coleções; orientação de alunos dos cursos de História da Arte; comunicações em eventos nacionais e estrangeiros; palestras e entrevistas, tanto de forma presencial quanto nas diversas modalidades digitais. Compreende, portanto, uma produção historiográfica rica e diversificada, constantemente atualizada ao longo das últimas cinco décadas.

Para cumprir sua missão, esta historiografia precisa ser divulgada em forma bastante acessível, para estimular novas pesquisas que avancem a partir dos resultados registrados. No entanto, infelizmente, nem sempre ocorre desta forma. É bastante comum que novas publicações repitam antigos equívocos, que já foram devidamente reparados; e belas reproduções com importantes textos críticos deixem de estimular novas descobertas e análises, por desconhecimento. Para que o potencial dessa produção seja devidamente aproveitado e resulte mais e melhores frutos, seria importante um local que pudesse abarcá-la toda, resumidamente, indicando o autor da pesquisa e a fonte.

Um panorama em formato de Cronologia das Artes no Brasil, para ser constantemente atualizado, corrigido e complementado a partir das pesquisas realizadas, teria necessariamente o formato *on line*, que é também o mais democrático. Possibilitaria um acesso rápido para a inspiração do tema de pesquisa dos alunos de pós-graduação, mas também forneceria uma fonte segura para estudantes de outros níveis. Além disso, estimularia o debate da produção teórica da História da Arte, facilitando o diálogo entre os membros do CBHA e outros pesquisadores da área. O ideal seria que este panorama fosse hospedado no próprio site do CBHA, embora incluísse trabalhos de outros historiadores da arte não associados a ele. Deveria necessariamente abranger a produção historiográfica de todas as regiões do Brasil, com múltiplos pontos de vista, e contar com a colaboração de vários membros do CBHA, coordenando diferentes períodos e/ou temas. Um trabalho conjunto para valorizar e divulgar meio século dedicado à História da Arte.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Produção historiográfica. História da Arte. Cronologia. Arte no Brasil.

## REPERCUSSÕES NO RGS DO IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE- CBHA

BLANCA BRITES

Profa. Titular aposentada do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro CBHA. Email: blancabri@gmail.com

É reconhecida a atuação do CBHA, em seus 50 anos, na construção do pensamento historiográfico, assim como entidade representativa e agregadora de pesquisadores da história da arte. A realização do IV Congresso Brasileiro de História da Arte do CBHA, de 5 a 9 de novembro de 1990, nos Salão de Atos II, da UFRGS em Porto Alegre/RS, serviu como elemento deflagrador para novas formas de pensar a história da arte entre nós. A comissão organizadora composta por Antônio Carlos da Silva Telles presidente do CBHA, Aracy Amaral, Ana Maria Belluzzo, Annateresa Fabris, Mario Barata e Walter Zanini, apresentaram comunicações, assim como a comissão executiva formada pelas jovens professoras Blanca Brites, Icleia Borsa Cattani então vice-diretora do IA-UFRGS, e Maria Lúcia Bastos Kern. O tema do referido Congresso foi “Modernidade”, e estava estruturado em quatro núcleos: O pensamento moderno: conceitos e ideologias; As linguagens da Modernidade; As novas funções da arte e do artista; História e Crítica de arte na modernidade. As conferências de Alberto Collazo (Argentina), Nestor García Canclini (México), Mario Perniola (Itália), Pierre Gaudibert (França), Rita Eder (México), Sarah Burns (USA) suscitaram reflexões também em torno da pós-modernidade, assunto candente à época. E ainda análises sobre a Arte na América Latina interesse presente, como mostra a criação, no final dos anos 90, da Bienal do Mercosul. Na ocasião foi lançado o nº2 da Revista Porto Arte do IA-UFRGS, e os anais, em 1991, na Coleção Estudos de Arte, vol. 2, do Instituto de Artes da UFRGS. No momento, estava em andamento a implantação no Brasil, do terceiro curso de Mestrado em Artes Visuais no IA-UFRGS, nas áreas de concentração em Artes Visuais e História, Teoria e Crítica, com pensamento mais contemporâneo. Este Congresso serviu como plataforma de reconhecimento das condições propícias para tal, e sua divulgação no evento deflagrou afluxo de interessados. Este foi o primeiro evento específico de pesquisa em História da Arte de grande repercussão no RS, desde 1958, quando, junto ao I Salão Pan-americano de Artes, comemorativo do cinquentenário da Escola de Belas Artes, ocorreu o I Congresso Brasileiro de Arte, que abrangia “todas as artes”. Neste artigo buscamos dimensionar importância desse evento, depois de 30 anos, na construção de uma nova historiografia da arte entre nós, para o qual o este evento corroborou.

### **Palavras Chave:**

IV Congresso CBHA. História da Arte no RS. Modernidade.

## A INFLUÊNCIA DO CIHA E CBHA 2015 NOS EVENTOS DOS ANOS SEQUINTE: 2016 A 2021.

KLENCY KAKAZU DE BRITO YANG<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo /klency@usp.br

### RESUMO EXPANDIDO

A proposta desta comunicação pretende contemplar a temática da celebração do jubileu de ouro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e o seu acervo digital. Deste modo, nos interessa conhecer e analisar a produção do evento nos últimos cinco anos (2016-2021), entendendo que o coorte representa a produção científica de diferentes localidades e temáticas, realizadas por pesquisadores de distintos centros de pesquisa no país.

Assim sendo, acreditamos que os eventos de 2016: “Arte em Ação”, Universidade de Campinas - Unicamp, Campinas/SP; 2017: “História da Arte em transe: (i)materialidades na arte”, Museu de Arte da Bahia, Salvador/BA; 2018: “Arte & erotismo: prazer e transgressão na História da Arte”, Museu da História Catarinense, Florianópolis/SC; 2019: “Inquietações e estratégias da História da Arte”, Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas/RS; 2020: “Pesquisas em Diálogo”, plataforma virtual; e 2021: “Arte em tempos sombrios”, plataforma virtual; contemplaram as discussões que surgiram no CBHA e CIHA (Comitê Internacional de História da Arte) do Rio de Janeiro de 2015. Portanto, este evento será o paradigma para se estipular as categorias temáticas nas quais os artigos serão enquadrados fazendo uso de: palavras-chave, título, resumo.

A nossa hipótese é que os eventos subsequentes ao de 2015 sofreram influência deste. Acreditamos que os artigos que se seguiram, nortearam as temáticas ali elencadas, procurando elucidar, exemplificar, reafirmar, ressignificar as questões debatidas.

A amostra compreende 471 artigos, 4 palestras e 7 posters. Este estudo será executável pois nos dedicaremos ao levantamento de dados, categorização e a análise de dados, ficando a análise de conteúdo para uma fase posterior que integrará a tese de doutorado em andamento.

Se a nossa hipótese for confirmada, nos interessa categorizar o evento de 2022, realizado pelo CIHA em São Paulo, a fim de verificar as novas tendências de pesquisa que poderão vir a ser realizadas nos próximos anos. Seriam 212 resumos a serem analisados.

A nossa proposta é realizar uma análise descritiva, apresentando evidências quantitativas e qualitativas do material que serão compilados numa planilha Excel e disponibilizados na publicação.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

CBHA. CIHA. História da Arte. Quantitativo. Tendências.

## CARTOGRAFIAS DO PRESENTE – EXPOSIÇÕES E HISTÓRIAS DA ARTE

PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Paraná / paulo\_reis@uol.com.br

### RESUMO EXPANDIDO

A presente pesquisa tem como seu pressuposto a construção específica de diversificadas narrativas históricas das artes visuais no Brasil constituídas pelas exposições. Parte-se aqui da compreensão das exposições e suas curadorias que representam um lugar privilegiado numa historiografia da arte, seja desde as exposições da vanguarda de início do século XX até as curadorias do séc. XX e XXI. Elas constituem-se como a apresentação de um grupo específico de trabalhos artísticos à mirada pública e assim convoca leituras e olhares históricos, sejam relativos à arte do passado ou presente. E é a partir de algumas exposições, que pretende-se refletir sobre construções narrativas da arte brasileira a partir dos centros ditos não-hegemônicos. Ensaia-se assim chaves para uma compreensão da história da arte que se quer mais complexa e diversa. E é com essas premissas que o foco da abordagem recai sobre as narrativas das artes visuais construídas por seis exposições no Brasil a partir dos anos 1970 até 2019 e, com isso, perceber suas tramas, estratégias, ensaios narrativos e históricos.

Primeiramente serão analisadas exposições que partiram de uma crítica à categorização de uma história da arte dita brasileira quase toda localizada no eixo Rio-São Paulo e que muitas vezes eram fundadas a partir do ideário de certo 'regionalismo' no restante do país. Serão abordadas e discutidas as exposições "Panorama das Artes Plásticas em Campo Grande" (1970), com curadoria de Aline Figueiredo, "Projeto Nordeste" (1999) com curadoria de Moacir dos Anjos e "Amazônia, a arte" (2010) com curadoria de Orlando Maneschy.

Por fim, ao partir dos projetos críticos e históricos das exposições apresentadas e numa perspectiva de narrativas que se pretendem plurais, serão discutidas três exposições recentes. Suas circunscrições não são mais dadas por localidades definidas e conceituadas por fronteiras mas sim como cartografias políticas, sociais e culturais. São elas "Histórias Afro-atlânticas" (2018), com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lília Moritz Schwarcz e Tomás Toledo, "Sertões – 36º Panorama da arte brasileira" (2019), com curadoria de Júlia Rebouças e "Netos de Makunaimi – encontros de arte indígena contemporânea" (2019) com curadoria de Ana E. de C. Freitas e Paula Berbert.

### PALAVRAS-CHAVE:

Exposição. Curadoria. Historiografia da arte. Cartografia.

## A MINIMAL ART ENTRE DUAS BIENAS: TRÂNSITOS, RETORNOS E VALORIZAÇÕES

GUILHERME MOREIRA SANTOS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de Brasília /guilherme.tcha@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Em 1987, a 19ª Bienal Internacional de São Paulo abrigou três salas especiais que dialogavam com o tema geral do certame, manifesto pelo par antinômico *Utopia versus Realidade*. Subsumida à noção de *utopia*, a sala especial intitulada *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*, com curadoria de Gabriela S. Wilder, reuniu obras de vinte artistas brasileiros cujas pesquisas visuais estabeleciam relações formais e conceituais com as tendências da abstração geométrica na pintura e na tridimensionalidade.

Sem referenciar a primeira recepção da Minimal Art no Brasil, localizada no contexto da 8ª Bienal de São Paulo, em 1965, a exposição organizada por Wilder debruçou-se sobre a noção de *reducionismo* na arte brasileira na segunda metade do século XX, explorando modelos plásticos e teóricos com os quais artistas brasileiros teriam dialogado a partir de suas produções no âmbito da abstração geométrica. Ressaltando o modelo construtivista de Kazimir Malevitch, passando pela pintura *Color-Field* nos anos 1950, Wilder fez menção ao Minimalismo estadunidense, destacando, neste, o distanciamento subjetivo do artista em relação a fatura das obras e a espacialidade acionada pelos trabalhos tridimensionais.

O que nos chama atenção tanto no discurso de Wilder quanto no de Sheila Leirner, curadora geral da 19ª Bienal, é a maneira pela qual ambas articularam narrativas genealógicas que promoviam um distanciamento do dito *reducionismo* brasileiro em relação ao Minimalismo estadunidense. Esse afastamento, por conseguinte, promoveu uma aproximação entre as tendências brasileiras da abstração geométrica e as vanguardas concretistas da Europa, em especial o Suprematismo Russo.

Nesse sentido, nosso interesse é empreender um breve cotejamento de ambas as recepções da Minimal Art no Brasil, buscando pontuar critérios de valorização pressupostos nos enunciados críticos e no trânsito de modelos teóricos e plásticos engendrado nas 8ª e 19ª edições da Bienal de São Paulo. Se a atitude revisionista dos anos 1980 pode nos fazer vislumbrar fraturas na narrativa historiográfica da arte contemporânea brasileira, as tensões interpretativas presentes na recepção da Minimal nos 1960 podem nos revelar mecanismos discursivos que ajudam a operar hierarquizações. Em todo caso, há de se considerar, nessa dinâmica, possíveis retornos críticos, nos permitindo problematizar reincidências do passado em um futuro pretérito, com base na espessura temporal entre ambas as Bienais.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Minimal Art. trânsito de modelos. retorno crítico. historiografia da arte no Brasil. Bienal de São Paulo.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

Capa do catálogo da exposição *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*, 1987.

Acervo: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Fonte: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2120>.



**Figura 2**

Exposição da Delegação estadunidense para 8ª Bienal de São Paulo reconstituída nas galerias da *National Collection of Fine Arts* do *Smithsonian Institution* em Washington D.C., 1966.

Acervo: Smithsonian Institution Archives.

Fonte: Imagem digitalizada e cedida pelo Smithsonian Institution Archives.

## REFLEXÕES BRASILEIRAS SOBRE O ESTUDO DAS PERFORMANCES E SUA INSERÇÃO EM MUSEUS

VIVIAN HORTA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutoranda, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro (vivianhorta@gmail.com)

### RESUMO EXPANDIDO

Propõe-se, através deste artigo, o mapeamento de pesquisas brasileiras que tenham como seu principal objeto, na atualidade, o estudo da performance como manifestação artística e a reflexão acerca das tensões criadas entre sua própria conceituação e um ideal de permanência institucional.

Diante da crescente produção e realização, e de sua valorização pelo mercado em geral - da presença em listas de desejo de instituições públicas até a aquisição por grandes colecionadores particulares -, a necessidade de se pensar aspectos que transitam entre uma historiografia da performance no Brasil e uma prática institucional que permita a viabilização de sua presença em acervos de museus e a exposição ao grande público, o tema tem ganhado representatividade no campo das Artes Visuais no país, que tem lugar especialmente nos programas de pós-graduação e nos setores de pesquisa institucional.

Especialmente nas última duas décadas, têm-se observado uma maior pertinência acadêmica e institucional do estudo das performances, no sentido em que pesquisadores buscam, muitas vezes, estruturar o campo na intenção de criar uma intersecção entre a produção artística e a institucionalização, entre o fazer artístico vivo e uma certa pulsão de morte, vista por muitos como uma infeliz promessa de apagamento como o destino da obra de arte que adentra o museu. Busca-se uma resposta para dois principais desafios: o de fornecer suporte material ao pesquisador do futuro, e o de garantir ao espectador a possibilidade de contato com a performance, para além da experiência original.

Para tanto, é importante direcionarmos nosso olhar para a produção acadêmica e teórica brasileira destas últimas décadas, assim como para o pensamento de algumas instituições e curadores. Procuraremos entender como pesquisadores que operam sob a luz das teorias contemporâneas da arte podem contribuir, para além de suas conclusões, com questionamentos que impulsionem o debate para adiante, no que acreditamos tratar-se de um momento extremamente frutífero para a criação e o estabelecimento de um campo teórico para os estudos da performance no país.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Performance. Século XXI. Brasil. Arte contemporânea. Musealização.

## CONTRA A PASSIVIDADE: INVENÇÃO DE ARQUIVOS

CRISTINA THORSTENBERG RIBAS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PPGAV UFRGS / crislaranjaribas@gmail.com

<sup>2</sup> Instituição vinculada /e-mail do co-autor (caso houver)

### RESUMO EXPANDIDO

‘Contra a passividade que os sistemas produzem’, escreveu Félix Guattari, uma série de micropolíticas se levantam. Se há uma espécie de força normotizante nas sistemáticas institucionais, quais são as forças que elas refutam, e de que forma elas organizam sistemas de produção? A passividade de um sistema historiográfico da arte seria uma que gera uma espécie de estagnação das iniciativas mais duvidosas, experimentais, inacabadas? Seriam formas institucionais que podem fazer desaparecer todo tipo de histórias mínimas? Em minha prática artística e historiográfica venho lidando com algumas formas de alinhar arte e historiografia a partir de uma relação situada, ou aliançada com o contexto local, de forma que fazer arte e fazer historiografia se confundem e que uma escuta desses movimentos mínimos seja possível. E bem, tais procedimentos não são lineares e contínuos, nem se preocupam a cada instante em ‘secretar’ dispositivos que respondem polarizadamente aos espaços de acontecimento da arte, ou da história da arte. Com esta apresentação pretendo analisar o procedimento arquivístico que inventariei no começo dos anos 2000 no Brasil (Arquivo de emergência, depois Desarquivo.org), e como, em parte, esse procedimento se renova, atualiza, ou ganha novo fôlego, quando me dedico a estudar as histórias da análise institucional brasileira, a partir de meu doutoramento. Neste segundo agenciamento os procedimentos da criação se enriquecem e diversificam com uma compreensão da produção artística ‘distribuída’ como capacidade criativa vista em sua processualidade, e como agenciamentos institucionais ou para-institucionais acolhem as potências da criação em outras institucionalidades que não as artísticas. Trata-se, portanto, de acolher para as historiografias da arte tanto as práticas da análise institucional (e no que ela tem de diferente da crítica institucional) mas também de trabalhar em, e provocar seus efeitos numa atualidade urgente. Trata-se, também, de dividir um estudo que entende que essa prática - a análise institucional - se constituiu como uma das formas brasileiras, ou latino-americanas, de um movimento descolonizante do pensamento - e das práticas (Osvaldo Saidón, et al). Com este trabalho pretendo narrar e analisar certos pontos de descoberta e amarração de estratégias que constituem minhas práticas, e como desses agenciamentos multiplicatórios, percebo que realizo uma certa contribuição teórica para uma historiografia brasileira das artes (brasileiras...) e para as artes mesmo.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Análise institucional. Arquivo. Ruptura. Invenção. História da arte.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**CRISTINA RIBAS.** *Arquivo de emergência 2006-2010*, material impresso, revistas, etc  
Acervo: da autora.

# Programação da Sessão 6

HISTÓRIA DA ARTE EM TEMPO  
DE DE(S)COLONIALIDADE

**Futuros**  
da **História**  
da **Arte:** **50** anos  
do **CBHA**

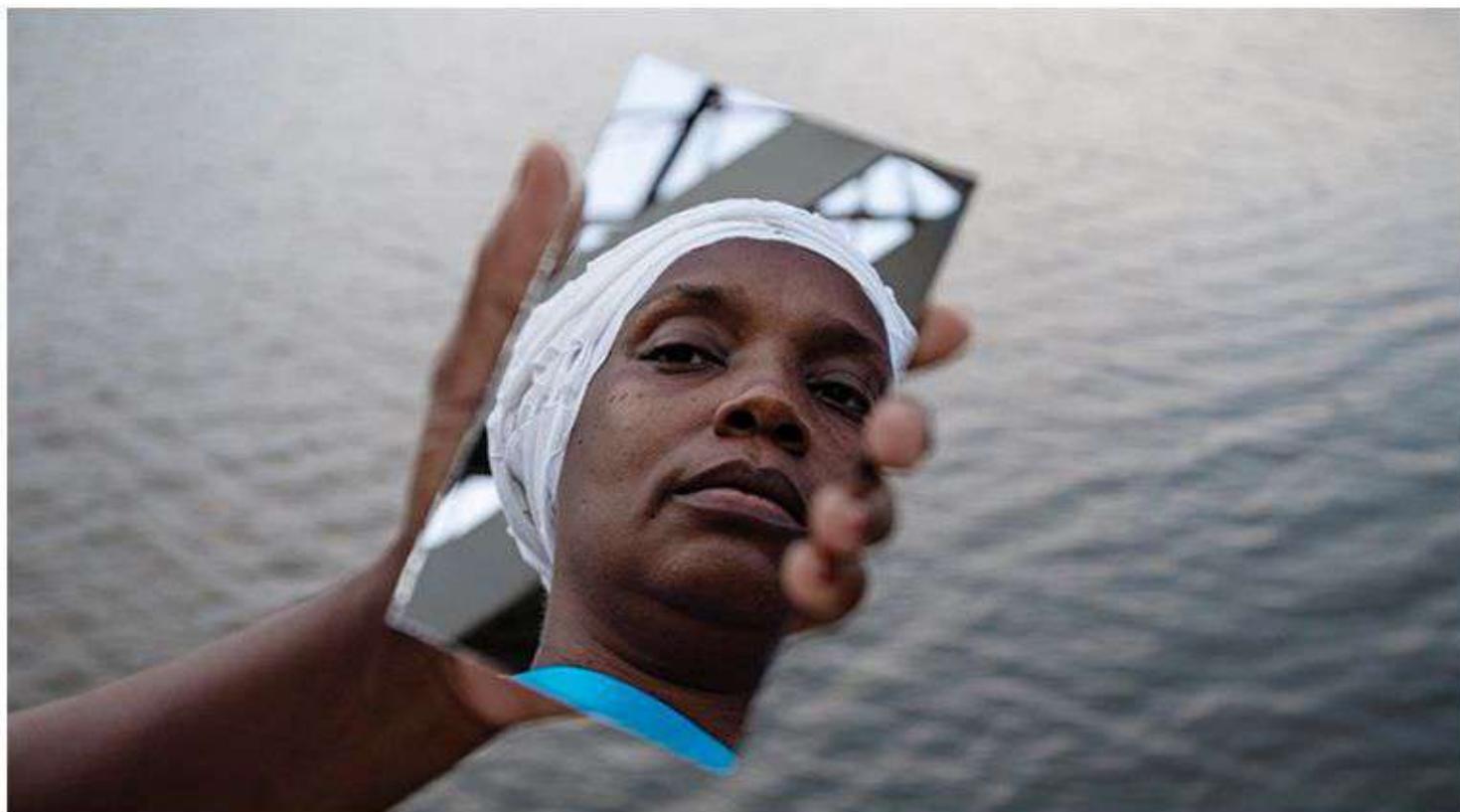


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

07 a 12 de novembro de 2022

Locais de realização:

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



## DESSENDANDO LACUNAS COLONIAIS

SHEILA CABO GERALDO<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade do Estado do Rio de Janeiro / CBHA / sheicg4@gmail.com

A arte, a história e a teoria da arte vêm, nos últimos trinta anos, atravessando o debate que se desenvolveu em torno não só do pós-colonialismo e do pós-modernismo, mas, sobretudo, do processo de descolonização, que surgiu como um movimento de resistência epistemológica e política à lógica da modernidade/colonialidade.

Seguindo os estudos de Nelson Maldonado-Torres, um dos participantes do grupo Modernidade/Colonialidade, Heloisa Buarque de Holanda chama atenção para a diferença entre os conceitos de colonialismo e colonialidade. Como escreveu “Se colonialismo denota uma relação política e econômica de dominação colonial, a colonialidade se refere a um padrão de poder que não se limita às relações formais de dominação colonial.” Assim, a colonialidade envolve formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade de viés social, étnico e racial. Muitos artistas investiram nesse debate, como Jaime Lauriano, um jovem artista paulista, que desde seus primeiros trabalhos discute a história do Brasil e a história da arte construídas seguindo parâmetros evolucionistas ocidentais, onde a cultura da diáspora e dos deslocamentos entre a África e o Brasil (oceânica) não estão inscritos na memória geográfica e histórica.

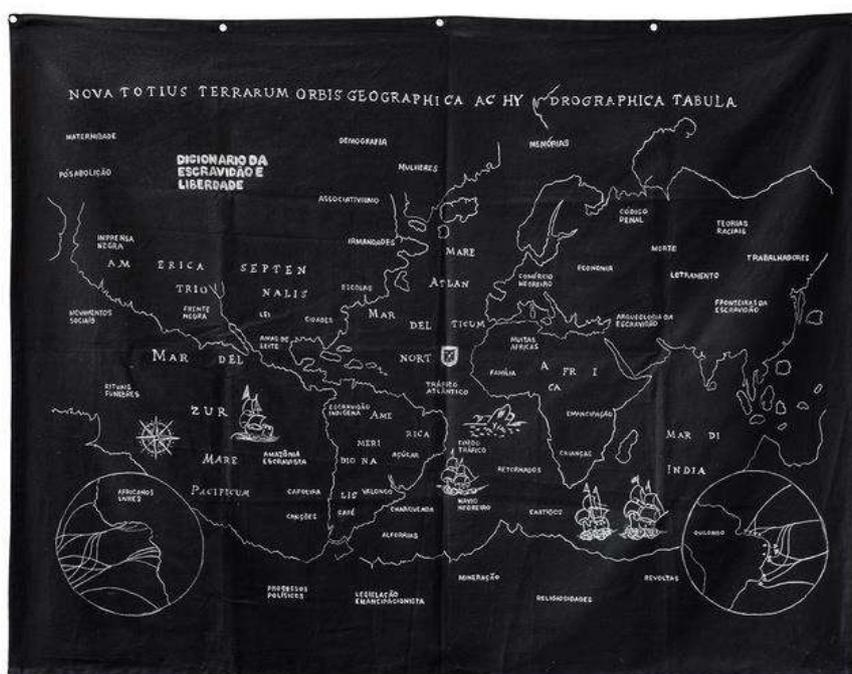
Lauriano debate os apagamentos da memória da cultura negra na sociedade brasileira. Seus desenhos, pinturas, objetos e esculturas são feitos a partir do desejo de mudança no olhar, que deixaria de priorizar o olho da modernidade colonial capitalista – eurocêntrica – abrindo espaço para um outro olhar contra-colonial, para uma nova subjetividade, coincidente com a decolonialidade do ser, do conhecer e do pensar, como escreveram os teóricos Anibal Quijano e Walter D. Mignolo.

Em seus mapas, que reescrevem a história e refazem a geografia a partir da diáspora, Lauriano se debruça sobre a relação entre a história e a memória, mais precisamente nas falhas da memória. Em *Escravidão e liberdade*, de 2018, desenho com pomba branca e lápis dermatográfico sobre algodão preto, desenho feito especialmente para ser a capa do livro “Dicionário da Escravidão e Liberdade”, organizado por Flávio Gomes e Lilia Schwarcz, Lauriano desenvolveu o desenho a partir do projeto do livro que pretendia desvendar as lacunas da historiografia do período escravocrata brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:**

decolonialidade 1. colonialidade 2. contra-história 3. Diáspora 4.

Figura 1



**Jaime Lauriano.** *Escravidão e liberdade*, 2018

Desenho feito com pomba branca e lápis dermatográfico sobre algodão.

*foto Filipe Berndt*

## ARTE AFRO-BRASILEIRA NO ACERVO DE CANDOMBLE DO TERREIRO DA CASA BRANCA (SALVADOR, BA)

MARIJARA SOUZA QUEIROZ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de Brasília – UnB. marijara@unb.br

O *Ilê Axé Iya Nassô Oká*, Terreiro da Casa Branca, é a matriz religiosa do acervo aqui analisado nas dimensões artísticas e simbólicas. Parte do Barco de Oxum, componente estruturador da travessia diaspórica do culto às mães ancestrais representadas pelas *Iyamins*, *Gueledés* e *Iyalodês*, pois é da fonte de Oxum que se forma a paisagem cultural do Terreiro. No *Ipeté*, ritual conhecido como Festa do Barco de Oxum, os objetos transitam do espaço de guarda e exposição até o Barco para rememorar a diáspora africana.

O Terreiro foi tombado pelo IPHAN-BR, em 1980, como modelo de preservação do patrimônio afro-brasileiro com base no conjunto monumental e nas estratégias para preservação da área de culto, dos espaços sagrados e residenciais. A vegetação é manifestação ou representação (moradia, alimento) do sagrado, de modo que a paisagem natural funciona como medida cautelar ao avanço da cidade sobre o Terreiro que incorporou obras de arte em meio à vegetação. O Oxé de Xangô em ferro recortado, escultura do artista Bel Borba fixada na encosta, recebe um laço feito com ojá branco durante o ritual das Águas de Oxalá que revela a dinâmica relacional dos planos materiais e imateriais na estética do sagrado.

Em 2006 foi inaugurado o Centro Cultural Vó Conceição que centraliza a produção de trajes, assessórios e objetos ritualísticos, além atender às funções de guarda e exposição de objetos de trânsito: *Otás* (pedras sagradas), *Igbá* (louça para ofertar alimentos), *Ibeji* (escultura de crianças gêmeas), conchas, pilão, penas de pavão, bonecas dentre outras matérias e formas pelas quais os orixás se manifestam. A casa foi adaptada para dispor de vitrine e mobiliário para trajes, pinturas de orixás, cadeira sacerdotal, cabaça, *Ifá*, máscaras e esculturas de ancestrais. O processo de musealização envolve exposição, conservação e gestão de acervo sem suprimir a função de uso no ritual.

No candomblé, *ebó* é a oferenda ao orixá com conotação de presente, alimento, sacrifício ou obrigação, em troca de prosperidade e longevidade. A oferenda estabelece a relação de troca, comunicação, movimento e transformação. Como oferenda, essa pesquisa evidencia atravessamentos de saberes e encruzilhadas epistemológicas que apontam caminhos e possibilidades de emergência de outras vozes e outros sentidos de combate ao colonialismo como componentes da história da arte na perspectiva decolonial.



## ABDIAS NASCIMENTO E O FUTURO DO MUSEU, ONTEM

JULIO RICARDO MENEZES SILVA<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro /juliomenezes.imprensa@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

No ano em que se comemora os 50 anos do Comitê Brasileiro da História da Arte, pensando o futuro da História da Arte a partir da ancestralidade, três mostras individuais do artista e intelectual brasileiro Abdias Nascimento (no MASP e no Instituto Inhotim; e no Stedelijk Museum, Holanda) dão elementos para os pesquisadores das descolonizações construir novos capítulos dentro desta área de atuação. Poeta, escritor, jornalista, dramaturgo e artista plástico, Abdias Nascimento foi ativista pan-africanista, professor emérito da Universidade do Estado de Nova York, Deputado Federal, Senador da República e Secretário do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

Com diversos livros publicados (Nascimento, 1980, 1982, 1983, 2016 e 2019) e uma carreira internacionalmente reconhecida, Abdias Nascimento foi oficialmente indicado ao Prêmio Nobel da Paz. Desse modo, ele é considerado um dos maiores expoentes e difusores da arte e da cultura negra no Brasil (Castro e Santos, 2019, p.176). Com uma visão inclusiva e voltada para o futuro, em 1968, Abdias Nascimento escreveu o artigo “A arte negra: o museu voltado ao futuro”, publicado na revista Galeria de Arte Moderna. Nele, o autor antecipa tendências ao desconstruir narrativas da história oficial da arte e a propor um museu pautado na diversidade artística, na arte negra.

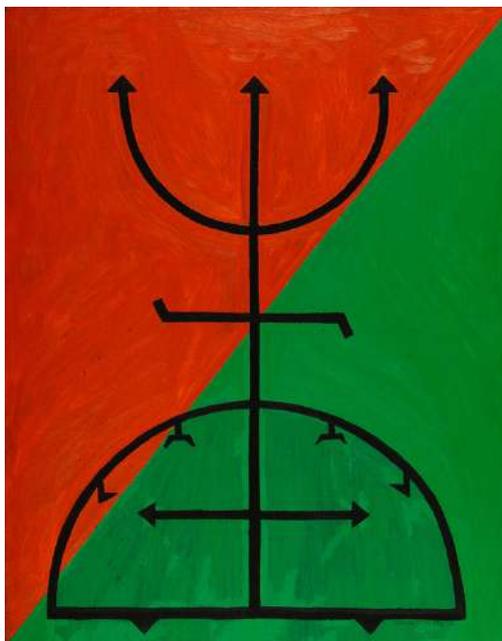
A originalidade do pensamento de Nascimento, organizado a partir da realidade brasileira e em amplo diálogo com o mundo afro-diaspórico são recursos únicos para novos caminhos para a História da Arte brasileira. Abdias acreditava fortemente em uma convivência pacífica entre todos os grupos étnicos. Dedicou-se a causa das populações negras e fez das artes um meio de denúncia política contra a situação do negro no mundo, fruto da herança do nosso passado colonial. Pare ele, em suas palavras, o maior de todos os escândalos, aquele que ultrapassou qualquer outro na história da humanidade: a escravização dos povos negros-africanos”.

O estudo do pensamento de Abdias Nascimento e do caso do Museu de Arte Negra, fundado em 1950 pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) sob a direção de Nascimento, são meus objetos de pesquisa no curso do mestrado. Aqui, servem de inspiração para refletir, propor soluções, antecipar temas e descortinar horizontes sobre o futuro das artes, hoje, lançando o olhar para “o futuro ancestral” presente na vida e obra de Nascimento: ontem, hoje e amanhã.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Abdias Nascimento. Museu de Arte Negra. Decolonidade. Arte Negra. História da Arte.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**ABDIAS NASCIMENTO.** *Quilombismo (Exu e Ogum)*, 1980, óleo sobre tela, 56 X 71 cm.  
Acervo: Coleção Abdias Nascimento/ Museu de Arte Negra / IPEAFRO.

## ÁGUA, MAR E MEMÓRIA EM ALINE MOTTA

Maria Eduarda Kersting Faria<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em História da Arte – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA-UERJ)

### RESUMO EXPANDIDO

O mar carrega uma ideia de esquecimento, o que se é jogado no mar é para ser esquecido. Isto é o que nos foi contado. Castiel Vitorino Brasileiro (2020), nos relembra que o mar é, antes de tudo, o mundo das lembranças, e que o Atlântico foi recontado como um lugar de esquecimento pela narrativa colonial. Pretendemos com esse trabalho pensar o mar como um espaço repleto de histórias e de memórias, que por muito tempo tentaram ser apagadas.

Uma artista brasileira que tem em suas produções uma relação muito próxima com o mar e com a água é Aline Motta. Em seus trabalhos, que formam uma trilogia de vídeos com os nomes *Pontes sobre Abismos* (2017), *Se o mar tivesse varandas* (2017) e *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), a artista lida com as memórias de sua herança familiar, e, também, com aquilo que foi apagado sobre seus antepassados. Com uma longa pesquisa que reverbera em seus trabalhos, Aline Motta revela uma história que estava encoberta por apagamentos.

Em um dos trabalhos da trilogia, há o desejo de criar uma ponte entre os extremos do oceano Atlântico, o Brasil e o continente africano. A artista apresenta imagens de seus familiares impressas em um tecido com uma certa transparência, que é evidenciada ao serem mergulhadas nas águas. Estas não são imagens “encobridoras”, são imagens que nos revelam rostos e histórias, que nos deixam ver através delas. Para a artista, a água é um veículo de histórias que muitas vezes estão ocultas, de modo que há uma tentativa de evocar esses antepassados aos seus lugares de origem no movimento de imergir seus retratos nas águas pelas quais seus corpos atravessam séculos atrás.

A água é utilizada como matéria e metáfora nos trabalhos de Aline Motta. Em suas produções, a artista busca inscrever memórias e narrativas que ao longo da história tentaram ser apagadas, criando assim novas imagens e contranarrativas de uma história e um imaginário produzido pelo projeto colonial. Neste trabalho pensamos o mar como um espaço de memória, o qual guarda a história da violência colonial e está repleto de histórias submersas. Assim como a água do mar ajuda a cicatrizar feridas, trazer o mar e a água como elementos centrais neste trabalho e falar do mar como um espaço de memória a partir das obras de Aline Motta, pode colaborar na elaboração desse passado traumático, sendo uma forma de ajudar a curar as feridas deixadas pela colonização.

### PALAVRAS-CHAVE:

Água. Memória. Violência. Colonização.

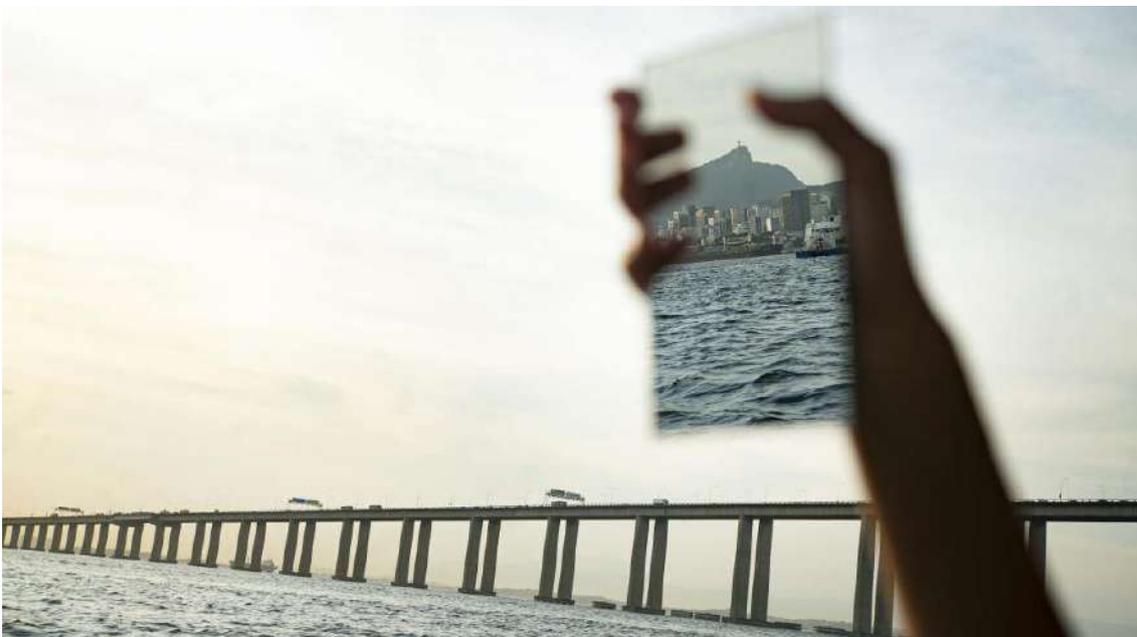
**FIGURAS:**



**Figura 1**

**ALINE MOTTA.** *Pontes sobre Abismos*, 2017, videoinstalação em 3 canais, 08:28, série de fotografias.

Fonte: alinemotta.com



**Figura 2**

**ALINE MOTTA.** *(Outros) Fundamentos*, 2017/2019, vídeo, 15:48, série de fotografias. Fonte: alinemotta.com



**Figura 3**

**ALINE MOTTA.** *Se o mar tivesse varandas*, 2017, videoinstalação em 2 canais, 09:11, série de fotografias.

Fonte: [alinemotta.com](http://alinemotta.com)

## O ARTISTA PRETO NA HISTORIOGRAFIA MODERNISTA DA ARTE COLONIAL

RAQUEL QUINET PIFANO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UFJF / raquinet.rqp@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Em 1928 Mário de Andrade publicava seu famoso artigo sobre Aleijadinho. Ali eram apresentadas uma série de idéias sobre a cultura e a arte brasileiras que seriam, ao longo da primeira metade do século XX, desenvolvidas, consolidadas e mesmo institucionalizadas (caso do IPHAN) por notórios intelectuais brasileiros, tidos como modernistas. Apesar da imensurável contribuição daquela primeira geração de pensadores progressistas para a época e entre os quais Mário de Andrade foi uma espécie de farol a iluminar o caminho, algumas noções ali cristalizadas merecem hoje serem revistas sob pena de, ao não fazê-lo, perdermos a compreensão da dimensão da empresa empreendida por aqueles intelectuais.

No referido ensaio, Mário identifica no período entre 1750 a 1830, o momento em que a Colônia se sobrepõe à Metrópole através da arte, criando uma expressão nacional, mesmo que inconsciente. Para Mário, a Colônia teria produzido uma raça nacional, o “mulato”, que por sua vez, produziria uma arte nacional, no caso as artes plásticas e música. O grande gênio expressão da “coletividade colonial”, conforme o poeta, seria o mestiço Aleijadinho, filho de uma escrava africana com um arquiteto português. Partindo deste entendimento, Mário iria posteriormente ligar Aleijadinho a Portinari, identificando no primeiro o início de uma tradição artística genuinamente nacional e no último, o seu ápice. A valorização do mestiço como expressão da nacionalidade brasileira somada à exaltação de Aleijadinho como gênio artístico nacional orientou toda uma política de produção de conhecimento e de preservação do patrimônio artístico nacional levado adiante pelo SPHAN. Tal processo rendeu copiosa fortuna crítica sobre o Aleijadinho e sua obra, mas rendeu estudos sobre o artista preto na colônia.

Hoje, com o avanço do debate sobre pós-colonialismo e pós-modernismo, e dos processos de descolonização, ou decolonialidade, faz-se urgente rever a arte e o lugar do artista preto do período colonial. Assim, propõe-se nesta comunicação apurar algumas noções andradianas de colônia, colonialismo, racialidade brasileira e arte colonial brasileira. Entende-se que tais noções pavimentaram a narrativas modernistas sobre a participação da mão africana e afro-descendente na arte do período colonial.

que, embora reconhecesse e valorizasse tal participação, acabou por adequá-la ao modelo artístico do colonizador, ocultando de certo modo a violência da empresa colonizadora cuja arte foi instrumento central.

**Palavras-chave:**

Arte colonial. Mario de Andrade. Artista preto

## SAMBA E MÚSICA POPULAR NAS REVISTAS SATÍRICAS ILUSTRADAS (1906-1940)

FLAVIO MOTA DE LACERDA PESSOA

<sup>1</sup> PPGAV-UFRJ /flaviopessoailustra@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Ao longo de minha pesquisa de doutorado (PPGAV-EBA-UFRJ, 2021) sobre as representações caricaturais do povo brasileiro publicadas em duas das revistas satíricas ilustradas mais populares da Primeira República, *O Malho* e *Careta*, me causou forte inquietação a relativa escassez de desenhos de humor que faziam referências verbais ou visuais à música popular brasileira. Procurando compreender as possíveis causas desse silêncio, prevalece a meu ver, o histórico preconceito social e racial dominante que ecoava entre os veículos de comunicação de maior alcance, voltados a leitores de diferentes perfis, de todas as camadas sociais. Suas páginas reproduziam em crônicas, fotografias e ilustrações a vida social e cultural moderna cotidiana da Capital Federal e é presumível que essas representações passassem por um filtro que selecionava o que era adequado às famílias das classes média e alta da sociedade carioca, de acordo com os valores dominantes do período, marcado por preconceito racial e social.

Por outro lado, é necessário considerar a inserção de elementos oriundos da elite intelectual do país nesses redutos da resistência cultural de raízes africanas. Refiro-me a pensadores, escritores e artistas visuais, incluindo grandes nomes da ilustração periódica, como Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro. São eles que assinam texto e ilustração, publicada em uma edição da *Fon-fon* de 1910, onde palavra “Samba” aparece em destaque, numa imagem que mostra uma festa predominantemente de negros com dança e batuque. Sete anos antes do notório registro assinado por Donga e Mauro de Almeida, na Biblioteca Nacional, da música *Pelo telefone*, em torno da qual, a memória social consagrou um polêmico pioneirismo do gênero.

Neste artigo proponho investigar como as expressões musicais geradas nos redutos de raízes africanas do Rio de Janeiro são representadas no desenho de humor na Primeira República e no primeiro decênio da Era Vargas. Acreditamos que a reformulação do pensamento social brasileiro a partir da concepção positiva de Gilberto Freyre, bem como a expansão da rádio e da indústria fonográfica são fatores determinantes, que devem provocar uma presença mais frequente e constante de representações gráficas da música popular nas revistas ilustradas, ao longo da década de 1930.

**PALAVRAS-CHAVE:** Caricatura, Revistas Ilustradas, Samba, Música Popular

FIGURAS:

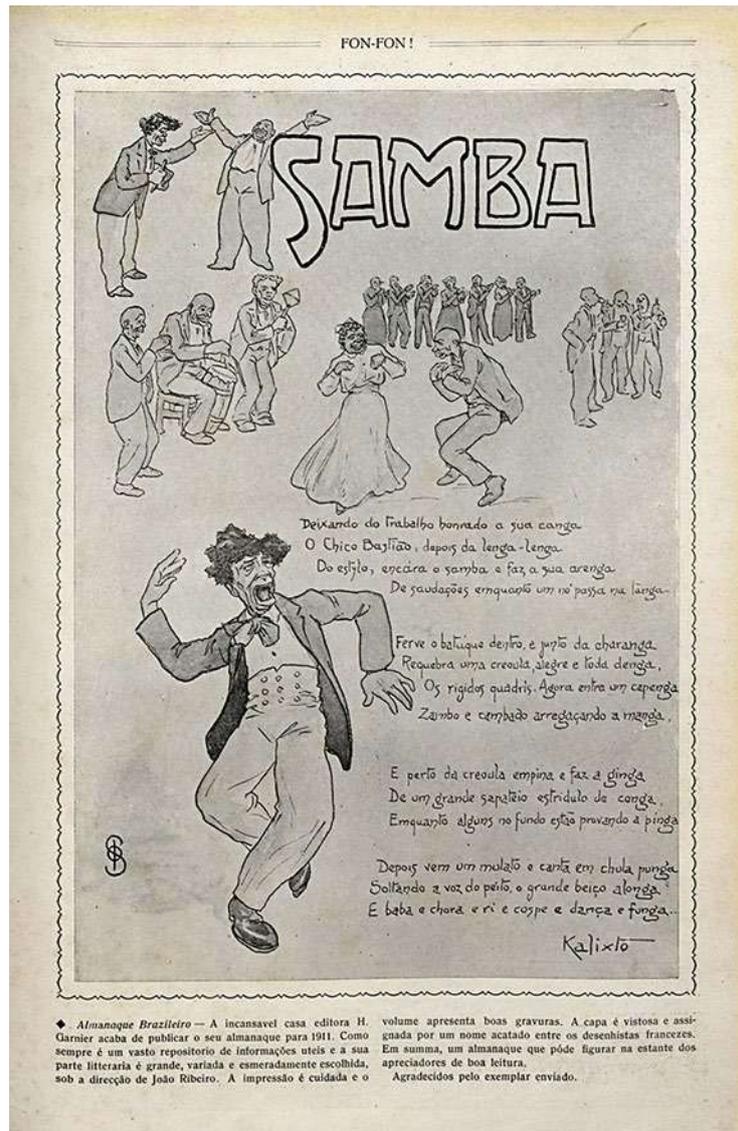


Figura 1— PEDERNEIRAS, RAUL. *Samba. Fon-fon*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano IV, n.50, 10-dez-1910, p.27

Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=259063&pagfis=5823>

Acesso em: 13 maio 2022.

## Poetas de chocolate



— Quando o cantô é bôo, faz dos bordão os queixume e das tripa coração.

## UM POUCO DE TUDO

## Palacios hospitaes

As necessidades da guerra transformaram a aplicação dos palacios europeus. Quasi todos estão convertidos em hospitaes. O Palacio de Inverno, no Neva, o Kremlin em Moscow, o Tsorkoe Silo e o de Livadia são hoje hospitaes. Na Italia, alem do Quirinal e do palacio da rainha Margarida em Via Veneto, a rainha está dirijindo um hospital militar em uma ala do Vaticano. Não somente as villas reais em Mantua, Verona e Monza foram postas á disposição do ministerio da guerra, mas o Papa cedeu para o mesmo fim o Castello de Gondolfo. O Palacio Elyseu está aplicado a serviços de guerra, igualmente.

Os palacios de Berlim e de outros pontos da Alemanha estão todos convertidos em hospitaes militares. Os allemães applicaram o palacio do rei Alberto, em Bruxellas, ao mesmo fim. O kaizer ficou porém altamente indignado quando os inglezes converteram o seu sumptuoso palacio do Achilleion, em uma ilha grega, em hospital para tratamento dos feridos do exercito servio.

A mulher do rei Fernando da Bulgaria converteu parte do seu palacio de Sofia em hospital. Finalmen-

te, os austriacos que invadiram o Montenegro fizeram do palacio real de Cetigne quartel de suas tropas.

Tal é hoje o destino dos palacios europeus.

## Tributo das mulheres

O cruzador ligeiro da esquadra allemã *Frauenlob* (nome que quer dizer «Louvor da Mulher») que foi posto á pique pelos inglezes, era um dos vasos de guerra de nome mais curioso.

Um velho trovador Henrique de Meissen, cantou os enlevos e encantos da mulher com tanta assiduidade, que tomou o apelido de Frauenlob, e á sua morte, em 1318, seu corpo foi conduzido com grande pompa pelas mulheres até o seu tumulo, na cathedral de Mayença.

Quando primeiro se cuidou de crear a esquadra allemã, as mulheres da Alemanha contribuíram com uma grande somma, por meio de uma subscrição especial, entre ellas. Para commemorar seus esforços, um cruzador lançado ao mar em 1852 recebeu o nome de Frauenlob, e desde então esse nome tem sido trazido por cinco outros vasos de guerra.

Figura 2— J. CARLOS. *Poetas de chocolate*. *Careta*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano IX n.429, 09 set.1916, p.30.

Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=1673>

2 Acesso em: 01 jul. 2020.

O MALHO

**Do Ceará**—Passoca, redes, cuscus de milho, rendas e pites.  
**Do Piahy**—Doce de bacury, piguy, hurity e cajuy.  
**Do Maranhão**—Arroz de eucá, cumarão e tubarões.  
**Do Pará**—Assaly, abacaba, urubu, tacacá com tuppy, piraruci e borraça.  
**Do Amazonas**—Turtaruga e carapanã.  
 Falta, nota do Espírito Santo mas o Muniz não indicou por pirraça ao Coutinho.—*Reis Araújo.*

**Alcindo** :  
 Será mais facil passar um camello pelo fundo de uma agulha do que eu deixar de ser reconhecido deputado. — *Gurgel Honorio.*

**Honorio** :  
 Eu serei um deputado reconhecido: hypotheco desde já a minha gratidão ao camello que se quizer prestar a essa officina. Agulhas para isso não faltam. Anda, mo ve-te! — *Guanabara Alcindo.*

Num postal representando um ponto de interrogação rodeado de pingos de lagrimas, tudo dourado:

Seu Seabra, ouvi dizer  
 Que o senhor ia sair...  
 Deveras? Quero saber,  
 Para cuidar do porvir.

*Guedes Pelino.*

Noutro postal representando apenas uma mitra:

Eu sair do ministerio,  
 Sem me encaixar n'outra parte?!  
 Pelino, si falas serio  
 Ou és tolo ou não tens arte!

*J. J. Sefecha.*

Está conforme

*SALADINO*

**Questão de letras** :  
 Em vista de se ter descoberto que na Força Policial tem assentado praça individuos conhecidos como ladrões, o major Cruz Sobrinho, de accordo com o general comandante, resolveu «mandar ao gabinete de identificação,

por turnas, todas as praças incluídas depois da reforma da ex-brigada policial».  
 Que trabalhadeira! Imaginem que se trata de verificar, quem tem ou deixa de ter o L na testa.  
 Ainda si fosse o T...

**AGUA INGLEZA, DE GRANADO & O.**  
 DIRECTORIA E CORPO CLINICO DO HOSPITAL DE CATAGUAZES



1º grupo—Guarana Couto, supplente do provedor; Antonio Netto, supplente de secretario; Dr. Heitor de Souza, presidente; José Kneip, secretario.  
 2º grupo—Leopoldo Murgler, provedor; Dr. Geraldo Tosta, medico; M. J. Taveira Junior, thesoureiro; Dr. Octaviano Costa, medico; Juvellino Santos, supplente do thesoureiro.

**AGUA INGLEZA, DE GRANADO & O.**  
 O LEGITIMO calçado CONDOR é encontrado no dep. sito: Uruguayana 86.

**DERBY-CLUB**

Para a corrida de aranha, os nossos favoritos, são: Jandyra, Saturno e Der. ; Teniente, Diamante e Jurgulha; Ferramenta e Val d'Or; Marion, Faisca e Tejo; Sicelina, Obolique e Madame; Mollke, Faisca e Chileno; Blue-Eye, Oran e Joubert.

«CHORO» AO 13 DE MAIO



P'ra festejá grande data  
 Nosso turo cue no samba!  
 Negra aqui já é mulata  
 Pulcino na corda bamba!

Depois do 13 de maio  
 Crioula virou senhora!  
 Eu pulo porém não caio,  
 Crioula vamos embora!

Ah! que bello passatempo,  
 Que cousa meino bonita!  
 Mucama daquelles tempo  
 Já pôde ser senhorita!

Ficou turo na guardiade,  
 O' crioula arrastar o pé!  
 Viva nossa liberdade,  
 Viva a princeza Isabel!

Figura 3 – ROCHA, AUGUSTO. “Choro” ao 13 de maio. O Malho, Rio de Janeiro, Editora O Malho S.A. n. 191, ano IV, 12 maio 1906, p.6. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=7282>, Acesso em: 4 jul. 2020.

## A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO E A INVENÇÃO DO BRASIL NO SÉCULO XIX

Tássia Christina Torres Rocha  
Universidade Federal do Rio de Janeiro / [tassia.surya@gmail.com](mailto:tassia.surya@gmail.com)

### RESUMO EXPANDIDO

O objetivo central do artigo é fazer um exame de como o conceito de patrimônio surgiu, se desenvolveu e foi se modificando ao longo do século XIX. Para tal é primordial entendermos, a priori, que as ideias acerca das noções preservacionistas no Brasil se conectam diretamente com as discussões em torno do projeto de nação e a busca pela identidade nacional. A partir do século XIX, conseguimos detectar alguns pontos latentes para pensar o patrimônio, um deles foi o período prévio à criação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838. Os vinte primeiros anos de atuação do instituto foi marcado por um projeto que buscava exportar uma imagem civilizada, aos moldes europeus, da população brasileira. O que observamos nesse período é que o perfil da sociedade, com a imensa parcela da população negra, era considerado impróprio diante do modelo de nação almejado e utópico. O regime monárquico necessitava, nesse sentido, enobrecer seu passado em terras brasileiras e limpar das suas origens todo vestígio de atraso e barbárie, ou seja, tentar de todas as formas apagar/silenciar a presença dos negros, sendo o IHGB parte fundamental desse processo. Era uma maneira de esquecer o passado colonial e primitivo, pra dar lugar a uma comunidade imaginada.

É importante para esta pesquisa assinalar e evidenciar que o projeto inicial de nação brasileira tem a escravidão como fundamento econômico e social e que as instituições envolvidas na organização dessa nação, incluindo as que se dedicaram a elaboração de uma história e, portanto, da construção de símbolos nacionais, partiam desse mesmo pensamento. O reconhecimento do patrimônio é um fenômeno que se constata na produção escrita de importantes intelectuais dos oitocentos, podendo-se inferir, também, que essa forma de expressão é paralela ou decorrente à invenção do próprio conceito de Brasil. Nesse sentido, acredito que seja impossível entender o conceito de patrimônio sem fazer uma reavaliação crítica desse projeto sustentado por uma narrativa baseada pelo apagamento de presenças, de lutas, de reivindicações em prol de um ideal unificado de nação.

Dentro desse panorama, duas perguntas têm me causado bastante incômodo: até que ponto os conceitos de nação, civilização e identidade nos ajudam a pensar o século XIX, e por consequência entender o próprio conceito de patrimônio? Quantas nações cabem no Projeto de Nação? Acredito que

justamente esse incômodo servirá de mola propulsora para o desenrolar do artigo.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Patrimônio. Século XIX. Identidade. Nação. Civilização.

## A PESQUISA DA ARTE SACRA CATÓLICA EM TEMPOS DE DESCOLONIALIDADE

LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pesquisador CNPq 2 - Escola de Belas Artes da UFBA /luizfreire1962@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Nas últimas décadas, passado um longo período de certo desinteresse, a pesquisa da arte sacra católica do período colonial vem se expandindo e se revigorando, trazendo para o século XXI um conhecimento novo que revisa o anteriormente produzido e interpreta o patrimônio dessa cultura à luz dos interesses, das metodologias e abordagens contemporâneas. A ideia de descolonizar a história do Brasil, que já vinha em um crescendo, adquiriu maiores contornos nas manifestações artísticas e no enfoque histórico-artístico, que passou a privilegiar o protagonismo afro e índio-descendente em uma perspectiva de reação política a história oficial, branca e eurocêntrica. Muitos discursos tem sido elaborados e muitos entendimentos vão se delineando na construção de pressupostos fundamentais para essa reconstrução histórica. Como essas ideias podem ser interpretadas para aqueles que estudaram e estudam a arte sacra católica? Considerando que o objeto de pesquisa é uma arte essencialmente colonizadora, que contribuiu enormemente para a conversão dos vários povos nativos e oriundos da África ao cristianismo, tornando-os crentes e tementes a Cristo, súditos da coroa portuguesa e encaixados na classe social que sustenta(va) com seu trabalho a riqueza dos poucos, inclusive a da Igreja. Conhecer as irmandades negras, não seria uma possibilidade de ajuste? Aprofundar nas estratégias de construção dos discursos imagéticos pelas comunidades católicas coloniais não seria interessante para essa reação descolonizadora? Entretanto, não foi esse discurso responsável pela ideia de uma imagem de Cristo loiro de olhos claros, distante, portanto, da identificação étnica com os povos subjugados? E os produtores dessa arte, não eram negros e mestiços? O que de seus horizontes culturais projetaram nessa arte? Aqueles identificados, não seriam equívocos fantasiosos? No que contribuiu artisticamente essa mão-de-obra mestiça? Criaram formas, tipos? Interpretaram o vocabulário artístico europeu, redimensionando-o? Inovaram? Algumas pesquisas demonstram claramente a intervenção decisiva das culturas dos afrodescendentes como o de *Tadeu Mourão* que explicita como os africanos tornaram *São Cosme e São Damião* em crianças, graças ao culto dos *ibejis*, quando os santos católicos eram adultos e doutores. Pretendemos discutir essa relação entre os estudos da arte sacra católica com os pressupostos da descolonialidade.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte. Sacra. Católica. Descolonialidade. Brasil.

## ESTRUTURAS VICIOSAS

DÉBORA DOS SANTOS CAMILO<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro /dehora.camilo.dc@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

*Atrás dos olhos das meninas sérias*

Mas poderei dizer-vos que elas ousam?  
Ou vão, por injunções muito mais sérias,  
lustrar pecados que jamais repousam?

Ana Cristina César

Esta comunicação tem como objetivo construir uma argumentação baseada nos estudos que a decolonialidade faz dos feminismos. As expressões dos feminismos são categorias complexas que impulsionam movimentos de desconstruções das persistências sobre os gêneros, as sexualidades e políticas dos corpos. Esta proposta toma como base a obra da artista Rosângela Rennó, *Círculos viciosos, 472 casamentos cubanos de 1995* e o proposto por Françoise Vergé que nos aponta que o feminismo decolonial é “a despatriarcalização das lutas revolucionárias”, pois “contribui na luta travada durante séculos por parte da humanidade para afirmar seu direito à existência.”<sup>1</sup>. Sendo assim, as relações intersubjetivas reconhecem que os corpos e os gestos são violentados por conceitos normatizantes que apreendem as formas dos delineamentos das hegemonias. Essas regulações fazem uso da manutenção da Cultura da Violência exercida pelo heteropatriarcado e seus modos dominantes do senso de vida.

A construção desses modos dominantes do senso de vida insiste nas configurações do feminino, no contemporâneo, em uma posição de subordinação política. Além disso, conservam e criam entidades que capturam as formas de organização de sociabilidade e o condicionamento mecânico do poder para regulamentar como deve ser o mundo e o que deve ser feito a partir dessa suplantação. A subalternidade desenvolvida por Gayatri Chakravorty Spivak é um dos pilares da minha argumentação, entretanto, naquilo que estou construindo - é necessário resgatar o pensamento de Antonio Gramsci sobre a fabricação das hegemonias, uma vez que para superarmos essas violências, necessitamos entender a estrutura do jogo das práticas sociais: suas rupturas e seus diálogos.

---

<sup>1</sup> VERGÈS, F. *Um feminismo decolonial*, 2020.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Decolonial 1. Política 2. Heteropatriarcado 3. Gênero 4. Feminismos 5.

**FIGURA:**



**Figura 1**

**ROSÂNGELA RENNÓ.** *Círculos viciosos, 472 casamentos cubanos*, 1995, negativos fotográficos p&b 35 mm, discos de acrílico e parafusos de latão d'íptico 70 x 9 cm cada disco  
Coleção: Roger Wright, em comodato com a Pinacoteca de São Paulo

**CORPOS QUE DESAFIAM HEGEMONIAS DA HISTÓRIA DA ARTE: OUTRAS PRODUÇÕES DE SENTIDOS**

NIURA APARECIDA LEGRAMANTE RIBEIRO

UFRGS/CBHA

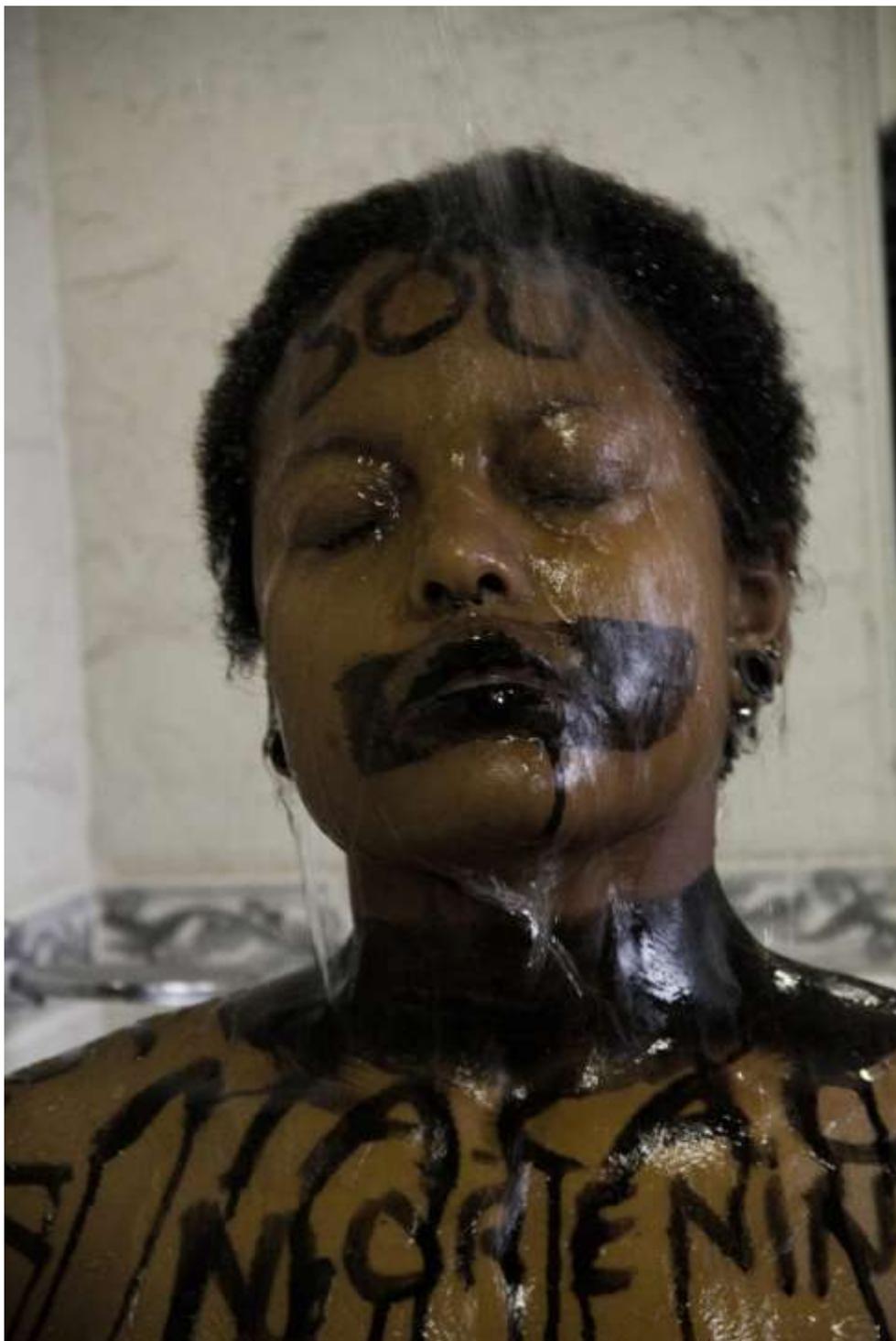
Pensar no futuro da história da arte exige olhar para o passado e identificar lacunas que demandam estudos inclusivos. Andreas Huyssen abre o texto de seu livro *Seduzidos pela memória* constatando que a emergência da memória é uma das preocupações culturais e políticas centrais da atualidade. É preciso, por meio de revisionismos sobre histórias construídas de formas excludentes, reavivar memórias silenciadas que foram sabotadas por interesses ideológicos, inclusive culturais. A história da arte deve se abrir para discursos contra hegemônicos trazendo outras lentes para valorizar obras que trabalhem nessa direção, com vieses críticos contra discriminações para combater os racismos estrutural, institucional e cotidiano, como aponta Grada Kilomba. Para isso, deve-se acolher obras de artistas que têm seus pertencimentos sociais negados por uma sociedade patriarcal, segundo alerta Djamilia Ribeiro. Faz-se necessário, portanto, abrir espaços para práticas artísticas que discutam questões da decolonialidade. Para este colóquio, pretende-se problematizar os valores hegemônicos de uma determinada tipologia de representações de corpos admitidos no panteão da história da arte, contrapondo a tais valores determinadas obras das artistas brasileiras Priscila Rezende e Renata Felinto, que discutem os traumas coloniais em relação ao corpo negro. São obras que trazem outras produções de sentidos com possibilidades expressivas de gestos e de configurações físicas que não aquelas estereotipadas e excludentes. Tais práticas lutam contra a invisibilidade, o apagamento de alteridades, a falta de respeito e o cerceamento de liberdades. As performances realizadas pelas artistas mostram as atribuições pejorativas decorrentes de preconceitos raciais, da crítica aos traços fenotípicos de elementos corporais como os cabelos, os comportamentos psicológicos que se identificam com determinada classe social, entre outras questões de tentativas de aniquilamento de identidades do corpo negro. Transformar o silêncio em ação por meio das linguagens da arte é um instrumento fundamental para criar pertencimentos sócio-políticos. Discutir sobre as ideologias de opressão configuradas pela invisibilidade histórica de mulheres negras deve ser um dos propósitos quando se pensa sobre o futuro da história da arte.

**Palavras-Chave:**

Decolonialidade. Performances. Priscila Rezende. Renata Felinto.



**Priscila Rezende**  
*Bombriil*, 2010  
Performance  
Foto: Guto Muniz  
Fonte: cortesia da artista



**Priscila Rezende**  
*Purificação II*, 2014  
Foto: Felipe Messias  
Fonte: Cortesia da artista



**Renata Felinto**

*Axexê da Negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas, 2017*

Performance na UFES

Fonte: cortesia da artista

**LYGIA PAPE: *EAT ME, OBJETOS DA SEDUÇÃO*, E O PROJETO DE PESQUISA A MULHER NA ICONOGRAFIA DE MASSA**

FERNANDA PEQUENO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Comitê Brasileiro de História da Arte /  
fernanda.pequeno.silva@uerj.br

**RESUMO EXPANDIDO**

Este *paper* propõe a investigação de *Objetos da sedução*, 1976, e do filme *Eat me*, 1975, da artista brasileira Lygia Pape (Nova Friburgo, 1937-Rio de Janeiro, 2004). Confrontaremos os trabalhos com a pesquisa que a artista realizou para a Fundação Nacional de Arte (Funarte) em 1977 intitulada “A mulher na iconografia de massa”, que permanece inédita.

Expostos em São Paulo, na Galeria de Arte Global, e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os *Objetos da sedução* eram compostos por vitrines que dispunham objetos tais como cílios e unhas postiças, pequenos espelhos, perucas, saquinhos de papel com santinhos e batons. O filme é um superclose de uma boca, enfatizada como zona erógena: os movimentos bucais apontam para a relação entre os sentidos do comer literal e figurado que, em português, significam tanto comer quanto transar. A pesquisa para a Funarte abordou os usos da imagem da mulher pela cultura de massa, propondo a formação de um arquivo visual de registros de outdoors e cartazes publicitários que exploravam-na enquanto objeto de consumo. A ironia e a ambiguidade prevalecem nos trabalhos e na pesquisa, apontando o humor como modo de burlar a censura.

Lygia Pape é uma artista de grande relevância histórica dentro e fora do Brasil e vem ganhando recentemente cada vez mais projeção internacional. Muito conhecida por suas obras produzidas no âmbito do Neoconcretismo, o viés da produção de Pape que aciona o erotismo e as questões de gênero é ainda pouco explorado, lacuna que este texto pretende suprir. Produzidos durante os anos de repressão, quando o Brasil encontrava-se sob ditadura militar, as obras e a pesquisa pensam criticamente o lugar da mulher na sociedade patriarcal, questionando sua exploração como objeto. O recorte nas obras indicadas e na pesquisa a partir de uma perspectiva de gênero propõe localizar a produção da artista no contexto duplamente repressivo da sociedade patriarcal brasileira durante a ditadura militar, questionando hierarquias e relações de poder.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Lygia Pape. Eat me. Objetos da sedução. A mulher na iconografia de massa.

**PRESENTE DO FUTURO:  
ARTE EPISTEMOGRÁFICA E PEDAGOGIA DO OLHAR  
EM ROSANA PAULINO**

ROGÉRIA MOREIRA DE IPANEMA

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
rogeriadeipanema@eba.ufrj.br

**RESUMO EXPANDIDO**

A presente comunicação continua a pensar a dimensão das imagens impressas de Rosana Paulino em sua reescrita da história do Brasil, da América, África e Europa Ocidental. Paulino re-opera os sentidos emergentes de apresentação e representações visuais dos corpos negres, legitimadas desde costumes a teorias e conceitos sedimentados no colonialismo europeu. A artista ressignifica um conjunto de imagens pela subversão social da ordem das estruturas raciais que capital e impérios reafirmavam no século XIX estendido ao século XX. Período de eras demarcadoras (Hobsbawn) na constituição de mundo europeu oitocentista, mas que lhe são antecidos pela invasão/invenção da América no século XVI em diante (Quijano; Mignolo), grande território terminal do tráfico da globoescravização de corpos e almas da população negra africana. Imagens racistas e racializadas cientificamente têm sobrevivido muito além da produção de sua época, sendo usadas por séculos sob várias intenções e aplicabilidades e em diferentes dispositivos, incluindo o Brasil, p. ex.: exposições (universais, efemérides nacionais e regionais brasileiras, temáticas); livros (autorais, didáticos, álbuns de costumes, de exotismo) e periódicos. As novas montagens da história (Benjamin) das velhas visualidades supremacistas ganham em complexidade conjuntural em Rosana, ao denunciar a irresponsável neutralidade da historiografia oficial brasileira, que reproduziu uma imensa quantidade de imagens notadamente racistas, mesmo após a Abolição e a República, confirmando, o precário projeto de abolição que não se aboliu. E não só, sua obra gráfica grita alto o quanto as imagens estruturaram e estruturam profundamente a permanência do racismo no país. A arteproblema em *Atlântico vermelho*, *A persistência das estruturas*, *O progresso das nações* e *A riqueza desta terra* faz parte do processo da decolonialidade do saber proposta pela autora a partir de imagens que não devem se esconder do passado. Nas quatro obras, um recorte das epistemográfica histórica de Rosana Paulino realizada no tempo presente, no presente do futuro, o futuro mais urgente, no agora e já *É tudo para ontem* (Emicida), na qual a artista ensina, educa e forma numa nova pedagogia do olhar, negra, necessária e imprescindível, na atualização de visões e visualidades de mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Epistemográficas de Rosana Paulino. Arteproblema. Arte da Imagem impressa. Pedagogia do olhar. Remontagens da história.

## PRECARIEDADE, COLONIALIDADE E VITALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

FERNANDA CORREA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> sem vínculo institucional / fernanda.correas@yahoo.com.br

Esta proposta deriva da tese de doutorado, defendida em 2020, na qual investiguei obras de artistas contemporâneas/os brasileiras/os em diálogo com as noções de precariedade e colonialidade. Ao longo da pesquisa foi possível notar que, assim como há um viés da precariedade na arte que emerge como denúncia (da condição precária), no qual aspectos precários e violentos – históricos e estruturais – da nossa sociedade são reproduzidos, há também uma certa “virada vitalista”, no sentido mesmo da vida, ou ainda, um “giro ético”, em que artistas lidam com a precariedade de outros modos, a fim de romper com o imaginário simbólico fetichista e violento que acompanha nosso passado/presente. Assim, a intenção aqui é partir das considerações da pesquisa para investigar a noção de vitalidade – no sentido mesmo de afirmação da vida –, associada aos já mencionados conceitos de precariedade e colonialidade, como uma das frentes de pesquisa de artistas como Gê Viana (MA, 1986), Jefferson Medeiros (RJ, 1989), Márcia Falcão (RJ, 1985) e Mulambö (RJ, 1995).

O revisionismo acerca da colonialidade inerente à construção histórica do Brasil e a análise sobre as violências que ainda permeiam as relações de poder na contemporaneidade constituem as pesquisas de artistas no desenvolvimento de poéticas que sugerem alternativas às narrativas vigentes e que, ao meu ver, articulam o precário como dispositivo poético. Se, antes, tais relações seriam abrigadas sob a rubrica genérica e imprecisa da “precariedade”, neste trabalho procuro vincular esse conceito a outros endereçamentos, para além dos aspectos formais. Neste sentido, cabe pontuar que a noção de precariedade se desenvolve aqui em diferentes conotações. A partir dos anos 1990, a condição se reorganiza no embate entre circunstâncias normativas sobre a (in)visibilidade dos corpos e as vidas que (não) importam.

Assim, interessa aqui as/os/es artistas que articulam seus modos de existência aos próprios processos de criação, desestabilizando um sistema de mundo no qual a opressão é racializada e oriunda de uma lógica colonial, capitalista e heterossexista. O foco está em propostas que se dão numa plataforma de sensibilidades outras, em que o precário não se limita às noções de fragilidade e/ou efemeridade, mas emerge em intensidade e densidade; nas quais a materialidade ganha contornos outros, da ordem da matéria prima e

bruta; que, em maior ou menor grau, assinalam questões da ordem do pertencimento.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Precariedade. Colonialidade. Vitalidade. Arte.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**GÊ VIANA.** *Sentem para jantar* (série Atualização traumática de Debret), 2021; impressão em jato de tinta com pigmento natural de colagem digital sobre papel Hahnemuhle Photo Rag 308 g/m<sup>2</sup>; 29,7 x 42 cm.

Fonte: mam.rio.



**Figura 2**  
**JEFFERSON MEDEIROS.** *Brincadeira*, 2020.  
Fonte: acervo do artista



**Figura 3**  
**MULAMBÖ.** *Criança no colo bandeira na mão (série Armas)*, 2021, acrílica sobre papelão, 42 x 37 cm.  
Acervo: Portas Vilaseca Galeria

## REPRESENTAÇÕES DA POÉTICA NEGRA FEMINISTA NA ARTE

DINAH DE OLIVEIRA<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro /dinahcesare@eba.ufrj.br

### RESUMO EXPANDIDO

Denise Ferreira da Silva singulariza em *A dívida impagável* (2019), que esta é instrumento central de operação da poética negra feminista na mira das estruturas do pensamento moderno como os descritores de eficácia e formalidade, assim como os pilares ontológicos e epistemológicos da determinabilidade, separabilidade e sequencialidade. Neste sentido, mais do que um tema, a dívida impagável é composta na atribuição de descrever como o par colonialidade-racialidade se mantém efetivo no capitalismo global contemporâneo. A autora nos traz a seguinte pergunta: o que se torna pensável no âmbito da ortodoxia estética (cuja tese fundamental é a autonomia da arte), quando abordamos os argumentos dos trabalhos de arte que comentam justamente instâncias globais atuais, como por exemplo, questões sociais e ecológicas?

Partimos desta problemática para produzir uma leitura de trabalhos artísticos sob um recorte, em parte apresentado pela artista visual e pesquisadora Mirelle Maria (1990), que opera “memórias de transfiguração”, como uma práxis estruturante de outras epistemologias, cujo efeito trata de emancipar a categoria da negritude da noção delirante de raça (VITORINO BRASILEIRO, 2022). Nossa metodologia de pesquisa e de escrita se aproxima da perspectiva de cruzo epistêmico (RUFINO, 2019) e de fabulação (HARTMAN, 2021) para diferir a dimensão política de um pensamento estético-social na materialidade de trabalhos da arte contemporânea, em interlocução com a singular concepção da poética negra feminista.

Na perspectiva desta poética negra feminista, destacamos a opacidade e o emaranhamento (GLISSANT, 2021) como contrapontos ao pensamento estético-político e ao postulado de um sujeito pautado pela transparência em jogo no conhecimento moderno como pura reflexão, independentemente daquilo que é cognoscível. O recorte que apresentamos de trabalhos artísticos atravessa a trajetória de representação na arte e construção subjetiva de artistas como Nora Chipaumire, Castiel Vitorino Brasileiro e Bisa Butler.

### PALAVRAS-CHAVE:

Opacidade. Denise Ferreira da Silva. Édouard Glissant. Artes Visuais. Arte Contemporânea.



**Figura 1**

**BISA BUTLER.** *Broom Jumpers (Detalhe)*, 2019. Algodão, seda, lã e veludo. 98 x 58 pol.  
(Mount Holyoke College Art Museum South Hadley, Massachusetts)  
Fonte: Montclair State University

## DECOLONIZAR HÉLIO OITICICA

ALEXANDRE SÁ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Instituto de Artes da UERJ / [alexandresabarretto@gmail.com](mailto:alexandresabarretto@gmail.com)

### RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação nasce de um paradoxo, pois qualquer proposta de decolonizar Hélio Oiticica já guardaria consigo uma contradição, pois trata-se de um artista que alimentou considerável preocupação em problematizar os regimes discursivos instituintes, não somente na relação com a cultura popular, mas inclusive, na própria materialidade do trabalho e nas relações semânticas e simbólicas que foram estabelecidas. Por outro lado, não são poucos os casos recentes de abordagens superficiais e falaciosas de sua obra, propositalmente pouco teóricas, que insistem em afirmar que tal diálogo, principalmente durante a década de 1960, mais especificamente a partir de 1964, quando o artista se envolve diretamente com a comunidade da Mangueira e com o universo do samba, se dava de maneira verticalizada e hierárquica, por sua branquitude e por sua relação econômico-social.

Por certo, trata-se de uma abordagem ingênua, pois neste caso específico, existe um conjunto de fatores que rapidamente diluem tal perspectiva: o próprio desejo do artista em mergulhar na comunidade e a dificuldade de atravessamento de universos aparentemente díspares, a diversidade das relações que ali foi estabelecida, o aprendizado do samba no corpo, seu lugar como passista nos desfiles da escola, além, obviamente, da participação e do registro fotográfico de amigos e personagens afro-brasileiros moradores da favela em seus trabalhos e propostas experimentais, como aponta Roberto Conduru em Índices afro na arte no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

Nessa lógica enviesada de leitura, três problemas epistemológicos e metodológicos podem ser detectados: a falta de vontade e profundidade na compreensão da experiência vivida pelo artista, narrada por alguns autores como Waly Salomão em “Qual é o parangolé?”, livro publicado em 2003, no qual são evidentes as dificuldades vividas pelo artista na comunidade. Além de uma certa mitificação da experiência com a comunidade da Mangueira que eventualmente folcloriza sua trajetória, mitificando alguma experiência fantasmática de identidade que urge em ser repensada como aponta Michael Asbury em O Hélio não tinha ginga. E por último, um engano recorrente na abordagem decolonial que insiste em utilizar um referencial de análise que jamais se aplicaria ao arco temporal pesquisado, como adverte com agudez Oyeronke Oyewumi.

### PALAVRAS-CHAVE:

Decolonial. Hélio Oiticica. Samba. Rio de Janeiro. África.

## INTERSECCIONALIDADE E TERRITÓRIO EM MARIA MACÊDO, PAMELA ZORN E SALLISA ROSA

ALESSANDRA LUCIA BOCHIO<sup>1</sup>; KARINA SILVEIRA NERY<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul /alessandra.bochio@ufrgs.br

<sup>2</sup> Pós-graduanda na Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
/karinasnery@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho visa, de modo geral, evidenciar as relações entre arte e política, refletindo de que modo suas práxis tem se entrelaçado na atualidade e quais consequências são possíveis de serem extraídas principalmente para o campo das artes. De maneira específica, enfoca nos debates atuais gerados pelas teorias feministas — interseccionais e decoloniais —, para se debruçar sobre uma produção artística contemporânea feita por mulheres, que apresentam a interseccionalidade em suas criações e que tratam de problemas que emergem de condições específicas do território de onde falam.

A questão da interseccionalidade já é um debate antigo dentro de muitas teorias feministas, e é, neste trabalho, um conceito chave. Ao mesmo tempo que une diferentes pautas políticas, marca os diversos lugares de vivências dessas mulheres, rompendo com a noção universal de mulher e apontando o lugar da experiência como um lugar de produção de conhecimento.

Ao pensar no território, buscamos exemplos de mulheres que trazem em suas produções artísticas o corpo atravessado pelas questões específicas dos seus locais de vivência. Nesse sentido, pretende-se analisar os trabalhos: 1) a videoperformance *Procissão para os corpos que não morreram* (2020), da artista e agricultora retirante Maria Macêdo. Para a artista, é a terra que direciona o caminho para seu fazer artístico; 2) *Encenação* (2021), da artista gaúcha Pamela Zorn, uma investigação pictórica acerca da autorrepresentação e identidade, em que a artista reflete sobre as particularidades de ser uma mulher negra, fruto de um relacionamento interracial entre uma descendente de alemães e de um homem negro; e 3) *Identidade é ficção* (2019), de Sallisa

Rosa, uma série fotográfica que reflete sobre a relação arte e território, compreendendo o território a partir de sua materialidade e por meio do que está armazenado no solo, tudo que nele já passou, como pessoas, animais etc. A partir deste estudo, deseja-se contribuir para apontar formas, estratégias e práticas alternativas no campo das artes, evidenciando, com isso, o trabalho de jovens artistas mulheres.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Feminismo Interseccional. Arte e Território. Maria Macêdo. Pamela Zorn. Sallisa Rosa.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**Maria Macêdo.** *Procissão para os corpos que não morreram*, 2020, videoperformance, duração: 3'30". Foto: Wandéallyson Landim  
Acervo: coleção da artista.

Fonte:< <https://www.macedomaria.com/performance>> Último acesso em 13/05/2022.



**Figura 2**

**PAMELA ZORN.** *Encenação*, 2021, acrílica sobre tela, 170 x 150 cm.

Acervo: coleção da artista.

Fonte: VIANNA, P. Z. *Entre lugares: uma investigação pictórica sobre autorrepresentação e identidade* (Trabalho de Conclusão de Curso). Porto Alegre: UFRGS, 2021, p. 39



**Figura 3**

**SALLISA ROSA.** Série *Identidade é ficção*, 2019 - em processo, fotografia.  
Acervo: coleção da artista.

Fonte:

<<https://www.premiopipa.com/2021/11/sallisa-rosa-apresenta-a-individual-america-no-mam-rio>>

Último acesso em 13/05/2022.

## VERDADES INDISCIPLINADAS

ANA LUCIA BECK<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, anabeck@ufg.br

### RESUMO EXPANDIDO

A reflexão proposta para o 42º Colóquio do CBHA, Sessão Temática “História da Arte em Tempo de De(s)colonialidade” fundamenta-se na análise da produção do artista Sérgio Adriano H. Natural de Santa Catarina (Joinville, 1975), o artista cuja poética se estrutura através da produção de objetos, fotografias, performances e *site specific*s, entre outros, revela e questiona não somente a normatização do olhar e da fala a respeito dos/endereçada aos negros, práticas sustentadas pela lógica da colonialidade que permanece viva na sociedade brasileira; mas também, de forma contundente, questões relativas à dinâmica entre imagem e palavra presentes na estruturação do conhecimento e das verdades, entre as quais gostaríamos de situar, provocativamente, a elaboração textual, ensaística ou não, da história da arte enquanto método e produto. Afinal, como afirmou Hans Belting nos primeiros capítulos de *O fim da história da arte* (BELTING, 2012, p. 52): “[...] o ideal do método correto nunca se cumpre para uma disciplina acadêmica ocupada com a liberdade ‘selvagem’ de uma obra artística”. Para o autor, a disciplina se desenvolveu sobre premissas tais como a vinculação entre a noção de estilo e a prática discursiva da história. Neste desenvolvimento, por um lado, a noção de estilo, de matriz cultural europeia, determinou a superioridade das imagens orientadas pela janela albertiniana sobre outros regimes de visualidade. Ao mesmo tempo, como aponta Foucault (*As palavras e as coisas*) o regime de visualidade europeu torna-se hegemônico na mesma medida em que a ciência desenvolveu-se justificando a nomeação, assim como seu discurso e “verdades” na visualidade. Já ao considerar a produção pictórica de Manet (*Manet and the object of painting*), Foucault irá aprofundar tal reflexão, considerando a mesma um exercício de poder sobre o regime de visualidade/visibilidade. Em contrapartida a tal desenvolvimento histórico – e enquanto prática de subalternização da lógica colonial – produções não hegemônicas e principalmente aquelas que desvelam tal lógica, como é o caso de Sérgio Adriano H., apresentam desafios importantes para a disciplina, mesmo quando operam a partir de tal regime. A partir deste horizonte epistemológico, propomos inquirir sobre os desafios impostos à história da arte não somente em termos de inclusão de produções que dialogam com outros regimes culturais, mas, principalmente, refletir sobre as tensões provocadas na estruturação da disciplina e de seus modos discursivos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Escrita da História da Arte. Sérgio Adriano H. Decolonialidade. Arte Contemporânea Brasileira.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**SÉRGIO ADRIANO H.** *Série Arte no Brasil - Negros*, 2018, livro/objeto cortado a laser com interferências em pintura e carimbos, 50 X 220 X 320 mm.

Crédito da imagem: Sérgio Adriano H.

Fonte: [Choque Cultural apresenta: exposição solo de Sérgio Adriano H – Choque Cultural](#)



**Figura 2**

**SÉRGIO ADRIANO H.** *“Verdade” e “Arte”*, *Série Palavras Tomadas*, 2018, fotografia, Dimensões variáveis. Crédito da imagem: Sérgio Adriano H.

Fonte: [Choque Cultural apresenta: exposição solo de Sérgio Adriano H – Choque Cultural](#)



**Figura 3**

**SÉRGIO ADRIANO H.** *Série O Lugar que Não Pertence*, 2018, fotografia,  
Dimensões variáveis. Crédito da imagem: Sérgio Adriano H.

Fonte: [Choque Cultural apresenta: exposição solo de Sérgio Adriano H – Choque Cultural](#)

## ESPELHO DE OBSIDIANA NEGRA: CONFABULAÇÕES ESTÉTICAS ANTIRRACISTAS E CONSCIÊNCIA MESTIÇA NAS ARTES CONTEMPORÂNEAS

BRUNI EMANUELE FERNANDES<sup>1</sup>; RITA LAGES RODRIGUES<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais / maripousar@gmail.com

<sup>2</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais/CBHA / ritalagesrodrigues@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

No contexto ladino-amefricano – segundo nomeou a intelectual, autora, política, professora, filósofa e antropóloga belo-horizontina Lélia Gonzalez –, a crise e a fragmentação da identidade do sujeito moderno é concebida no bojo dos constantes tensionamentos, visadas e deslocamentos que vêm sendo efetuados a partir das margens, principalmente a partir de meados do século XX, por sujeitos e suas corpas dissidentes, corpas estas que não cabem e não encontram conforto algum – muito pelo contrário – na concepção de sujeito iluminista cartesiano imposta pelo colonialismo europeu ao redor do globo. Afinal, como bem nos lembra o teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*, “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (2006, p. 13). Já a pluralidade cultural e de identidades, por sua vez, é fruto dos múltiplos deslocamentos sociais empreendidos por sujeitos antes estruturalmente relegados apenas à margem como *lócus* de silêncio e silenciamento, mas que têm ressignificado esse lugar o reimaginando e mudando.

E é neste movimento que, nas artes contemporâneas ladino-amefricanas, cada vez mais tem-se feito notável, em manifestações artísticas de linguagem e em suportes vários, uma onda de revisitação e reinscrição estética e discursiva de existências e corpas colonialmente postas à margem. Isto posto, a representação partida das bordas e fissuras constitui-se como uma rachadura no imaginário moderno-colonial, para o qual aqueles marcados pela outridade nada são, não podem existir, ao apresentar alternativas e atuar desconstruindo estereótipos e imagens de controle como enfrentamento político-ideológico a partir da arte. Nesse cenário, artistas como Ana Raylander, Angélica Dass e Bruni Emanuele têm deslocado narrativas contra-hegemônicas para o centro, afirmando-as como narrativas de uma coletividade alvo de diversos assaltos pela colonialidade, mas que, revisitada e retomada, apresenta-se como dispositivo para confabulações estéticas fundadas e inspiradas no caleidoscópio cultural que concentra e mistura existências, epistemes e representações marcadas pela branquitude moderno-colonial como à margem, fronteiriças, *outsiders*, mas que emergem, uma vez reapropriadas, como uma forma de habitar e enunciar a diferença, a fresta como tática política-poética-estética de sobrevivência.

Quando existimos nas imagens, nossa existência no mundo é reimaginada, reafirmada, reprojeta e reencantada.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Artes contemporâneas. Contracolonialidade. Identidades. Consciência mestiça. Confabulações estéticas antirracistas.



**Figura 1**

**ANA RAYLANDER.** *As páginas gloriosas da nossa história*, 2019, cetim marrom colado sobre placas de compensado, 42 X 30 cm cada.

Acervo: da artista.

Crédito: Ana Raylander.

Fonte: Site da artista.



**Figura 2**

**BRUNI EMANUELE.** *Erê*, 2020, grafite sobre papel vegetal e fotografia 35mm, 10 X 15 cm.  
Acervo: do artista.  
Crédito: Bruni Emanuele e Luciene Duarte.  
Fonte: Site do artista.



PANTONE® 7522 C

**Figura 3**

**ANGÉLICA DASS.** *Humanae* (detalhe), 2012-work in progress, retrato em fotografia e edição digitais, dimensões variáveis.  
Acervo: da artista.  
Crédito: Angélica Dass.  
Fonte: Site da artista.

## **LAROYÊ! ENCRUZILHADAS DA MODERNIDADE: MEMÓRIA E NEGRITUDE NA PRESENÇA DO AUSENTE DESEJÁVEL**

REGINALDO DA ROCHA LEITE

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro / rochaleitereginaldo@yahoo.com

### **RESUMO EXPANDIDO**

*Laroyê!* Sob a saudação a Exu – aquele que abre os caminhos, se alimenta de comida e conhecimento, é energia e movimento –, 2022 marca os cinquenta anos do Comitê Brasileiro de História da Arte e os centenários do artista Rubem Valentim e da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Rubem Valentim – artista preto que alicerçou sua trajetória artística nos símbolos, códigos e tipologias dos orixás e entidades –, mergulhou nas formas geométricas para discutir identidade, memória e negritude inserindo-se no universo da arte moderna brasileira. Tendo como ponto de partida seu trabalho visual, nossa comunicação abordará dois pensamentos: o do alemão Andreas Huyssen (1942), professor da Universidade de Colúmbia (EUA), e do francês Georges Didi-Huberman (1953), professor da *École des Hautes Études em Sciences Sociales*, em Paris. Segundo ele, a imagem é um pano visual e, também, ente sobrevivente, anacrônico e que não se limita ao tempo de origem. Além dos pontos citados, Didi-Huberman chama a atenção para os processos de metamorfose, remontagem e presença do ausente desejável, que conseqüentemente evocam a memória. Os estudos do professor francês vão ao encontro do pensamento de Huyssen, nas apreciações que este explicita a partir das imagens produzidas fora do eixo Europa/EUA, ou seja, África, América Latina e Ásia. Também apresenta a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais, modernas e pós-modernas, por meio da valorização do passado para o vislumbre do futuro. Segundo ele, a memória não deve ser entendida como mera representação do passado, mas como o resgate dele, trazendo suas implicações e problemáticas em relação ao presente e ao campo das políticas da memória. Por fim, o teórico se atém ao que chamamos encruzilhadas da modernidade, isto é, Huyssen tem se dedicado aos novos diálogos entre modernismo e pós-modernismo / modernidade e pós-modernidade nas artes visuais, ponto relevante no momento em que repensamos centro e periferia das manifestações artísticas modernas a partir do centenário da Semana de 1922. Portanto, nosso trabalho tem por escopo discutir as encruzilhadas da modernidade artística no Brasil e o espaço da negritude na esfera das políticas da memória e no âmbito da presença do ausente desejável, tendo como casos de estudo obras dos artistas Rubem Valentim, Artur Bispo do Rosário e Cândido Portinari.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernidade. Memória. Artes Visuais. Negritude.

**EXU NO TOPO DO MUNDO:  
CARNAVAL COMO ARTE CONTEMPORÂNEA E TRÂNSITO DE IMAGENS**

DANIELA DOS PASSOS MIRANDA NAME

Curadora e crítica de arte independente; doutora em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ), mestre em História e Crítica da Arte (EBA-UFRJ)/daniname@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO**

Esta comunicação e seu artigo derivado buscam afirmar os desfiles das escolas de samba carnaval carioca como uma das manifestações das artes visuais contemporâneas brasileiras e como plataforma artística privilegiada para o trânsito de imagens e a possibilidade de fissuras decoloniais na história da arte brasileira. Toma-se como ponto de partida o desfile da Acadêmicos do Grande Rio, campeão do carnaval carioca de 2022 com um enredo em homenagem ao orixá Exu. Concebido pelos artistas Leonardo Bora e Gabriel Haddad, obra do artista Nuno Ramos (São Paulo, 1960) estabelece uma relação com um ciclo de vida e morte e percorre estados simbólicos ligados às noções de luto e melancolia, esperança e renascimento. O ponto de partida é a série “A extinção é para sempre” (2021), que reúne sete trabalhos distintos e vem sendo apresentada a partir do Sesc Avenida Paulista, em São Paulo. Ao longo de um ano, os trabalhos serão paulatinamente irradiados para o Brasil e o mundo através da internet, que funciona como suporte e como campo de participação e co-autoria por parte do público.

“A extinção é para sempre” é atravessada pela pandemia de Covid-19 e outras crises do Brasil recente, pressupondo que o atual estado de desamparo que abate o país – tanto em seu cotidiano quanto no imaginário – tem raízes muito profundas. “Chama”, um dos trabalhos da série, é um memorial para nossos mortos, um velório; mas dialeticamente é ainda uma afirmação da chama da vida. Um isqueiro instalado no prédio do Sesc estará acessado e irradiado pela internet durante as 24 horas de 365 dias. Com o passar dos meses, artistas e pessoas de profissões distintas de todo o planeta serão convidados a colaborar com o trabalho, enviando imagens de suas chamas ao vivo. A multiplicação de chamas evidencia a alimentação de um fogo eterno, de sobrevivência às perdas. “Chama” mostra como os trabalhos de “A extinção é para sempre” apontam para os ciclos de aparição e dissolução da obra de arte no espaço material ou simbólico, uma das características marcantes da obra de Ramos desde o início de seu percurso, nos anos 1980.

Em “Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva)”, ensaio incluído em “Levantes” (Edições Sesc, 2018), Didi-Huberman chama atenção para Pierre Fetida e a percepção de que nossas perdas não são

necessariamente paralisantes, e “o luto coloca o mundo em movimento” (1978). Este estado de melancolia ativa e inconformada parece ser um fio em comum não apenas nos trabalhos multilinguagem de “A extinção é para sempre”, mas em obras que marcaram a trajetória de Nuno Ramos. Este ensaio se dispõe a esta investigação, cotejando a proposta mais recente do artista com as duas versões de “111” (1992/2012), “Morte das casas” (2004), “Bandeira branca” (2010) e outros trabalhos. Além da obra de Didi-Huberman, textos do próprio artista e de Jeanne Marie Gagnebin apoiarão a análise.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte contemporânea. Carnaval. Exu. Decolonial. .

## A NUDEZ NAS ARTES VISUAIS: PERSPECTIVAS CONTRASSEXUAIS

BRUNO ALCIONE NOVADVORSKI SCHEEREN<sup>1</sup>;  
ALEXANDRE SÁ BARRETTO DA PAIXÃO<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Programa de Pós-graduação em Artes - UERJ / bn@brunonovadvorski.com.br

<sup>2</sup> Programa de Pós-graduação em Artes - UERJ / alexandresabarretto@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O filósofo Paul B. Preciado diz que a *contrassexualidade* é “mais o fim da natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros” (p. 21). Ao exercer essa afirmação no início de seu *Manifesto Contrassexual* (2017), o autor demonstra que irá se debruçar sobre aspectos *biopolíticos* esboçados por Michel Foucault, a quem Preciado inclusive dedica o termo *contrassexual*: “para quem [Foucault] a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (...) e sim a contraproductividade” (p. 22).

Na sequência, Preciado comenta que as práticas “contrassexuais que serão propostas devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual” (p. 21), ou seja, a contrassexualidade preciadiana questiona a existência de ordens de dominação estabelecidas pelos contratos de gênero e sexuais, pois estes são debates fundamentais que atravessam tempo e espaço, pensando esses termos de modo ampliado e transitando entre as variações de seus entendimentos. O que chama a atenção é que, se tratando de temáticas que têm como denominador comum corpos, corpos e corpos, há a ausência de um debate sobre a nudez.

Portanto, observando que a escolha de Preciado em não abordar a temática da nudez em seu *Manifesto* é um possível problema para seu pensamento, ao mesmo tempo, que se torna uma possibilidade de reflexão dos contradiscursos no dispositivo de arte, principalmente, ao nos darmos conta de que nas historiografias das artes, a nudez é a tônica desde tempos e espaços antigos. Para compor a reflexão aqui proposta, convocamos o pensamento do filósofo Giorgio Agamben e seu livro *Nudez* (2010), onde o autor apresenta um capítulo exclusivo sobre o debate da nudez apontando, por exemplo, que a mesma se origina a partir do “pecado”.

Assim, este artigo pretende a costura dessas reflexões com as seguintes obras de arte: *Imponderabilia* (1977) de Marina Abramovic com Ulay; *Intervenção* (1982) do Movimento de Arte Pornô; *Public Cervix Announcement* (1990-93) de Annie Sprinkle; e *Solar Anus* (1999) do Ron Athey. Portanto, este trabalho busca explorar a nudez nas artes visuais pelo espectro da contrassexualidade, estabelecendo reflexões teóricas e críticas sobre o manifesto preciadiano, como outras leituras e discursos para as artes visuais.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Nudez. Artes visuais. Contrassexualidade. Paul B. Preciado. Giorgio Agamben

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**MARINA ABRAMOVIC com ULAY.** *Imponderabilia*, 1977, performance.

Fonte: <https://arteref.com/>



**Figura 2**

**RON ATHEY.** *Sollar Anus*, 1999, performance.

Documentário de Cyril Kuhn, 1999, printscreen.

Acervo e fonte: Ron Athey



**Figura 3**  
**MOVIMENTO DE ARTE PORNÔ.** *Intervenção*, 1982, performance  
DVD da performance 4'43", preto & branco, som, vídeo  
Fonte: <https://www.tropicuir.org/obras-corpo/>

## FRIDA KAHLO: REPRESENTAÇÃO BOTÂNICA E ESTUDOS DE(S)COLONIAIS

MARIANA MENEZES NEUMANN<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> PPGAV/Universidade Federal do Rio de Janeiro /marianamenezes25@yahoo.com.br

### RESUMO EXPANDIDO

O tema proposto para a Sessão Temática 6: História da Arte em Tempo de De(s)Colonialidade refere-se à análise das representações botânicas na obra da pintora mexicana Frida Kahlo na perspectiva decolonial, e resulta da pesquisa em andamento para a tese de doutorado. A presente discussão diz respeito às direções propostas pela sessão em relação aos estudos decoloniais da arte e América Latina, atravessadas por questões de gênero e feminismo.

A correlação entre representação botânica e decolonialidade na obra de Kahlo, explora o papel dos elementos botânicos como sedimento para a narrativa anticolonial da pintora. Frida Kahlo, ao incorporar em suas narrativas a valorização da cosmogonia e das tradições de povos tradicionais mexicanos, oferece uma chave de interpretação para o processo de naturalização proposto pelo semiólogo argentino Walter Mignolo, e uma das possíveis formas de reconexão entre ser humano e natureza. A tese, em desenvolvimento, argumenta que a obra de Frida Kahlo apresentou uma construção feminista do espaço, questionadora das relações sociais e de poder. Kahlo oferece um arquétipo alternativo, no qual a ideia de mãe/nação não se fundamenta no ideário de estoicismo e pureza inatingível, mas na proposição de que pintar a sua própria realidade é, de certa forma, tornar-se uma com o coletivo. E ainda, exemplifica o corpo como *espacial* e não *representacional*, ou seja, assume o papel de sujeito responsável pela construção dos seus espaços sociais, ao invés de se adequar a modelos pré-estabelecidos. Ao retratar o corpo mutilado, machucado, sangrando e visceral, expôs de forma subversiva percepções tradicionais do nu feminino, em especial no que se refere à representação do nu feminino como fonte de beleza e pureza. Temas como aborto, assassinato e traição são retratados sem tentativas reconciliatórias com modelos religiosos que associam a mulher à pureza virginal. Frida incorporou à busca por identidade, as suas raízes mexicanas, e as pinturas são arenas de debates políticos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Frida Kahlo. Representação botânica. Feminismo. De(s)colonialidade.

**AIC: POTÊNCIAS, IMPASSES E LIMITES DO  
PROGRAMA ÉTICO-ESTÉTICO-POLÍTICO DE JAIDER ESBELL**

FABRÍCIA JORDÃO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UFPR /fcljordao@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO**

O artista e ativista Jaider Esbell (1979-2021) se posicionava, enquanto artista-indígena da etnia Makuxi, como uma “entidade permundos”, “uma forma de mídia” capaz de “pescar em duas águas e servir a duplas comunidades” (2020). Desde uma autoidentificação como “neto de Makunaímã” e como “artista indígena contemporâneo” (2018), Esbell performava tanto uma dimensão xamânica, como “artista curador (junção de curador com curandeiro)” (2020), quanto de ‘redentora’, uma vez que auto se impôs a tarefa de contra-narrar o rapto de Makunaímã por meio de uma reescrita da história da arte brasileira que posicionava a AIC (Arte Indígena Contemporânea) como origem e destino da Arte Brasileira. A partir do exposto, nessa comunicação pretende-se refletir sobre a arte indígena contemporânea, suas contribuições para a reescrita da história e decolonização da arte brasileira, seus impasses e limites desde o programa ético, estético e político do artista Jaider Esbell. Especificamente, nos interessa, problematizar a dimensão performativa da prática artística/discursiva de Esbell situando-os como processos de “encenação de si” decorrentes da fusão contínua entre o público/privado, cultura indígena/cultura de celebridade tal qual propõe Isabelle Graw (2017) para o modelo instaurado por Andy Warhol. Considerando ainda que é o imaginário revolucionário que articula a relação arte política (Boris Groys, 2022), propomos que os impasses e os limites do programa de Esbell, em sua dimensão ética, estética e política, são em parte decorrentes da estratégia utilizada pelo artista “arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas” (2020), a qual muito embora pretendesse “transformar o sistema por dentro”, por operar desde o imaginário revolucionário capitalista, acabou sendo por ele capturado, encontrando com isso seu limite e seu impasse. Por fim, cabe mencionar, que esta comunicação sistematiza análises e perspectivas interpretativas decorrentes das leituras, problematizações e debates promovidos na disciplina Arte Indígena Contemporânea: desobediências epistêmicas, práticas artísticas decoloniais (2020) e no Laboratório de Imaginário Radical, sobretudo no curso Do coma colonial à arte indígena contemporânea (2021).

**PALAVRAS-CHAVE:**

AIC, Jaider Esbell, Arte Brasileira

## O ROSTO INDÍGENA DIANTE DO TRÁGICO E DA DOR NO CINEMA BRASILEIRO DO PERÍODO DA DITADURA MILITAR

Naiara Leonardo Araújo<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Santa Catarina/ naiara.leonardo1990@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O presente artigo busca analisar, por meio de um mosaico de *frames*, selecionados de três filmes nacionais, as representações dos rostos indígenas produzidos no período da ditadura militar, suas expressões e emoções diante da dor e da tragédia. Destacamos três atores/personagens que interpretam personagens indígenas e/ou são também indígenas. A primeira, “Ajuricaba – o rebelde da Amazônia” (1979), de Oswaldo Caldeira, o ator/personagem Rinaldo Genes interpreta o líder indígena Ajuricaba. No segundo, temos a atriz/personagem Edna de Cássia/Iracema de “Iracema – uma transa amazônica” (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna. Por fim, o ator conhecido como Índio Paraguai interpreta Índio em “Sexo e Sangue na Trilha do Tesouro” (1972), dirigido por José Mojica Marins.

Para tal, nos guiamos metodologicamente inspirados em Aby Warburg (2009). Sua proposta consistia em analisar, na forma de pranchas de imagens, uma combinação de emoções capazes de polarizar-despolarizar (Didi-Huberman (2021: 78) analisa a prancha 42, sobre “a inversão energética do pathos do sofrimento”, em que gestos de luto podem se transformar em gestos de desejo). Com Georges Didi-Huberman e seu livro “Povo em Lágrimas, Povo em Armas” (2021) observamos de que maneira a montagem se abre para críticas e questões ao analisar os rostos nos filmes de Sergei Eisenstein. Destacamos ainda Jacques Aumont com seus “El Rostro en el cine” (1998) e “Dicionário Teórico e Crítico do Cinema” (2012). Para ele, o rosto ocupa lugar privilegiado nas relações sociais, sendo responsável pelas comunicações, intersubjetividades, expressividades e linguística (1998: 18). Assim como num mosaico, buscamos reunir as representações desses rostos indígenas do cinema brasileiro, diante do trágico, com o intuito de investigar como os indígenas são expostos pelas mídias audiovisuais, quais significados e interpretações, bem como recepções, podemos alcançar.

### Palavras-chaves:

Cinema. Indígenas. Rostos.

## **COLUNAS DE PEDRA SABÃO: A GEOMETRIA QUE NOS DESVELA OUTRAS HISTÓRIAS**

RAQUEL FERNANDES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ /africanandes@gmail.com

### **RESUMO EXPANDIDO**

O trabalho propõe uma leitura da obra *sem título* (Colunas), do artista mineiro Jorge dos Anjos a partir de alguns eixos que atravessam a sua produção: monumentalidade intrínseca; revisão de narrativas; materialidade simbólica; fazeres e técnicas ancestrais; a geometria como linguagem. A obra utilizada como objeto deste estudo está localizada no Museu Afro Brasil, na cidade de São Paulo – SP. O conjunto escultórico é composto por dez colunas de aço e pedra-sabão, organizadas de modo a envolver o espectador com sua imponente presença. As unidades de sentido formam frases visuais que juntas nos apresentam uma dramaturgia da diáspora e da contemporaneidade. O trabalho faz uma conexão pontual do artista com a pedra-sabão, elemento presente na herança escultórica e arquitetônica da sua cidade natal, Ouro Preto. Desenvolvido na Mata dos Palmitos, região de extração e manipulação deste material há centenas de anos, a produção das colunas leva dos Anjos ao seu passado territorial, histórico e ancestral, permitindo reconstruir esse caminho com novas perspectivas para a arte contemporânea afrodiáspórica. O espaço do museu exhibe a obra de modo que sua fruição ganhe diversas nuances: ora com a luz natural em abundância, ora com uma luz difusa do tempo nublado; em diálogo com a abundante natureza exterior, através das grandes janelas de vidro; refletindo as colunas nessas mesmas janelas multiplicando-as em formas e sentidos diversos; e ainda deixando espaços para o corpo do espectador circular entre elas e permitir leituras em múltiplas direções. Para organizar o pensamento entorno da obra e do seu fazer técnico e sensível, o texto traça um diálogo entre os autores Márcio Sampaio (2010), Roberto Conduru (2013) e Leda Maria Martins (2021), que em diversas produções citam, nomeiam e refletem vários atravessamentos que apreendemos nas entrelinhas das memórias.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Arte Brasileira. Pedra-Sabão. Escultura. Jorge dos Anjos. Construtivismo.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**MARCILIO GAZZINELLI.** *Jorge dos Anjos e seus assistentes na montagem do conjunto escultórico na Mata dos Palmitos, Ouro Preto.* 2002, Fonte: SAMPAIO, 2010.



**Figura 2**

**JORGE DOS ANJOS.** *Conjunto Escultórico em Pedra Sabão,* 2002, aço e pedra-sabão, 220 X 40 X 40 cm (cada). Acervo: Coleção Museu Afro Brasil. Fonte: website Museu Afro Brasil.

## DE ESTÁTUAS COLOSSAIS A SELOS POSTAIS: REAVALIAÇÕES LIDAM COM A SORTE DOS MONUMENTOS

MARCO TÚLIO LUSTOSA DE ALENCAR<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de Brasília /marcotulioalencar@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Por motivos políticos, os mesmos que os levam a estarem nos locais onde se encontram, monumentos têm estado no centro de polêmicas que confrontam, entre outras questões, história e patrimônio. Muitas vezes reconhecidas pelos aspectos plásticos, estátuas instaladas em espaços públicos, de modo geral, têm caráter encomiástico e a reavaliação, empreendida nas últimas décadas – que culmina em remoções e derrubadas, entre outras intervenções – vem chamando a atenção para a trajetória duvidosa de personagens glorificados por meio dessas obras, vários deles correlacionados, além do racismo, principalmente, à colonização, que, entre diversas consequências, foi responsável pelo genocídio de populações autóctones.

A despeito de sua face mais visível ser constituída por grandes monumentos de cunho histórico-artístico, cuja carga simbólica, em inúmeros casos, permaneceu invisível durante longos períodos, estratégias atuais que promovem revisões desses índices públicos da história não se restringem à estatuária, chegam a itens de outras escalas, que também portam simbolismo de múltiplas naturezas. Em 2021, os Correios da Espanha lançaram um bloco filatélico comemorativo contendo quatro selos de valor de face diferentes, em referência ao Mês Europeu da Diversidade. Denominados “Equality Stamps” (“Selos da Igualdade”), ostentavam quatro tonalidade de pele. Em relação ao preço: quanto mais claro o tom, mais caro o selo. A justificativa para a diferença era chamar a atenção para “la injusta y dolorosa realidad a la que se enfrentan millones de personas cada día”, conforme impresso na cartela. Apesar disso, a intenção teve efeito contrário e, não obstante condenada por ativistas que lutam contra o racismo, a campanha “inspirou” postagens preconceituosas nas redes sociais.

Reações como essas atestam que as estampilhas postais mantêm a capacidade de interferir no dia a dia, mesmo que “seu trânsito e seu potencial de infiltração na vida cotidiana” venham sendo comprometidos na atualidade, segundo observa Vera Pugliese (2020). No entanto, ainda que não detenham a mesma relevância de antes, esses pequenos pedaços de papel permanecem repletos de sentido.

E se, de acordo com Pugliese – embora não construídos em bronze ou em pedra ou fincados em logradouros públicos –, os selos seriam também monumentos, vê-se que movimentos coetâneos que propõem rever e retornar às estátuas (tantas delas, colossais), ocupando-se do destino desses objetos, acabam por alcançar os diminutos selos postais.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Estátuas. Selos postais. Monumentos. História. Revisão historiográfica.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**COLETIVO URUÇU MIRIM.** Registro de ato em torno do monumento a Pedro Álvares Cabral, bairro da Glória, zona sul do Rio de Janeiro, 24 de agosto de 2021. Reprodução da internet.



**Figura 2**

**CORREOS.** Bloco filatélico “Equality Stamps” (“Selos da Igualdade”). Reprodução da internet.

## OS TÚMULOS CASTILHOS DO AMAPÁ: UMA ANÁLISE REFLEXIVA A PARTIR DA DECOLONIALIDADE

TIAGO VARGES DA SILVA <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Goiás /tiagovarges@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Os cemitérios amapaenses são formados por uma diversidade de túmulos, caracterizados por uma arte funerária vernacular bastante diversificada no uso de materiais como madeira e pedra. Neles predominam elementos da cultura e da arte tradicional ribeirinha, construída por homens e mulheres que, por distintas circunstâncias históricas, estabeleceram-se no Amapá ao longo do século XX e introduziram nos espaços cemiteriais elementos de sua arte funerária construindo, assim, uma “nova visualidade” em um território dotado de um discurso estético muito peculiar. A presente comunicação tem por objetivo apresentar alguns exemplares destes túmulos, a partir de uma reflexão sobre os limites teóricos e metodológicos que, até então, têm direcionado as pesquisas acerca do campo dos estudos cemiteriais, que por sua vez, foram fundados nas análises dos cemitérios monumentais característicos dos séculos XIX e início do século XX. Com o alargamento das pesquisas cemiteriais no Brasil, novos contextos culturais e geográficos considerados até então como periféricos, como o interior dos estados amazônicos, passaram a ser objetos de análises. Cemitérios quilombolas, rurais, ribeirinhos e cemitérios municipais localizados nos arredores de zonas urbanas, passaram a ser estudados como espaços que possuem arte funerária, e que por muito tempo foi ignorada como elemento artístico ou visto como uma arte marginal, secundária. Nestes cemitérios não encontramos esculturas em mármore, nem mausoléus suntuosos. Seus túmulos são feitos com materiais populares, de fácil acesso, como a madeira, pedra local e materiais plásticos. Os túmulos são confeccionados por artesões locais que se dedicam à construção desses artefatos funerários como uma atividade familiar. Dentre as diversas tipologias tumulares que encontramos nos cemitérios amapaenses, os túmulos castilhos são os mais comuns. Esses túmulos são estruturas retangulares, feitas em madeira, que cobre toda a extensão das sepulturas, são geralmente colocados a partir do sétimo dia de inumação, em caráter provisório, pois após o período de nove meses a um ano a sepultura está compactada o bastante para erigir uma estrutura de alvenaria. Os castilhos estão presentes em todo o Amapá, porém há singularidades de uma região para outra, na maneira como são construídos. Existem três modelos predominantes de

castilhos: o trançado, o gradeado e o simples, chamado somente de castilho. Os formatos são similares e as cores são variadas assim como o trançado da madeira. Nesses túmulos são registrados elementos da vida prática, social e cultural do inumando, como: gênero identificado a partir de uma visão binária de homem e mulher, que identificam o gênero através da cor azul para o masculino e o rosa para o feminino; simbologias religiosas, como por exemplo: a cruz para o católico e a Bíblia para o evangélico. Assim, tomando como ponto de reflexão os túmulos castilhos, propomos refletir sobre a necessidade de descolonizar as concepções acerca da arte funerária.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Cemitérios. Túmulos castilhos. Arte funerária. Decolonialidade. Amapá.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

*Túmulo castilho*, Cemitério Municipal Debora Damasceno - Laranjal do Jari/AP, 2017,  
Fotografia colorida

Fonte: Acervo do autor



**Figura 2**  
*Túmulo castilho*, Cemitério Municipal Debora Damasceno - Laranjal do Jari/AP, 2021,  
Fotografia colorida  
Fonte: Acervo do autor



**Figura 3**  
Vista panorâmica do cemitério ribeirinho Terra Preta de Vitória do Jari/AP, 2021,  
Fotografia colorida  
Fonte: Acervo do autor

## LAVA ROUPA TODO DIA: A PERFORMATIVIDADE DOS CORPOS DAS LAVADEIRAS NA OBRA DALLARIANA

JOYCE DA COSTA PEIXOTO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/ EBA/ UFRJ)/  
joycecosta.hca.ufrj@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

No entresséculos XIX/ XX, era comum perceber a presença de lavadeiras na cidade do Rio de Janeiro ocupando fontes e praças públicas centrais, bem como morros e cortiços. Todavia, percebe-se que também nesse período, essas trabalhadoras passaram a ocupar de forma mais intensa o âmbito das representações pictóricas, intrínsecas a uma conjuntura na qual os atores cotidianos do campo, das fábricas ou do fazer doméstico adquiriram, de igual modo, espaço nas pinturas – afinal, temas corriqueiros estavam entre as preocupações dos realistas. Como um homem de seu próprio tempo, o pintor italiano Gustavo Dall’Ara dedicou-se a pintar lavadeiras tanto em retratos quanto integradas à paisagem urbana, gênero no qual ele se destacava. Desse modo, o presente artigo analisa as representações pictóricas do artista dentro deste recorte temático, aprofundando, sobretudo as obras “Tarefa Pesada” (1913) e “Forte do Morro do Castelo” (1922). Para tal, parte-se da análise iconográfica segundo o método do historiador da arte Erwin Panofsky; em um segundo momento, constrói-se um diálogo entre o campo da performance artística com as artes plásticas, demonstrando de que maneira é possível conceber as lavadeiras representadas por Dall’Ara enquanto corpos performáticos e rituais em seu labor cotidiano. O texto “Performances do tempo espiralar” (2002) de Leda Martins viabilizou este diálogo, afinal, a autora passeia pela narrativa de origem, pela indumentária, pelas estruturas de poder, além das apropriações e das reconfigurações sociais produzidas pela paisagem cultural afro-brasileira sob a forma dos rituais dos Congados, defendendo que o conhecimento em si jamais se resguarda somente em bibliotecas e arquivos, mas se encontra, principalmente, no corpo, no gesto, nos hábitos do dia a dia, podendo ser transmitidos, reformulados e reproduzidos – e, assim, constituiu-se peça fundamental desta abordagem como “lente teórica”, somada ao conceito de “gesto” de Giorgio Agamben, a fim de enxergar as obras do pintor italiano. Portanto, mediante a visualidade das telas produzidas por Dall’Ara, compreende-se o trabalho doméstico, “invisível”, das lavadeiras como um ritual, cujos movimentos aliados aos cantos são entendidos enquanto performance; um saber alterno, uma episteme, capaz de subverter a ordem ao contestarem os ditos “saberes hegemônicos”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lavadeiras. Performatividade. Corpos femininos. Entresséculos. Gustavo Dall'Ara.

**FIGURA:**



**Figura 1**

**GUSTAVO DALL'ARA.** *Tarefa Pesada*, 1913, óleo sobre tela, 120x90 cm. Acervo: Coleção Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Fonte: Google Arts & Culture.

## ¿HISTORIA UNIVERSAL O HISTORIA MUNDIAL DEL ARTE?

PEDRO PABLO GÓMEZ MORENO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidad Distrital Francisco José de Caldas /ppgomezm@udistrital.edu.co

### RESUMO EXPANDIDO

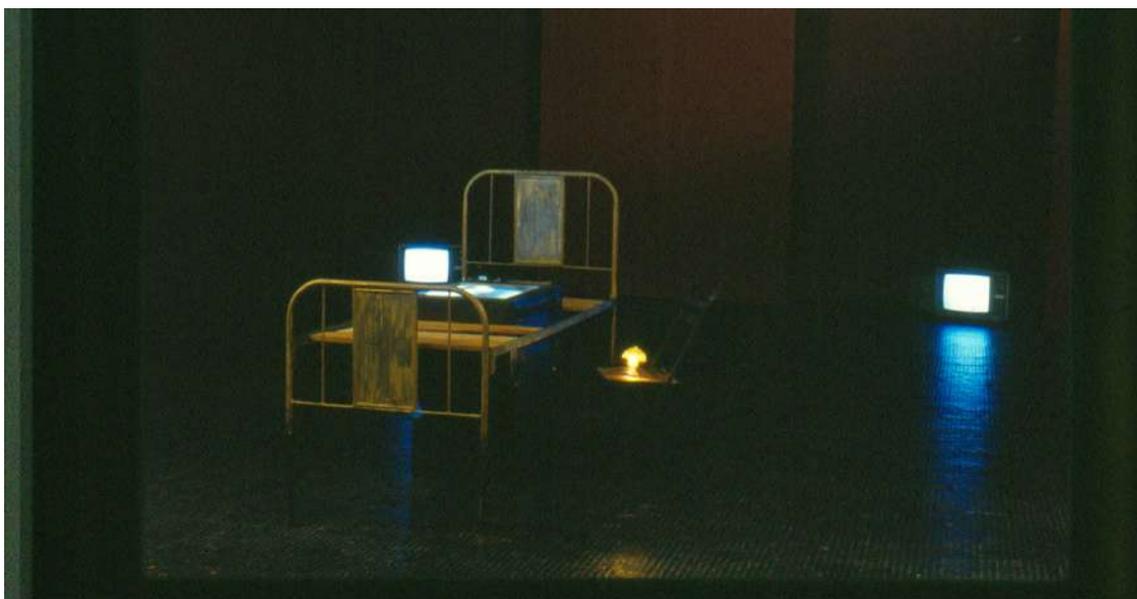
En esta ponencia, con base en el pensamiento del filósofo argentino Enrique Dussel y del pensamiento crítico latinoamericano, se intentará problematizar la concepción de historia uni-versal del arte, derivada de la historia universal de la cultura occidental, como un relato local que se convirtió en un relato global y como una de las manifestaciones de la colonialidad del saber, del poder y del ser, del espacio y del tiempo. A partir de ahí, se propondrá la idea de una historia mundial y del arte distintas, como resultado ya no de la colonialidad, sino del diálogo intercultural, de la colaboración, la co-creación y la solidaridad; una historia mundial posible, más allá del régimen y las jerarquías de la modernidad, en un horizonte amplio, trasmoderno.

Ahora bien, con el fin de no dejar estos planteamientos en abstracto, nos proponemos presentar el caso de una obra del artista plástico colombiano, José Alejandro Restrepo, denominada Orestiada: oda a Oreste Cíndice (1986). El análisis de esta obra de Restrepo nos permitiría mostrar que las prácticas de algunos artistas, muchas veces, sin nombrarse como tal, se enfocan en un horizonte trasmoderno y decolonial. En este caso, el concepto de tras-historias, elaborado y por el artista, será el puente hacia un espacio transmoderno donde la idea de una historia mundial del arte podría ser posible, desmarcándose del relato hegemónico de la historia universal del arte.

### PALAVRAS-CHAVE:

Transmodernidad. Historia del arte. Decolonialidad

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**JOSÉ A. RETREPO.** *Orestiada*, 1989, vídeo-instalación, ocho monitores, três cintas y objetos (dimensiones variables). Acervo: Colección del artista. Fonte: cortesia de José A. Restrepo

## A ARTE DAS MULHERES RURAIS: ANÁLISE DE UM PROCESSO CINÉTICO

JANCILEIDE SOUZA DOS SANTOS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Oeste da Bahia /jancileide.santos@ufob.edu.br

### RESUMO EXPANDIDO

Este artigo tem o objetivo de propor uma reflexão sobre o universo de criação artística das mulheres que vivem em comunidades rurais, a partir da análise do caráter múltiplo do fazer artesanal, que envolve o estético, o social, o cultural, o étnico-racial, o ambiental e o econômico. Neste sentido, estou de acordo com o pensamento da filósofa mexicana Eli Bartra (2015) quando considera a importância de estudar a criação plástica de origem “popular” como um processo cinético, ou seja, como um sistema que busca entender os sentidos e significados sobre essa criação por meio de um exame dos vínculos entre classe social, trabalho, etnia, gênero e o artístico.

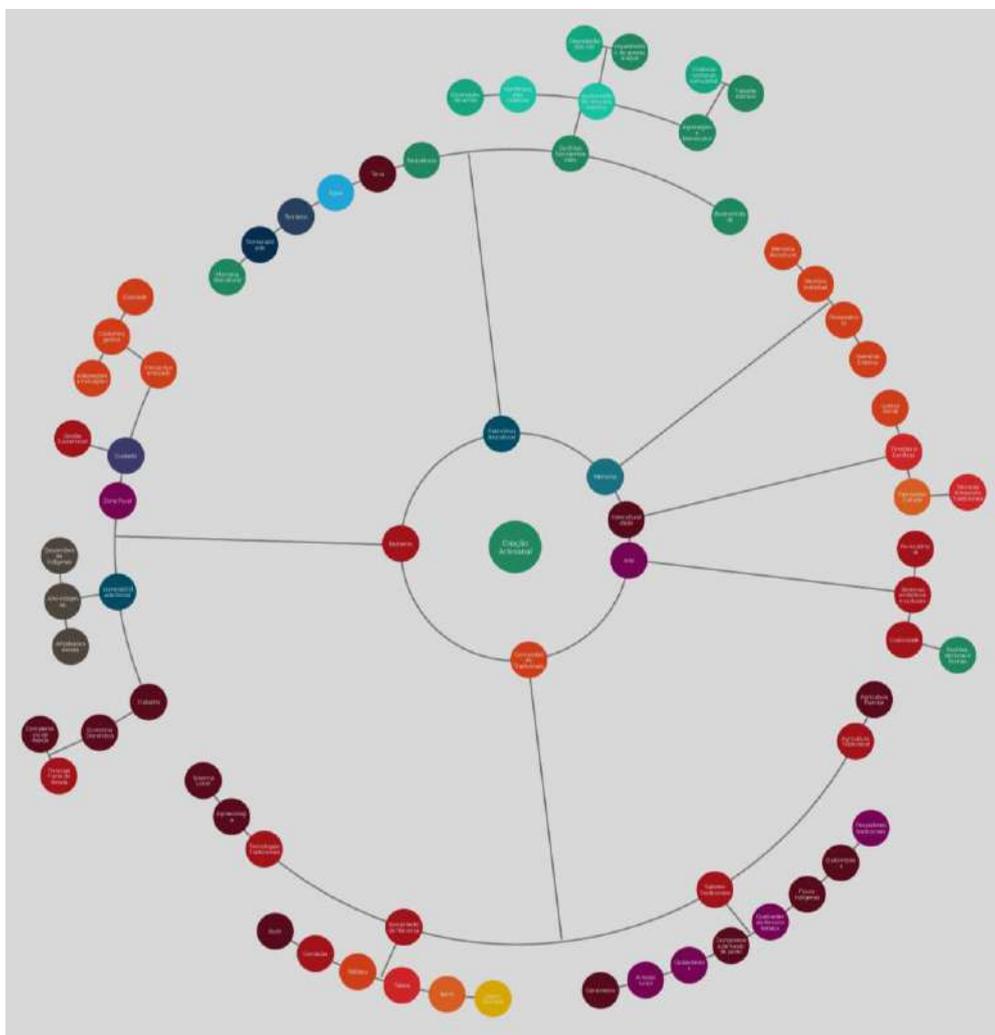
A compreensão da arte dessas mulheres como um processo cinético será o ponto principal de discussão deste artigo, no qual realizarei uma crítica sobre a influência de determinadas forças sociais sobre o movimento dessa criação, tomando como modelo de análise um estudo realizado entre os anos de 2015 e 2020 sobre a realidade da produção artesanal das mulheres que vivem nas zonas rurais do Oeste baiano.

Partindo do estudo de um mapa conceitual elaborado por mim sobre o tema, o qual resume o meu entendimento sobre esse universo criativo, farei uso da abordagem interseccional proposta por Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) como uma ferramenta analítica de pesquisa crítica para pensar sobre as estruturas de dominação e poder na dinâmica da criação artística das mulheres rurais, considerando as interconexões entre raça, gênero, classe social, território e as questões ecológicas que configuram as tensões sociais e ambientais de nosso tempo.

Os conflitos socioambientais e culturais provocados pela modernização do campo através do agronegócio, assim como a imposição de monoculturas, têm impactado os modos de vida de muitas pessoas que vivem no meio rural. A análise de tais processos coloca em evidência os sistemas de opressão, desigualdade e marginalização que afetam a vida de artesãs, em sua maioria negras, que vivem na zona rural e em cidades do interior.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes. Mulheres rurais. Processo cinético. Interseccionalidade.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**MAPA CONCEITUAL – CRIAÇÃO ARTESANAL DAS MULHERES RURAIS**

Fonte: Arte, Memória e Re-existência: a criação artesanal das mulheres do Oeste baiano (SANTOS, 2020, p.82)



**Figura 2**  
**POTES DE BARRO PRODUZIDO POR ARTESÃS NO POVOADO DE PASSAGEM (Barra-Bahia).**

Fonte: Arte, Memória e Re-existência: a criação artesanal das mulheres do Oeste baiano (SANTOS, 2020, p.166)

## **PIXAÇÃO: PERFORMANCE E LINGUAGEM DECOLONIAL?**

Lia Imanishi Rodrigues

Pós-Graduação em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Grafados com “x”, tanto o verbo “pixar” como os termos “pixação” e “pixo” não seguem a norma ortográfica brasileira, mas o uso e desígnio de seus praticantes – jovens periféricos e miscigenados, em grande parte, negros e favelados – que enfatizam, não só na recusa da norma culta, mas da legislação penal que os enquadraria, a liberdade de dar nome ao que praticam e de criar uma língua própria. Reinventada em São Paulo em meados dos anos 1980, e assim rebatizada nos anos 2000 – sobretudo em suas comunicações internas, a “pixação” não apenas deixa inscritos, na pele edificada da cidade, letras e símbolos desconhecidos, mas os vestígios de uma cultura e de uma linguagem hermética. Nos convites para festas dos anos 80 fica visível a inspiração anárquica, e nas letras angulosas e alongadas, a das bandas punk e hardcore. Entre os logotipos de gangues ou nas “grifes” (que as reúnem) passam a aparecer personagens com guitarras e cortes moicano. Escrita com caligrafia e sintaxe próprias, essa comunicação interna não só difere e toma distância do alfabeto dos colonizadores, mas é, muitas vezes, criada e praticada por analfabetos funcionais. A pixação cria assim uma linguagem decolonial agressiva, que não só recria a língua escrita imposta, mas que a projeta e materializa sobre um patrimônio urbano que lhes é negado. Seu caráter iniciático não se limita à sua difícil tradução, mas está presente na práxis mesma da pixação, com tudo que essa envolve de busca e risco. Forma de estar, se mostrar e (re)agir ao mundo própria a jovens que habitam áreas de altos índices de violência, a pixação e o pixo são pensados na pesquisa que embasa o trabalho aqui proposto a partir do bom resumo de Cripta Djan, líder da gangue Cripta: “A pixação é um corre existencial. É o grito mudo dos invisíveis.”

### **Palavras-chave:**

Pixação. Performance. Linguagem decolonial. Corpo periférico.

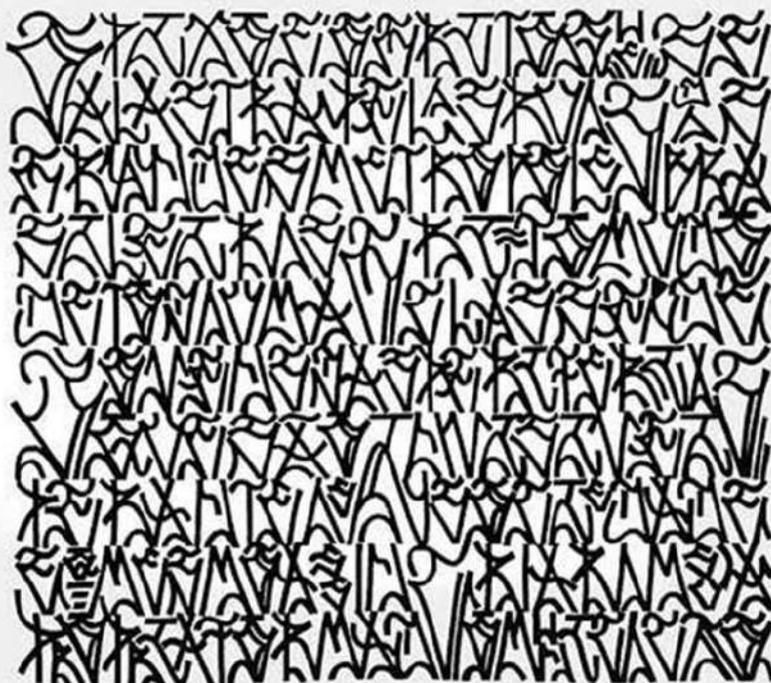


Figura 1: **Cripta Djan**. *O pixo nosso de cada dia. Parágrafo 1. Série Manifestos Periféricos*. 2017. Canvas 80x100 cm. Acervo e foto: © Djan Ivson Silva. Fonte: imagem cedida gentilmente pelo artista.

Tradução livre feita pelo (a) autor (a) deste resumo, do pixo da tela para o português: “O pixo é o grito mudo que se alastra pelas ruas das grandes metrópoles brasileiras. Grito mudo de toda uma classe de jovens das periferias que são invisíveis perante a sociedade, e que mesmo assim criaram uma forma própria de comunicação”.



Figura 2: **Lia Imanishi Rodrigues**. *Montagem Carol Sustu's*. 2022. Técnica: Montagem de fotos de pixos com tinta latéx e spray em prédios na vertical, “modalidades”: “invasão” de prédio e rapel; e, nas duas fotos de baixo: “throw-up” no chão. Localização: Porto Alegre (RS). Fotos: ©Raniel Machado. Acervo: Carolina Pivetta da Mota. Fonte: Fotos cedidas gentilmente pela artista Carol Sustu's..



Figura 3: **Opus 666 e Shapes**. *Sem título*. 2014. Pixos na vertical com tinta latéx e rolinho de tinta. Localização: Edifício Wilson Paes de Almeida (o primeiro no conceito “pele de vidro” construído no Brasil) - Largo do Paissandú, nº 100, São Paulo, SP. “Modalidades” “invasão” e “escalada” de 24 andares sem equipamentos de segurança. Foto: @Rafael Augustaitiz. Acervo: Rafael Augustaitiz. Fonte: Foto cedida gentilmente pelo artista Opus 666.

## A NARRATIVA DAS MAZELAS SOCIOECONÔMICAS E A MONTAGEM NAS ILUSTRAÇÕES DE IMPRENSA DE LUIS TRIMANO

ALESSANDRO DE CASTRO ALVIM

Programa Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRJ /alvimalessandro@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Nos desenhos publicados no jornal a Folha de S. Paulo, dentro da seção de Finanças, no período de abril de 1993 a junho de 2003, o ilustrador argentino radicado no Brasil, Luis Trimano, mostra o poder exercido da colonialidade sob o povo latino-americano ao representar as violências e tensões locais em seus desenhos. O artista teve um papel atuante no combate às violências epistêmicas presentes nas práticas intelectuais de dominância ao abordar as mazelas socioeconômicas. Suas ilustrações mostram essas marcas e têm uma clara ligação com as ideias do filósofo argentino Walter Mignolo. Para o filósofo, ao olhar o mundo sob a ótica europeia a sociedade latino-americana vive ligada à colonialidade, imersa na face oculta da modernidade, sendo categorizada como a primeira periferia da Europa Moderna.

Trimano faz uma reflexão crítica pela imagem através do processo da montagem audiovisual. O artista utiliza de elementos iconográficos e de signos visuais e relaciona os conceitos de montagem abordados por Georges Didi-Huberman, Sergei Eisenstein e Gilles Deleuze, para construir a narrativa de suas ilustrações utilizando da montagem e de suas implicações. O artista argentino pensa a montagem como forma de relacionar temporalidades e historicidades, como forma de montagem de pensamento, como exercício de pensamento por montagem e como busca de conhecimento através da imagem. Porque para o artista, o ato de montar é o ato de produzir um novo conceito, um novo significado e uma nova consciência que integra o discurso político de suas ilustrações. A montagem como conceito do que não está presente somente na camada do visível, mas, que tem uma camada sociológica e filosófica.

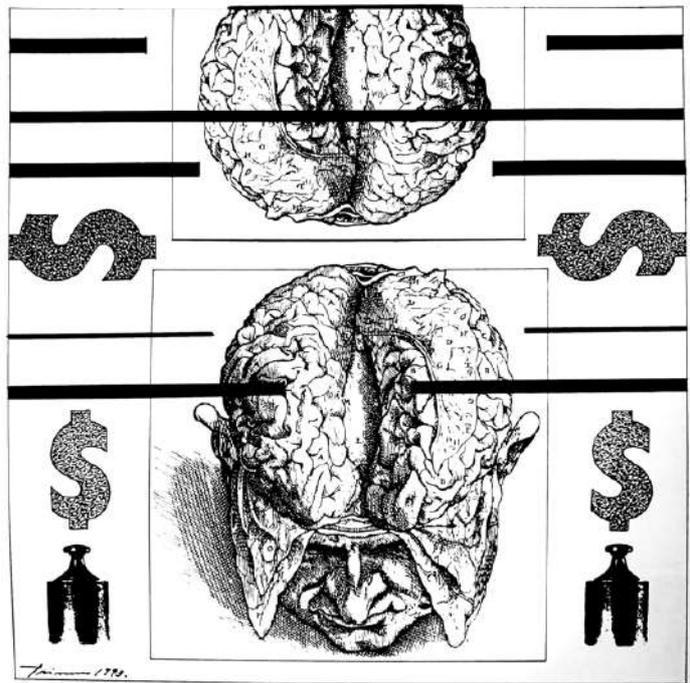
### PALAVRAS-CHAVE:

Trimano; imagens de imprensa, arte/ ilustração, montagens, representações anti-imperialismo

**FIGURAS:**



**LUIS TRIMANO.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 de Fev. 1993, nanquim e colagem.



**LUIS TRIMANO.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 de Out. 1993, nanquim e colagem

# Por que há demora na nossa estabilização?

Na América Latina, só o Brasil tem inflação recuada dois dígitos; no mundo, apenas a Rússia nos acompanha

Em um mundo onde a inflação é a grande ameaça à estabilidade econômica, o Brasil se destaca por ter conseguido reduzir a taxa de inflação para níveis recuados. No entanto, a estabilização econômica ainda enfrenta grandes desafios.

A inflação brasileira, que chegou a 200% em 1992, caiu para cerca de 10% em 1993. Isso se deve principalmente à implementação do Plano Collor e à adoção de medidas de controle de preços e salários.

Apesar do sucesso na redução da inflação, o Brasil ainda enfrenta problemas estruturais, como a alta dívida pública e a necessidade de reformas estruturais para garantir a sustentabilidade econômica a longo prazo.



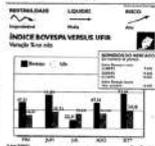
Embora a inflação tenha sido controlada, a economia brasileira ainda enfrenta desafios significativos. A dívida pública continua a crescer, e a necessidade de reformas estruturais é urgente para garantir a sustentabilidade econômica a longo prazo.

A implementação de reformas estruturais, como a privatização de empresas estatais e a melhoria do ambiente de negócios, é essencial para promover o crescimento econômico e a estabilidade financeira.

Além disso, é necessário fortalecer o sistema financeiro e melhorar a eficiência dos serviços públicos para garantir a confiança dos investidores e a estabilidade econômica.

## ROTEIRO DE INVESTIMENTOS

### LONGO PRAZO



Índice Bovespa sobe 52,84%

O Índice Bovespa fechou em 528,44 pontos, representando um aumento de 52,84% em relação ao início do ano. Isso reflete a recuperação da bolsa brasileira após um período de volatilidade.

Os investidores devem considerar o potencial de crescimento da economia brasileira e a melhoria do ambiente de negócios ao avaliar suas opções de investimento de longo prazo.

### Privatizar antes de estabilizar

Uma das principais questões debatidas é se a privatização deve ocorrer antes ou depois da estabilização econômica. Alguns argumentam que a privatização deve ser realizada primeiro para reduzir o tamanho do Estado e melhorar a eficiência.

Outros acreditam que a estabilização econômica deve ser alcançada primeiro para garantir que as empresas privadas possam operar em um ambiente econômico estável e previsível.

A decisão sobre o momento ideal para a privatização depende de vários fatores, incluindo o estado atual da economia, a capacidade do setor privado de assumir a gestão das empresas estatais e o nível de confiança dos investidores.

### FUNDO DE AÇÕES

FUNDO	RENTABILIDADE
América	43,5%
Brasil	38,2%
Europa	35,1%
Estados Unidos	32,8%
África	28,9%
Ásia	25,4%
Oceania	22,7%
Índia	19,3%
China	16,8%
Rússia	14,2%
Brasil (Novo)	11,5%
Brasil (Antigo)	8,9%

Rentabilidade chega a 43,5%

O fundo de ações América apresentou a maior rentabilidade entre os analisados, com um retorno de 43,5%. Isso demonstra o potencial de crescimento das ações brasileiras em um ambiente econômico estável.

Investidores interessados em obter retornos mais altos devem considerar a alocação em fundos de ações, especialmente aqueles que focam no mercado brasileiro.

### MOEDAS



Alta mensal atinge 50,4%

A taxa de alta mensal atingiu 50,4%, refletindo o otimismo dos investidores em relação à economia brasileira. Isso indica uma recuperação significativa em comparação com períodos anteriores.

Essa alta taxa de alta sugere que os investidores estão confiantes no futuro da economia brasileira e estão dispostos a assumir mais riscos em busca de retornos mais altos.

### CAMBIO



Valorização ficou em 24,6%

A valorização ficou em 24,6%, indicando uma recuperação significativa em comparação com períodos anteriores. Isso reflete a melhoria do ambiente de negócios e a confiança dos investidores.

Essa valorização sugere que os investidores estão confiantes no futuro da economia brasileira e estão dispostos a assumir mais riscos em busca de retornos mais altos.

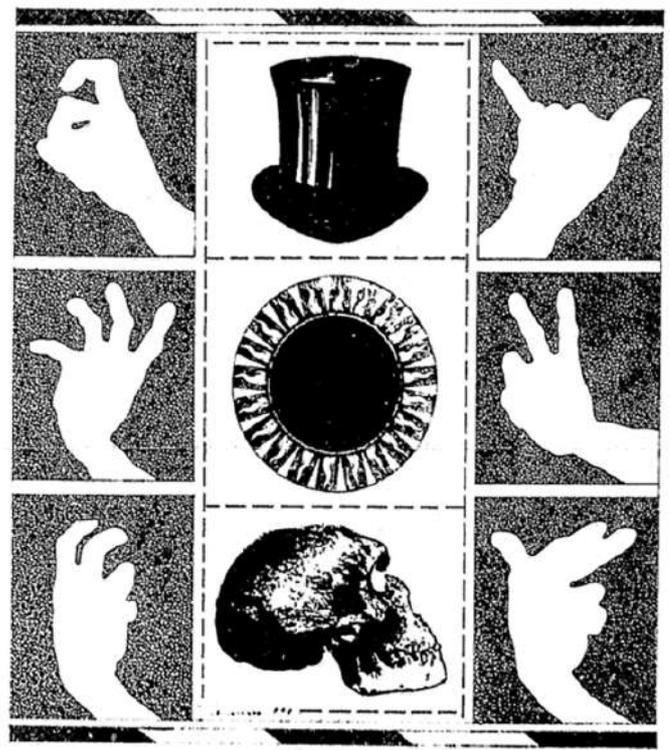
### REAJUSTES



Reajustes são de 59,9%

Os reajustes são de 59,9%, refletindo o otimismo dos investidores em relação à economia brasileira. Isso indica uma recuperação significativa em comparação com períodos anteriores.

Esses reajustes sugerem que os investidores estão confiantes no futuro da economia brasileira e estão dispostos a assumir mais riscos em busca de retornos mais altos.



LUIS TRIMANO. Folha de S. Paulo, São Paulo, 03 de Out. 1993, nanquim

# Programação da Sessão 7

TRÂNSITOS, DESLOCAMENTOS, CONTEXTOS: ESTRUTURAS,  
TENSÕES E NARRATIVAS ENTRE O LOCAL E O GLOBAL

## Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

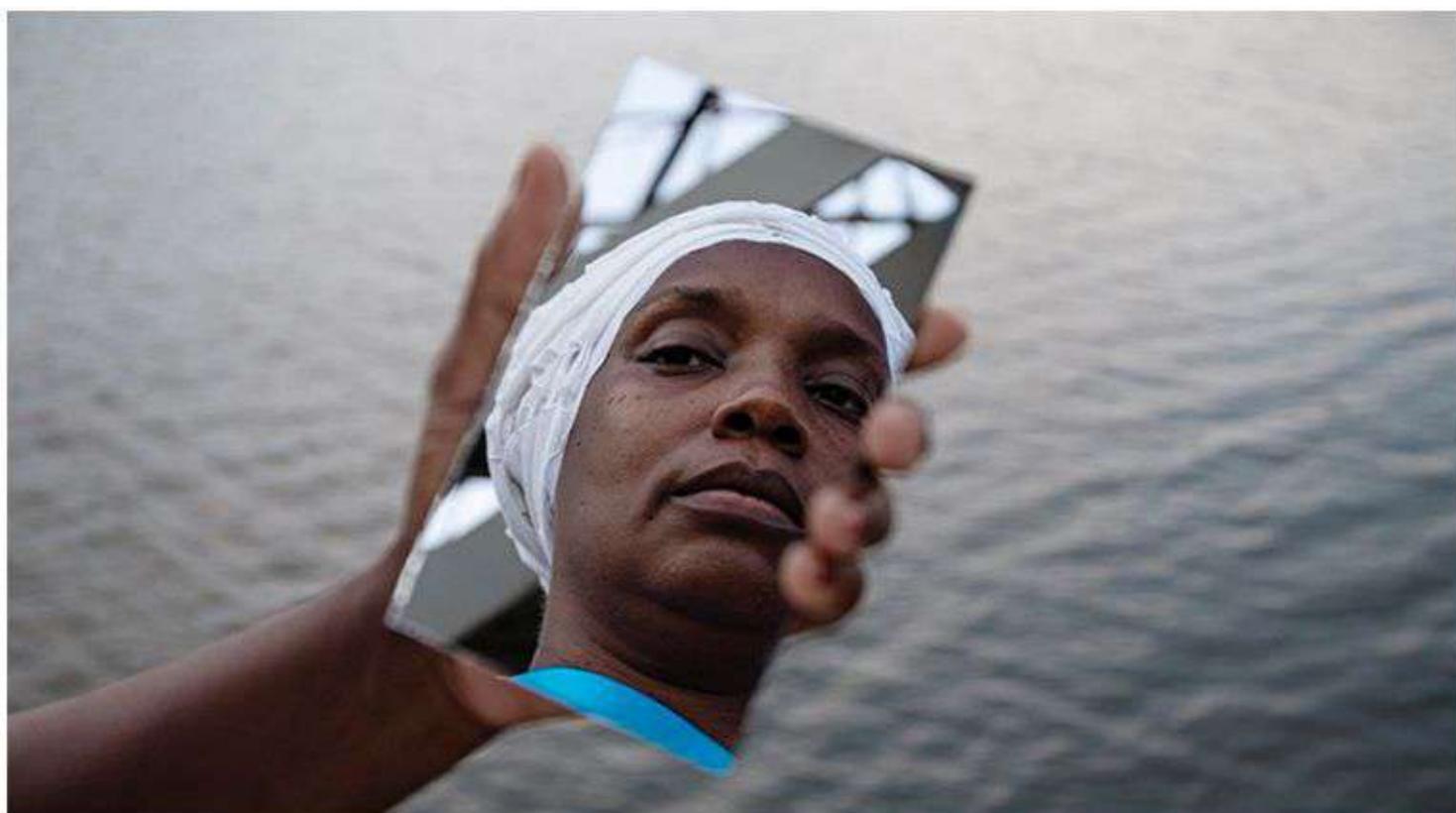


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

### 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

07 a 12 de novembro de 2022

Locais de realização:

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



## JONIER MARÍN E A EXPOSIÇÃO AMAZONIA REPORT (1976)

ALMERINDA DA SILVA LOPES

Universidade Federal do Espírito Santo/ CBHA  
almerindalopes579@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O texto reflete sobre as obras apresentadas pelo artista conceitual Jonier Marín (1946), na mostra *Amazonia Report* (1976), na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Aracy Amaral. Constaram da mostra livros de artista, textos fotocopiados em papéis com as bordas queimadas, pinturas elaboradas com seiva de árvores, plantas vivas e arte correio, integradas a monitores de vídeo (Extravídeo e Videopost), fotografias conceituais, instalações. Numa época em que a consciência preservacionista, ainda não fazia parte da preocupação de intelectuais e dos artistas brasileiros, as críticas ao cenário de destruição ambiental que ia se configurando partiam sempre de ativistas internacionais, o supracitado artista colombiano, no início dos anos 1970, decide abandonar os estudos que considerava enfadonhos na Faculdade Nacional de Arquitetura de Bogotá e atravessar a floresta Amazônica, por via fluvial. Permanece algum tempo desenhando e fotografando em Manaus e Belém, mas também recolhendo depoimentos e processando as informações e experiências adquiridas na viagem. Segue depois para São Paulo e Rio de Janeiro, onde expõe, antes de embarcar para a Europa, onde realiza verdadeiro périplo por bibliotecas, museus. Em Paris, o jovem surpreendeu-se com a grande quantidade de livros sobre os indígenas e a floresta Amazônica no Musée de L'Homme. Ali também teve contato com a obra de Lévi-Strauss, Paul Rivet, Alexander Von Humboldt, José Eustasio Rivera e com o relatório do Cônsul britânico, Roger Casement, que viveu no Brasil (1908-1913). Este denunciou as atrocidades impingidas aos indígenas da Bacia Amazônica, pela empresa inglesa Anglo-Peruvian Amazon Rubber Co, instalada na divisa entre Peru e Brasil, explorando borracha na região. De posse de vasto material coletado, Marín retornava ao Norte do Brasil cheio de ideias e decidido a transformar a arte em instrumento de denúncia contra o desmatamento e o extermínio dos povos da floresta provocados pela construção da Transamazônica, pelo governo ditatorial. Criou o neologismo *Amazonidade*, para se referir à identidade e à complexidade ambiental e social da região, postulando questões etnológicas e sociológicas nas obras reunidas na exposição em pauta. Recorreu a materiais extraídos do próprio meio ambiente, impactado pela relação arte/vida que detectou nas propostas que viu na Documenta 5 (1972): Beuys, Vautier, Paik, Merz... O significado da exposição se potencializa no presente, com sua reedição em vários países.

**Palavras-chave:** Amazonia Report. Jonier Marín. Arte Conceitual. Arte e Meio Ambiente.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**Joiner Marín**, *Obra Ativa*, 1976 Vaso de planta e monitor de vídeo. - Fotografia: Artura Sanchez. Disponível em: <https://atenexus.com.es/magazines/article-magazine-artnexus/6004aaa265782c222cd47c5/99/jonier-marin>. Acesso em 22abril 20222.



**Figura 2**

**Jonier Marin, *Sem Título*, 1975** – Fotografia com intervenção a lápis de cor.  
Disponível em: <https://artishockrevista.com/2016/10/20/jonier-marin-amazonia-report-1976>. Acesso em 16 abril 2022.

**O TERRITÓRIO E AS ESTRELAS:  
CRUZEIRO DO SUL (1969-1970) DE CILDO MEIRELES**

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro/carolinealciones@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO**

Esta pesquisa analisa o texto **Cruzeiro do Sul [Southern Cross]** (1970) e a instalação **Cruzeiro do Sul** (1969-1970), ambos do artista brasileiro Cildo Meireles, buscando problematizar noções de território e de nação como perspectivas coloniais que se sobrepuseram à cosmogonia e às epistemes dos povos originários. Investigamos como tais questões são abordadas pelo artista a partir de sua inserção na mostra **Information**, realizada entre julho e setembro de 1970 no MoMA (Nova York).

No texto escrito em abril de 1970 e publicado no catálogo da **Information**, Cildo Meireles argumenta que não defendia uma carreira nem uma nacionalidade, mas que pretendia falar sobre uma região não reconhecida pelos mapas oficiais, nomeada pelo artista de Cruzeiro do Sul. Na instalação **Cruzeiro do Sul** (1969-1970), o artista toma por base um mito do povo Tupi, segundo o qual, do atrito entre o pinho e o carvalho, madeiras consideradas sagradas, ocorreria a manifestação da maior divindade – Tupã – através de uma explosão. Cildo Meireles criou um cubo de nove milímetros de aresta, com as duas madeiras, que demanda ser instalado em uma sala com, no mínimo, 200 metros quadrados e iluminação baixa, como que a afirmar que em meio à imensidão, um dado minúsculo é capaz de condensar algo grandioso.

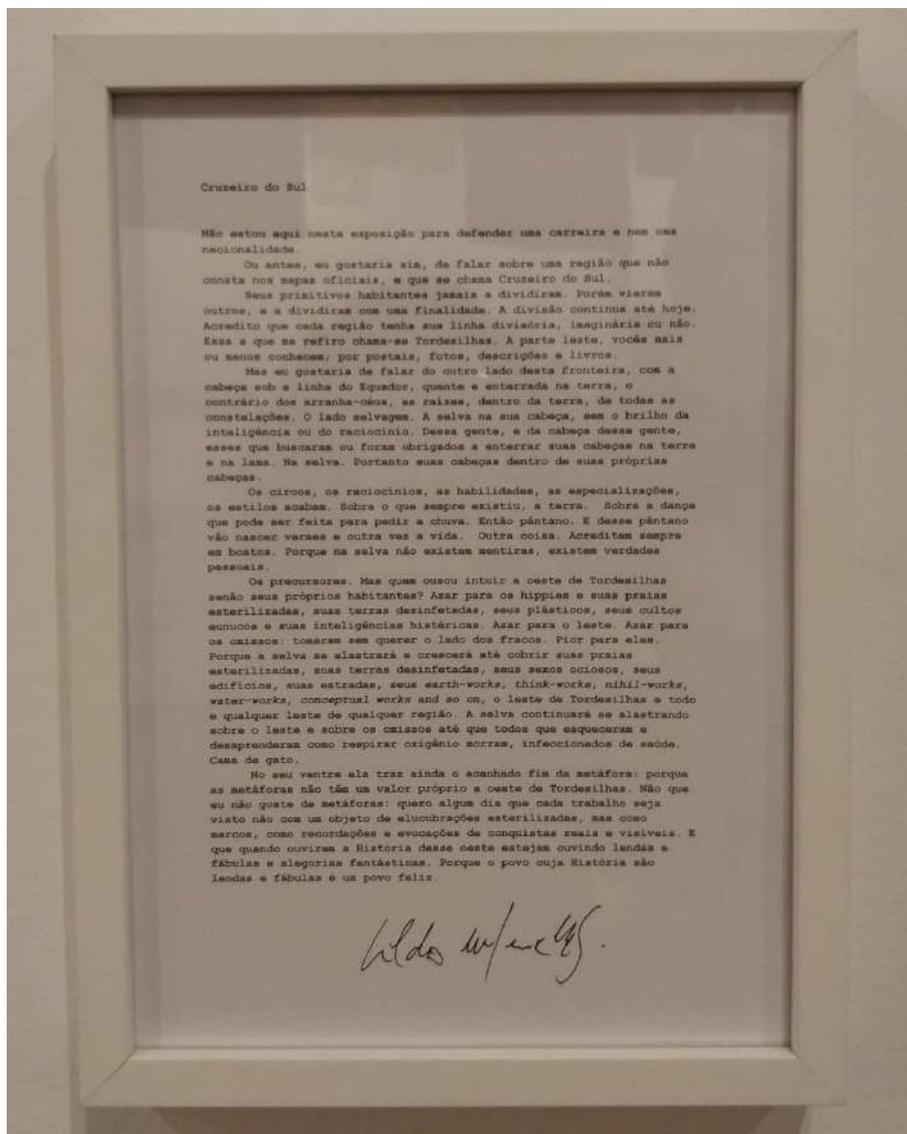
Tanto o texto quanto a instalação **Cruzeiro do Sul** tratam dos povos originários a partir da perspectiva da compressão de suas existências a limites impostos pelos processos coloniais. Assim, analisamos a noção de território buscando uma aproximação da cosmogonia indígena de maneira a problematizar seus mecanismos de resistência e seu potencial de explosão. (KOPENAWA, 2015; VIVEIROS DE CASTRO, 2018) Tendo isso em mente, analisamos a presença-interferência da cultura branca-europeia a partir da ação de missionários jesuítas e seu conseqüente impacto no processo de apagamento da cultura e dos povos indígena. (RIBEIRO, 1995; SCHMITZ, 2011; VALENTE, 2017)

Esta pesquisa recorreu a entrevistas realizadas pela autora com o artista Cildo Meireles (2019; 2020), além de pesquisa de documentos referentes à mostra **Information** diretamente nos arquivos do MoMA, em Nova York.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Cosmogonia indígena. Território. **Cruzeiro do Sul**. Cildo Meireles.

## FIGURAS:



**Figura 1**  
**CILDO MEIRELES. *Cruzeiro do Sul*, 1970, texto datilografado.**

Acervo: Arquivos da autora.

Fonte: Exposição Arte Democracia Utopia – quem não luta tá morto. Museu de Arte do Rio (MAR), 2018-2019.



**Figura 2**

**CILDO MEIRELES.** *Cruzeiro do Sul*, 1969-1970, Instalação, cubo de madeira (1 seção de pinho, 1 seção de carvalho), 9 x 9 x 9 mm, sala de 200 m<sup>2</sup>. Visão da instalação.

Acervo: Coleção do artista. Foto de Agostino Osio.

Fonte: Exposição Cildo Meireles: Installations, Pirelli HangarBicocca, Milão, 2014.

## OBJETO E AMBIENTE EM PERSPECTIVA TRANSNACIONAL: O CASO DE ANTONIO DIAS

SÉRGIO MARTINS

<sup>1</sup> PUC-Rio / sbmartins@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Antonio Dias deixa o Brasil no final de 1966, mas suas obras não deixam de protagonizar discussões candentes na vanguarda brasileira sobre objeto e ambiente – vide o “Esquema Geral da Nova Objetividade,” onde Hélio Oiticica trata o “antiquadro” como pivô de uma dialética lastreada nessas duas categorias. Dito isso, a experiência do artista paraibano em Paris, e sobretudo em Milão, recolocam a sua produção de objetos num quadro técnico, material, econômico e cultural muito do carioca. Se o acabamento de seus objetos parisienses já evidencia uma lida mais franca com materiais industriais, seus primeiros movimentos em Milão o colocarão frente-a-frente com uma problemática da qual o programa ambiental brasileiro passava ao largo àquela altura: a da mercadoria. Nessa comunicação, abordarei os anos iniciais de Antonio Dias na Europa à luz desses quadros contrastantes. Para tanto, analisarei dois happenings – *Campo Urbano* e *Area Condizionata* – dos quais o artista participa na Itália em 1969, quando integrava o coletivo artístico Art Terminal. Trata-se, por um lado, de compreender os primeiros passos de Dias no norte da Itália segundo coordenadas distintas daquelas normalmente traçadas a partir Arte Povera, já que os principais vínculos do líder intelectual do Art Terminal – o multifacetado músico, artista, teórico e poeta visual Gianni-Emilio Simonetti – eram antes com o Fluxus e a Internacional Situacionista. Por outro – mas em grande medida por causa dessa mesma referência ao Fluxus –,

o Art Terminal nos ajuda a traçar uma comparação mais precisa com o marco de maior elaboração da relação entre objeto e ambiente na vanguarda brasileira, a manifestação *Apocalipopótese*, co-organizada em 1968 por Oiticica e Rogério Duarte. O contraste entre esses eventos toca ainda nas diferentes concepções de espaço urbano e comunidade que os informavam, e com cujo contraste Dias também teve que lidar. Mas não se trata aqui de um mero problema de contextualização: minha hipótese é de que as guinadas e hesitações poéticas de Dias nesse período deixam entrever uma complexa e irresolvida negociação entre essas diferentes formas de articular objeto e ambiente, com implicações ainda para uma discussão mais ampla, em clave transnacional, sobre a crise do vanguardismo e a crescente hegemonia do mercado sobre a circulação social da obra de arte.

### PALAVRAS-CHAVE:

Objeto. Arte ambiental. Mercadoria. Antonio Dias. Fluxus

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**Art Terminal e Galleria De Nieuborg.** *Flyer de divulgação do happening Area Condizionata, 1969.* Acervo: Armando Marocco. Crédito da imagem: Gianni Berengo-Gardin.

## PRÁTICAS LOCAIS, EMERGENTES E POLIFÔNICAS (E IMPLICAÇÕES DA DIMENSÃO DIALÓGICA QUE AS CONSTITUEM)

PAOLA MAYER FABRES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo /paola.fabres@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Na Indonésia, em um vilarejo pequeno que um dia fora um dos principais polos de fabricação de telhas de todo o país, foi se formando aos poucos uma orquestra local que reaproveitava a argila da telha para a criação de instrumentos. No interior da Hungria, localidade onde o forte é a produção de melancia, o mercado central passou a reunir moradores que, em estrutura de roteiro cênico, narravam memórias que misturavam história e ficção. Disparados pelos coletivos Jatiwangi Art Factory e Myvillages, respectivamente (ambos presentes na 15ª Documenta de Kassel, cuja edição se volta a problematizar produções artísticas de caráter local, atreladas a vinculações comunitárias), as experiências citadas, por suas dinâmicas coletivas, trazem implicações ao pesquisador ou historiador que se debruça sobre elas. Práticas artísticas que emergem de um contexto social específico e que se estruturam justamente a partir do imaginário local de onde insurgem colocam questões àqueles que buscam descrevê-las e organizá-las conforme os procedimentos da práxis historiográfica – uma vez que a dimensão dialógica que as caracteriza passa a requerer outros recursos metodológicos de pesquisa, bem como de sistematização. De raiz bakhtiniana, o conceito de dialogia (importado da literatura ao campo das artes visuais), faz referência ao modelo de trabalho artístico cujo processo de concepção e elaboração envolve outros grupos sociais. Em *Dialogical Aesthetics*, Grant Kester aponta à profusão de estéticas discursivas estruturadas em relacionamentos dialógicos; cujo tipo de vinculação rompe a “distinção convencional entre artista, obra de arte e público – e assim, permite que o espectador ‘fale de volta’ ao artista, incorporando sua resposta como parte integrante do próprio trabalho” (KESTER, 2000). Nesse sentido, o conceito de dialogia lança luz à polifonia regente nessas circunstâncias, mas não somente assinala os fatores extrínsecos que rodeiam essas práticas, como também nos convida a escutar o conjunto de personagens que as compõem. Mas de que modo exatamente o quadro polifônico desses trabalhos aporta consequências à História da Arte? De que maneira a disciplina tem respondido à necessidade de reorganizar seus processos de pesquisa, anotação e enunciação para que possa dar conta da percepção e tradução dessa polifonia enquanto aspecto constituinte? Se os atores sociais envolvidos nessas práticas embaralham noções de autoria e recepção, como poderíamos incorporar a variedade de vozes que as estruturam, problematizar suas ambivalências e incorporar a representação dessa

multiplicidade na formulação historiográfica? Tomando como ponto central as instâncias de inter-relações coletivas como fatores inerentes à prática artística envolvida diretamente no campo social, busca-se analisar de que modo a noção de dialogia poderia aportar novas considerações no processo de revisão do exercício historiográfico.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Prática local. Dialogia. Historiografia.



**Figura 1**

**JATIWANGI ART FACTORY.** Ceramic Music Festival, 2019, vilarejo de Jatiwangi, Majalengka, Java Ocidental.

Fonte: Arquivo JAF



**Figura 2**

**MYVILLAGES.** A collaborative village play: The Watermelon Republic, Junho de 2021, Projeto de ação performática de longa duração nos vilarejos de Szeged e Nagykamarás, Hungary  
Fonte: Arquivo Antje Shiffers

## A FOTOGRAFIA E SUA CULTURA, ENTRE O LOCAL E O GLOBAL

MARIA INEZ TURAZZI

Universidade Federal Fluminense e CBHA  
mi.turazzi@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A história da fotografia, nascida na primeira metade do Oitocentos, é filha da mesma tradição historiográfica que esta sessão pretende discutir, marcada pela celebração de fatos e personagens notáveis de uma época ou lugar (inventores, artistas, fotógrafos etc.). O questionamento das hegemônias centralizadoras convencionadas por essa historiografia de matriz europeia e o enfoque na singularidade dos processos locais em sua complexa tessitura com a história global representaram novas perspectivas e abordagens para o lugar do fotográfico na cultura visual do nosso tempo.

De nossa parte, a reflexão iniciada com a concepção da *Revista do Patrimônio*, sobre Fotografia (1998) procurou apontar a 'relação simbiótica' entre esses dois universos (fotografia e patrimônio) como uma possibilidade para esse questionamento. O conceito de cultura define-se pela "teia de significados" da experiência humana que buscamos interpretar, como sugeriu Clifford Geertz (1926-2006), em *A interpretação das culturas* (1978). Nesta perspectiva, a 'cultura fotográfica' firmou-se como um conceito articulador das práticas constitutivas e dos usos sociais das imagens, objetos e processos vinculados à fotografia, assim como de valores e imaginários relacionados à apropriação desses bens, saberes e fazeres. Nesta comunicação, queremos desdobrar esta reflexão, discutindo outros aspectos da construção imaginária do 'nacional' pela fotografia brasileira dos séculos XIX ao XXI.

Pedro Miguel Frade (1960-1992), em *Figuras de espanto; a fotografia antes de sua cultura* (1992), concluiu que "o nosso olhar envelheceu com o somar-se dos anos em que se foi constituindo, a pouco e pouco, esse oceânico arquivo de imagens". A comunicação pretende analisar como esse "envelhecimento" chegou aos nossos dias e, simultaneamente, a renovação do olhar sobre tais imagens que se inspira em outras concepções da história e suas tensões. Neste sentido, as releituras e os hibridismos em torno dos retratos fotográficos de personagens emblemáticos da cultura brasileira são bastante sugestivos. Eles nos convidam a refletir sobre o modo como as novas abordagens desconstróem alguns mitos que alicerçaram a formação da nacionalidade, seja porque descentram a geografia do meio para além da Europa e dos Estados Unidos, seja porque ampliam nossa percepção sobre a fotografia e seu lugar na história, valorizando as formas de recepção e apropriação das imagens visuais na dinâmica social, em diferentes temporalidades.

### PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia. Historiografia. Fotografia no Brasil. Cultura fotográfica.



**Figura 1**

**JOAQUIM INSLEY PACHECO**

Retrato de Machado de Assis

*Galeria Contemporânea do Brasil*, 1884

Impressão em platinotipia por Marc Ferrez, a partir do negativo de vidro de Insley Pacheco.

Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Disponível em <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>



**Figura 2**

**AUTORIA NÃO IDENTIFICADA**

*Retrato de Carolina Maria de Jesus*

Fotografia, 1960

Acervo Arquivo Nacional. Fundo *Correio da Manhã*.

Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wik>

## MONTAGEM E ANACRONISMO COMO DISPOSITIVOS CRÍTICOS EM YASUMASA MORIMURA

ANTONIO LAYTON SOUZA MAIA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutorando, Universidade Federal do Rio de Janeiro / antnlayton@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Yasumasa Morimura é um artista visual japonês que, por meio de autorretratos fotográficos, elabora novas versões para obras canônicas da História da Arte em que substitui as figuras representadas – femininas em sua maioria – por sua própria imagem. A partir da análise de duas de suas obras – *Portrait (Futago)* (1988), que reimagina *Olympia* (1863), de Édouard Manet, e *Portrait (Pomegranate)* (1991), versão de *Proserpina* (1874), de Dante Gabriel Rossetti –, buscamos mapear como a montagem e o anacronismo funcionam não apenas como procedimentos para criação em seu trabalho, mas também como dispositivos críticos, embaralhando as distinções entre Ocidente e Oriente, clássico e contemporâneo, masculino e feminino – binômios estruturantes para o saber consolidado através do cânone da História da Arte. Em um primeiro momento, analisamos comparativamente cada trabalho de Morimura com a obra que recupera, atentando para os deslocamentos iconográficos produzidos pelo artista quando, por exemplo, inclui elementos da cultura japonesa em substituição a elementos marcadamente ocidentais presentes nas pinturas. Em um segundo momento, essa análise comparativa permitiu tecer articulações entre as possibilidades de leitura em jogo nas versões de Morimura e os enunciados e discursos reiterados pelo cânone, além de aproximar o trabalho de Morimura ao conceito de imagem dialética proposto por Walter Benjamin e retomado por Georges Didi-Huberman, revelando mais uma vez a dimensão crítica atuante em seus autorretratos, uma vez que suas fotografias não sintetizam, resolvem ou atenuam as oposições que evidenciam. A partir da combinação e da justaposição desses pares opostos, Morimura delinea não uma mútua exclusão, mas um entropertencimento entre os termos dos binômios e uma aliança, ainda que transitória, entre presente e passado. A partir do seu lugar de corpo estrangeiro e *queer*, o artista apresenta em seus autorretratos uma montagem complexa, que desloca não somente as dimensões temporais das imagens que recria, mas também as dimensões culturais e de gênero em funcionamento no cânone. A partir do uso do anacronismo e dessa montagem complexa, os autorretratos de Morimura apontam para uma arqueologia do saber da História da Arte instigada pelas próprias obras que constituem o cânone, permitindo-nos outras configurações temporais e outras leituras para os aspectos culturais do cânone.

### PALAVRAS-CHAVE:

Yasumasa Morimura. Montagem. Anacronismo. Cânone. Historiografia da Arte.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**YASUMASA MORIMURA.** *Portrait (Futago)*, 1988, impressão cromogênica com tinta acrílica, 210 x 299 cm. Acervo: Museu de Arte Moderna de São Francisco.  
Fonte: [sfmoma.org](http://sfmoma.org).



**Figura 2**

**YASUMASA MORIMURA.** *Portrait (Pomegranate)*, 1991, impressão colorida sobre tela emoldurada pelo artista, 224.2 x 125 cm. Acervo: Coleção privada.  
Fonte: [bonhams.com](http://bonhams.com).

## O CORPO, OS DESLOCAMENTOS E O EXTRAVIO DOS SENTIDOS E DO PENSAMENTO EM PAULO NAZARETH

ALEXANDRE SANTOS

Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, CBHA

Em 2011 Paulo Nazareth (Governador Valadares, MG, 1977) propôs o carregamento de uma Kombi usada com uma tonelada de bananas, para transportar da Guatemala até a cidade de Miami, em um projeto ligado a viagens de redescoberta da América. No trajeto, as frutas iriam se deteriorando, o que sugeria uma relação entre o ato artístico e um ritual simbólico tanto para pensar a efemeridade da arte e, neste sentido, uma forma de resistência ao sistema tradicional, quanto para trazer à tona uma memória histórica indesejável. A banana traz inúmeras metáforas da história colonial, aspecto que não escapa ao comentário ácido proposto pelo artista: alimento barato e rico em nutrientes, a fruta é um produto tropical exótico que, pela sua proliferação rápida, está ligada à banalidade e ao cotidiano simples e até ingênuo do homem americano.

Na Bienal de Veneza de 2013, junto ao pavilhão do *Arsenale*, Nazareth expôs alguns objetos no chão: caixas, embalagens, recipientes, ou mesmo produtos comuns, como filtros de água, velas, defumadores de religiões de matriz africana, pacotes de farinha, embalagens descartáveis de água, biscoitos e doces, advindos do comércio popular de países da América Latina e do Norte, assim como da Europa. O espaço no qual os objetos foram expostos lembrava

o interior de uma habitação improvisada, com uma parede precariamente coberta de azulejos e uma toalha de banho estendida num varal. Trata-se de materiais coletados ao longo de uma deambulação criativa, como desdobramentos de suas viagens, a partir do hemisfério sul em direção ao hemisfério norte. O grande desafio da viagem, já utilizado em outros trabalhos ligados aos deslocamentos, fora o de andar de pés-descalços ou, no máximo, com uma sandália, sem molhar os seus pés, como quem necessitava carregar no próprio corpo a poeira de uma história invisibilizada.

Através de uma perspectiva anacrônica, esta comunicação pretende refletir sobre os discursos indiretos da conduta artística de Paulo Nazareth em relação à história, marcada pelo extravio dos sentidos e dos pensamentos. Como um homem mestiço, descendente de índios krenak, negros e italianos, o artista faz as vezes de um historiador, que em diferentes projetos escava outras histórias para reconfigurar a sua memória pessoal em confluência com a memória dos povos subalternizados. Imagens, textos, panfletos e blogs, do mesmo modo que trabalhos de viés performático, reativam uma força de resistência que veicula, através da abjeção e da empatia com os povos dominados, uma crítica profunda à história colonial e seu ciclo de violências explícitas e implícitas.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Paulo Nazareth. Arte Contemporânea. Deslocamentos. Apagamentos da memória.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**PAULO NAZARETH.** *Banana Market/Art Market*

Feira de Arte Basel, Miami 2011

Fonte: Feria de Arte Basel, Miami



**Figura 2**

**PAULO NAZARETH. Santos de Minha Mãe. 2013**

*(Los santos de mi madre)*

*Instalación con productos comerciales que llevan como marca los nombres de los santos de la madre del artista.*

Fonte: Bienal de Veneza

## A INTERNACIONALIZAÇÃO DA OBRA DE TARSILA DO AMARAL: TENSÕES ENTRE O LOCAL E O GLOBAL

ELIZABETH CATOIA VARELA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pesquisadora independente /ecatoia@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação se dedica a estudar a recente internacionalização da produção da artista Tarsila do Amaral (1886-1973) e a abordagem dada às suas obras em exposições ocorridas nos últimos anos.

Relembrando como Tarsila ganhou maior repercussão internacional, a comunicação segue questionando a forma como suas obras foram expostas, analisando especialmente curadorias realizadas recentemente, como *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brasil*, exibida no *The Museum of Modern Art*, em *New York*, em 2018, Tarsila popular, ocorrida no Museu de Arte de São Paulo, em 2019, e *Surrealism Beyond Borders*, inaugurada no *The Metropolitan Museum of Art*, em *New York*, em 2021.

O modernismo no Brasil teve suas especificidades, atreladas ao contexto nacional da primeira metade do século XX. Tarsila havia estudado na Europa, viajava constantemente e conhecia as vanguardas europeias à época. Já consagrada no cenário nacional, buscou também reconhecimento internacional no contexto artístico parisiense, pintando quadros muito próximos ao surrealismo em fins dos anos 1930.

Em um momento no qual a prática curatorial tenta ser mais inclusiva e diversa, Tarsila do Amaral tem sido apresentada próxima a essa tendência artística. Contudo, tratar apenas desse momento específico de sua carreira retira a produção de Tarsila de seu contexto original e gera tensões em relação a conceitos da época, como a antropofagia, e em relação à historiografia da arte no Brasil.

Desta forma, a maneira como algumas de suas obras são abordadas em curadorias norte-americanas são devidas principalmente à escolha de obras de períodos específicos que dialoguem com tendências globais, a fim de inserir a produção de artistas oriundos de países periféricos, como o Brasil, na tradicional narrativa da História da Arte, marcada por um viés eurocêntrico e norte-americano.

A análise aqui proposta abrange dois sentidos: discutir diferenças e atritos entre abordagens curatoriais, como algumas abordagens por vezes selecionam aspectos locais para contextualizá-la, enquanto outras curadorias dedicam-se a momentos específicos de sua carreira, abordando-a por meio de tendências globais. Por fim, como curadorias tão distintas são dedicadas à mesma artista, com interesses e objetivos diversos, proporcionando outros olhares e nos instigando a revisitar o Modernismo no Brasil.

### PALAVRAS-CHAVE:

Tarsila do Amaral. Modernismo. Surrealismo. Internacionalização. Curadoria.

## A MODERNIDADE DE FRANCIS PELICHEK: ENTRE A PERIFERIA DA EUROPA E A PERIFERIA DO BRASIL

ANA LUIZA GOULART KOEHLER<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PPGAV-UFRGS /agoulartkoehler@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A trajetória e atuação do pintor e artista gráfico Francis Pelíček (1896-1937), nascido na atual República Tcheca, é exemplar da modernidade que caracterizou o início do século XX. De origem modesta, porém tendo desfrutado de educação à altura de sua inteligência e sensibilidade, Pelíček iniciou seus estudos de desenho, pintura e escultura na sua cidade natal, Kutná Hora, continuando sua formação depois em Praga. Lá, transita com desenvoltura nos círculos artísticos das artes visuais, da imprensa, dos cabarés e do cinema. Porém, seguiu o caminho de vários de seus compatriotas: a emigração para as Américas após a I Guerra Mundial (1914-1918). O conflito deixou grande parte da Europa arrasada e imersa em profunda instabilidade política, e, em 1920, Francis Pelíček parte para o Rio de Janeiro, onde depara-se com o estranhamento do clima, do idioma e dos costumes, mas incorpora-os à sua linguagem estética. Pelíček lança um olhar atento às paisagens e às pessoas, retratando-as ora com traço ligeiro e cariato, ora com o realismo de um artista de sólida formação acadêmica. A Porto Alegre, Pelíček traz da sua Boêmia natal não apenas a intimidade com as linguagens modernas das artes visuais, mas também esse olhar que caracterizou sua subjetividade e sensibilidade periféricas. Na capital gaúcha, ele assumiu a vaga de professor do Instituto de Belas Artes, desfrutando da estabilidade financeira e do prestígio do cargo, tornando-se também um formador das próximas gerações de artistas rio-grandenses. Até sua morte, em 1937, Pelíček atuou no ensino das artes e trouxe a linguagem gráfica moderna para os debates do campo artístico local, promovendo eventos culturais e exposições. O artigo enfocará, portanto, as características da formação e da produção do artista na periferia européia, e o impacto da sua atuação na renovação estética de uma cidade da periferia de um país periférico, o Brasil.

### PALAVRAS-CHAVE:

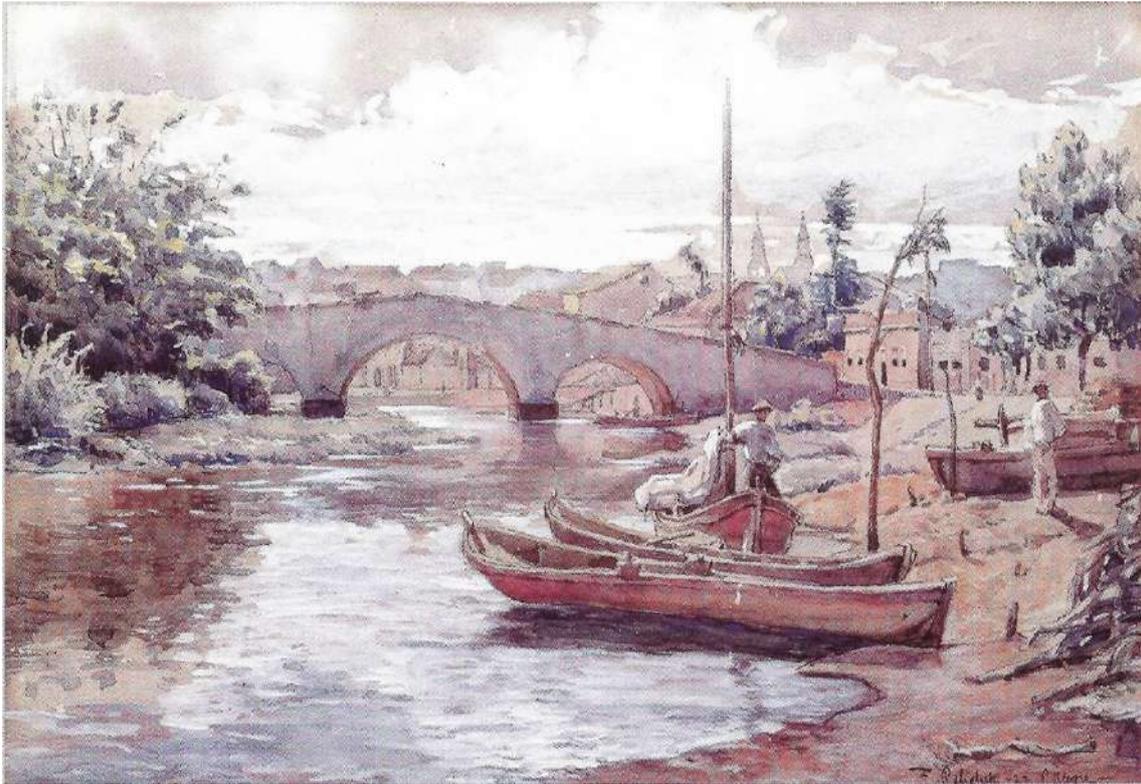
Francis Pelíček. Modernidades periféricas. Trânsitos. República Tcheca. Porto Alegre.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**FRANCIS PELÍCHEK.** Autorretrato, 193-. Óleo sobre papelão, 50,5 x 28 cm  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre



**Figura 2**

**FRANCIS PELÍČEK.** *Riacho*, 1922. Nanquim, aquarela e guache sobre papel, 28 x 41 cm  
Coleção Família Rolf Zelmanowicz, Porto Alegre.

**A MODERNIDADE EM TRÂNSITO DE REIS JÚNIOR:  
DO LOCAL AO NACIONAL, DA PRÁTICA ARTÍSTICA À ATIVIDADE  
CRÍTICA**

RENATO PALUMBO DORIA<sup>1</sup>; HAMLET FERNANDEZ DIAZ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Uberlândia /natopalumbo@gmail.com

<sup>2</sup> Universidad de La Habana /hamletfdez84@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO**

Examinaremos aqui o trânsito de José Maria dos Reis Júnior (Uberaba, MG, 1903 – Rio de Janeiro, RJ, 1985) pela modernidade brasileira do século XX. Nascido em Minas Gerais, mas desenvolvendo sua formação e carreira entre Rio de Janeiro, São Paulo e Europa (onde atua na década de 1930 como correspondente jornalístico) consideraremos, para tal, os deslocamentos geográfico-culturais em questão, mas, também, a passagem operada por Reis Júnior entre prática artística (como pintor) e atividade intelectual (como crítico e historiador da arte) - sendo conceitualmente úteis, para isso, as noções de nomadismo e diáspora (ANDRADE, 2015). Reconhecido como o mais significativo pintor modernista de Uberaba, Reis Júnior estudou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, obtendo no Salão Nacional de 1918 uma menção honrosa. Sem chegar a formar-se, no entanto, tornar-se-ia, nos anos seguintes, ferrenho crítico do ensino artístico da instituição. Seu painel *A retirada da Laguna* (1921), encomenda da Prefeitura de Uberaba, recebido com estranhamento à época, por seu tratamento algo alegórico do fato histórico, nos oferece ainda hoje um grande desafio interpretativo. A recepção contemporânea de suas pinturas, no entanto, tem dado novo fôlego à conservação e valorização de sua produção, especialmente a partir de algumas ações pontuais em sua cidade natal e região, desde ao menos a exposição *A pintura modernista de Reis Junior*, realizada em 2014 no Museu de Artes Decorativas de Uberaba. Sua atuação como crítico e historiador da arte é outra faceta determinante à ser observada, e seu livro *História da pintura no Brasil*, de 1944, foi uma investigação pioneira em seu gênero no país, na qual se combinou o método biográfico tradicional com análises interpretativos e valorativas próprios da crítica de arte - segundo José Roberto Teixeira Leite “[...]quando apareceu, em 1944, e ainda por muitos anos em diante, [...]era a única obra do gênero de que dispunham os que se interessavam pelo tema” (DÓRIA, 2022). Servindo-nos também do álbum com recortes de textos jornalísticos doado pela poeta e ativista francesa Béatrix Reynal (sua esposa) à Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, nos quais se revelam muitas de suas perspectivas estéticas e políticas, tentaremos melhor compreender as razões pelas quais Reis Júnior, apesar de profícuo artista, crítico e historiador da arte, resta, em grande medida, ainda hoje marginalizado nos estudos sobre as artes visuais no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:**

História da Arte no Brasil. José Maria dos Reis Júnior. Modernismo. Trânsitos.

**FIGURAS:**



Figura 01:

**José Maria dos Reis Júnior:** *Retrato de Sarah Reis* (irmã do artista), 1924.  
Óleo sobre tela, 62 x 45 cm. Acervo Museu de Arte Decorativa de Uberaba (MADA). Doação  
Celuta Reis e Inocência Reis

**"Na Escola de Bellas Artes nada se aprende porque nada se ensina!"**

**Uma riqueza artistica que se destróe pelo desleixo dos administradores**

**Uma entrevista vibrante do pintor Reis Junior, ao DIARIO DA NOITE**

Reis Junior é já um nome consagrado na pintura nacional. Espirito vibrante de artista, tendo percorrido a Europa em aperfeiçoamento de sua arte, Reis Junior foi, então, enviado especial dos "Diarios Associados" ao Velho Mundo. Conhecedor do nosso meio artísti-

publicas, a mais descuidada pelos poderes da Republica é a Escola de Bellas Artes. A impressão que se tem ao visitá-la é do mais doloroso abandono, ao mais absoluto descaso.

Agora isso ainda se sobreleva com a paralyzação das obras porque o contracto não foi devidamente registrado, mas o mal é velho, vem desde a direcção do Baptista da Costa" — disse-nos Reis Junior.

"Sentia-se na sua organização um desanimo, uma decadencia que a arrastava, apesar de uns arremedios de vida, sem que as directorias que a essa succederam pudessem sacudir esse torpor. E o estado actual é verdadeiramente alarmante.

**UMA RIQUEZA QUE SE DESTRO'E**

Tudo o que o Brasil possui de valor artistico, desde o legado precioso que devemos ao medo de D. João VI e ás valiosissimas józças particulares, até os trabalhos de nossos artistas, desde os primeiros aos de hoje — tudo isso, que representa o contingente universal de nosso patrimonio artistico, está exposto á destruição completa, devido á indifferença do governo e tambem ao desleixo e imprevidencia do actual director da Escola.

Qualquer medida para resguardar nossas poucas obras de arte seria bem acolhida e encontraria a approvação geral.

E seria tambem util que o governo, ao olhar para nossas Pinacothecas, des-se um golpe de vista sobre os programmas de ensino em vigor.

**BELLAS ARTES OU SO' ARCHITECTURA?**

A Escola de Bellas Artes, como actualmente está, se-la ministrada



*O pintor Reis Junior*

Figura 2:  
Entrevista de José Maria dos Reis Júnior ao Diário da Noite, sd. Recorte do álbum doado por Beatrix Reynal. Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

**MÁRIO DE ANDRADE NA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA:  
APROXIMAÇÕES, DISTANCIAMENTOS E A QUESTÃO DO NACIONAL**

RODRIGO VICENTE RODRIGUES<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte-USP e graduando pela FFLCH-USP [rodrigo.vicente.rodrigues@usp.br](mailto:rodrigo.vicente.rodrigues@usp.br)  
[rodrigovicenterodrigues@gmail.com](mailto:rodrigovicenterodrigues@gmail.com)

**RESUMO EXPANDIDO**

Fato discutido *ad infinitum* na história da arte brasileira do século XX é a questão do nacionalismo modernista da primeira leva. Encabeçado por Mário de Andrade, tal foi o mote central das primeiras investidas modernistas contra o academismo devedor da Europa, ainda que o próprio Mário reconhecesse ser o movimento também importado do Velho Mundo. Como um desdobramento disso, mas numa chave totalmente outra, temos a trajetória multifacetada, longeva e congruente (ainda que eivada de vaivéns) de Mário Pedrosa, que desde o início de sua atividade intelectual, seja no campo da militância política, seja no campo das artes, sempre pensou na complexidade da realidade autóctone brasileira.

Não obstante ter sempre afirmado ser a arte moderna um “fenômeno internacional” e também discordando de seu homônimo, Mário de Andrade, quando este afirmara que o modernismo havia sido uma importação no campo do espírito, Pedrosa colocou em paralelo, ou mesmo como dois conjuntos matemáticos com um ponto de intersecção, o local e o global, sendo a arte sempre pensada numa chave ampla que focava as conjunturas políticas, sociais e econômicas brasileiras, daí o fato de o crítico, apesar dos pontos de contato com Greenberg ou com Fry, não poder ser visto simplesmente como um formalista *stricto sensu*. Isso fica patente no início da carreira, quando sua crítica está baseada num marxismo mais ortodoxo, mas principalmente nos textos da maturidade que antecedem seu falecimento, como o *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* e a sua teorização sobre a “arte de retaguarda”. Nesse sentido, a proposta primeira desta comunicação é verificar sistematicamente como Pedrosa enxergava seu antecessor Mário de Andrade e, a partir daí, chegar a uma visão mais ampla dos pontos de contato e de divergência entre os dois críticos que, junto a Milliet, foram as bases para se pensar a dinâmica artística brasileira no século XX. Ademais, numa época em que os discursos decoloniais se fazem cada vez mais fortes e presentes, pensar o “nacionalismo” de Pedrosa, sobretudo a partir da sua “arte de retaguarda”, torna-se tarefa fremente, e isto, de certa maneira, atualiza o pensamento do “outro Mário” na conjuntura pós-moderna que antecede o século XXI.

## JOÃO FAHRION NA BERLIM DOS ANOS 1920

PAULA VIVIANE RAMOS<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UFRGS / CBHA / paulavivianeramos@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Um dos nomes mais importantes do campo artístico sul-rio-grandense na primeira metade do século XX e grandemente responsável pela modernização das artes visuais no Estado, João Fahrion (Porto Alegre, 1898–1970) estruturou sua carreira em três eixos: [1] ilustração editorial, [2] produção em desenho, gravura e pintura e [3] ensino. Foi, de um lado, o mais prolífico ilustrador da antiga Livraria do Globo, a segunda maior editora do país entre as décadas de 1930–1940; foi artista reconhecido e premiado em salões locais e nacionais; e, entre 1937 e 1966, foi professor catedrático do antigo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, colaborando na formação de dezenas de artistas. Suas obras articulam referências, tradições e inovações, revelando a influência de artistas alemães ligados à *Neue Sachlichkeit* e o impacto da cultura visual da época.

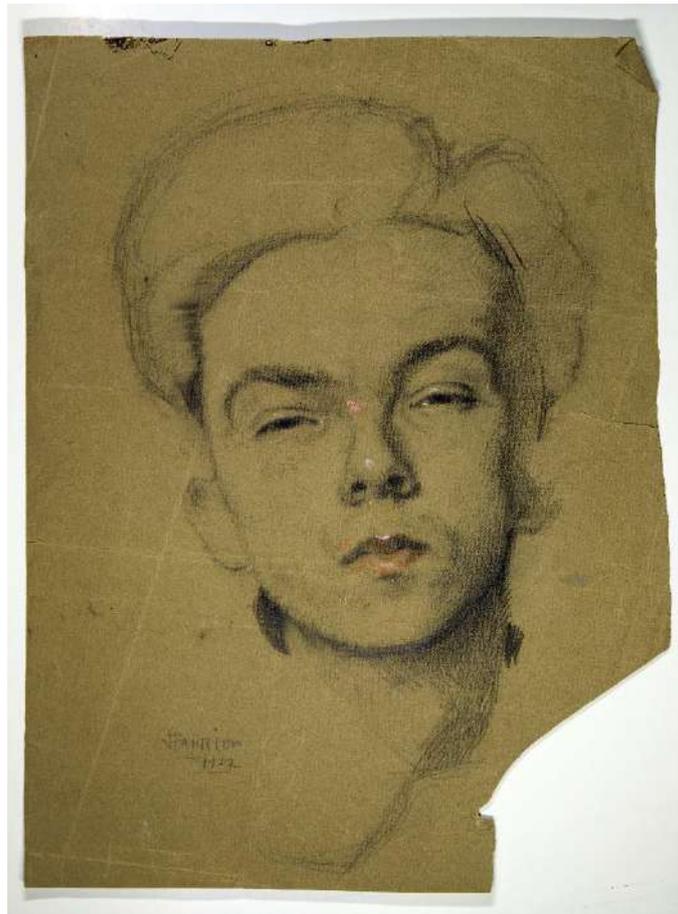
Tendo se iniciado, em Porto Alegre, com o escultor italiano Giuseppe Gaudenzi (1875–1966), Fahrion teve a oportunidade de realizar formação artística em Berlim, entre 1920 e 1922. Ele chegou à fervilhante capital alemã logo após o fim da Primeira Grande Guerra e da Revolução de 1918–1919. O jovem artista encontrou, portanto, a cidade em profundas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. Matriculou-se na *Studienateliers für Malerei und Plastik* (Ateliês de Estudos para Pintura e Plástica, escola fundada em 1901, nos moldes da *Académie Julian*, de Paris), mesma instituição na qual Anita Malfatti (1889–1964) estudara, em 1913, com Lovis Corinth (1858–1925). Lá, Fahrion teve aulas com Arthur Lewin-Funcke (1866–1937) e Wilhelm Müller-Schönefeld (1867–1944). Também frequentou, como estudante especial, a *Königliche Akademische Hochschule für die bildenden Künste* (Academia Real e Escola Superior para Belas Artes, que passava por grandes mudanças estruturais e pedagógicas), estudando sob a orientação de Otto Seeck (1868–1937). Para os três, um exercício fundamental era a prática do desenho com a presença de modelos, bem como a representação da natureza *in loco*, além do amplo conhecimento das tecnologias de reprodução de imagens. A produção de João Fahrion, desde então, é fortemente assinalada por esses aspectos.

Fahrion teve a capacidade de permear os ambientes da indústria cultural, assim como salões de arte e instituições de ensino, tornando-se um caso único no cenário artístico sulino. Certamente muito de seu pensamento e forma de agir e trabalhar foram influenciados pelo período em que viveu na Alemanha.

A presente proposta de comunicação tem como cerne a formação e os trânsitos de João Fahrion nos anos 1920, com ênfase em seu período berlinense. Serão discutidos aspectos relacionados ao eixo Porto Alegre – Berlim e os principais impactos dessa experiência na poética do artista.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Fahrion. Formação artística. Berlim, anos 1920. Modernismo.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**JOÃO FAHRION.** *Autorretrato*, 1922, lápis sobre papel, 24 x 20 cm.

Acervo: Coleção Dayse Fahrion, Porto Alegre.

Fotografia: Fabio del Re

## EDUARDO ALVIM CORREA NA BÉLGICA 1923 E 1973

MARTINHO ALVES D COSTA JUNIOR<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UFJF/CBHA / martinhoacjunior@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A presença de Eduardo Alvim Correa (1900-1978) na Bélgica é marcadamente pontual. A exposição na Galerie Dechenne de 1923 atrai a crítica que comenta a exposição e sua obra. Nos periódicos belgas aparece primeiramente sob o pseudônimo de Milva e depois Jean Milva, certamente um anagrama para Alvim. Neste momento a crítica belga cambaleava com seu pseudônimo sem saber ao certo de quem se tratava, embora um articulista o nomeie como *Peintre brésilien* e outro como *Le fils de l'illustrateur de la Guerre des Mondes, de Wells, M. Alvim Correa*. Eduardo que passou a infância na Bélgica e a adolescência na Suíça é encarado em 1923 entre seus pares contemporâneos belgas. Milva, como era conhecido foi aluno de François Beauck, autodidata e popular pelas paisagens e retratos. Eduardo, de fato, era filho de Henrique Alvim Correa, que havia ilustrado a *Guerra dos Mundos* de H.G. Wells e se especializado em gravuras e desenhos eróticos e satíricos depois que deixa a França e um carreira de pintor de batalhas (foi aluno de Édouard Detaille) para morar em Bruxelas com sua esposa. Eduardo, mais uma vez em solo belga participa da grande mostra Brasil Export 73, feira que incitava o comércio brasileiro em território estrangeiro. Entre diversos expositores o Brasil levou para Bélgica eventos culturais, exposições, concertos e palestras, uma “construção” da arte no país que vislumbrava contar uma evolução das artes brasileiras. A mostra de arte foi organizada pelo Museu de Arte de São Paulo e coordenada por Pietro Maria Bardi, se intitulava *Images du Brésil*. Obras importantes fizeram parte da exposição como *A primeira missa no Brasil*, *A batalha de Guararapes*, de Victor Meireles ou *A festa Veneziana*, de Leandro Joaquim. A exposição contemplava uma rica retrospectiva de Henrique Alvim Correa (por volta de 150 obras) e uma parte dedicada exatamente a Eduardo Alvim Correa, que integrava a seção *O panorama da pintura brasileira no século XX*. Esta comunicação objetiva apresentar a inserção de Eduardo Alvim Correa em Bruxelas e sua recepção crítica em dois momentos diversos: sua primeira exposição em 1923 e quarenta anos depois quando integra a mostra Brasil Export 73.

### PALAVRAS-CHAVE:

Eduardo Alvim Correa. Brasil Export 73. Brasil - Bélgica.

## EMBATES E CONCILIAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: O GLOBAL/LOCAL NA COLEÇÃO SÉRGIO CARVALHO

ANDRÉ LUIZ RIBEIRO VITORINO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade de Brasília / avitorino@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Tendo como base o acervo do colecionador Sérgio Carvalho, constituído majoritariamente de arte contemporânea brasileira, fixamos o olhar sobre um conjunto de trabalhos dos artistas Emmanuel Nassar e Fábio Baroli, que apresentam em suas obras tensionamentos e conflitos advindos de diferentes contextos, linguagens, léxicos e gramáticas, que, se não definem, marcam fortemente a produção destes artistas. Concebido fundamentalmente pela afetividade (segundo o discurso do colecionador), o acervo de Carvalho conta atualmente com mais de duas mil e quinhentas obras de mais de duzentos e cinquenta artistas, sendo recorrente a presença de produções autorreferentes: identitárias, “regionalistas”, com lastro familiar ou geograficamente localizadas. Dentre as obras do artista Emmanuel Nassar, selecionamos oito chapas de nomes “Chapa 157, 162, 155, 166, 165, 145” e “Chapa 103” e, dentre as obras de Baroli, o díptico “O padre quer por ocê bento”, que explicitam estes aspectos e apontam para caminhos que convergem numa expressão local carregada de diálogos globais. Nassar, arquiteto por formação, ganha projeção nacional já no início dos anos 1980, inicialmente pelos desenhos e, posteriormente, por meio de *assemblages*, de montagens e de conjuntos, apresentando desde cedo as características mais notáveis de sua produção: as fortes e marcantes cores, a geometria sempre presente e um aspecto construtivo claro. A partir de sua formação, opera entre o rigor da arquitetura modernista e uma estética periférica, suburbana e característica do tecido urbano de sua região natal. Já Baroli, com profundas raízes no interior mineiro, particularmente na região de Uberaba, deslocou-se de sua cidade natal buscando formação acadêmica em Brasília e, a partir daí, reconhecimento nos grandes centros produtores e consumidores de arte. Sua produção, além de carregada de ironia e sarcasmo, está fundada nos tipos, rotinas e costumes interioranos. Para o artista, sua presença em seu ambiente natal é uma condição para seu processo produtivo, o que forçou o regresso às suas origens, onde vive e trabalha atualmente. Esse conjunto de obras, ao mesmo tempo em que nos apresentam formas distintas de tratar o trânsito global/local na produção contemporânea, nos ajudam a compreender parte das estratégias utilizadas pelo colecionador na constituição de seu acervo.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Sérgio Carvalho. Emmanuel Nassar. Fábio Baroli. Pertencimento. Arte Contemporânea Brasileira.

**FIGURAS:**



**Figura 1. EMANUEL NASSAR.** *Chapa 157, Chapa 162, Chapa 155, Chapa 166, Chapa 173, Chapa 165, Chapa 145, Chapa 103*, 2012, tinta industrial sobre chapa, 90 X 90 cm cada; Acervo: Coleção Sérgio Carvalho; Fonte: arquivo do colecionador.



**Figura 2. FÁBIO BAROLI.** *O padre quer por ocê bento*, da série *Muito pelo ao contrário*, 2013, óleo sobre tela, díptico, 150 X 260 cm; Acervo: Coleção Sérgio Carvalho; Fonte: arquivo do colecionador.

## MODERNIDADE *BORDERLINE* E A NECESSIDADE DE PINTAR

BIANCA KNAAK<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA  
bknaak@hotmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Validada pelas vanguardas modernas a pintura ingênua, como se convencionou chamá-la, ainda incita debates. Seja por certas tendências estilísticas, no manejo de materiais e técnicas, na invocação e releitura de símbolos rituais e míticos ou visão metafísica do mundo, essa pintura ínsita, de difícil classificação é considerada antecipadora de muitos aspectos da arte moderna. Desde a inadequação às tradições acadêmicas e naturalistas – o que foi exaltado pelos surrealistas como rejeição instintiva ao cânone – tais percepções estariam associadas não apenas às tentativas de expressar de forma hipnótica e visionária as determinações do inconsciente mas, também, às perspectivas levemente distorcidas que caracterizam as primeiras naturezas mortas de Picasso, ou mesmo de todas as valorizações da fantasia, da expressão emotiva, das sensações desde Chagall até os expressionistas. Tal pintura desafia a pensar na emergência continuada dessa visualidade laica na arte contemporânea. Segundo Bourdieu, a lógica da constituição de um campo social é presidida pela construção de uma autonomia crescente dos próprios agentes produtores na definição dos critérios e sistemas de sinais de valor dos produtos típicos do campo. Sendo a utilização de uma linguagem comum o principal elemento na configuração de um campo, variações temporais e entre as correntes de pensamento na significação de determinadas categorias fazem parte das lutas pela imposição de determinadas concepções de mundo e pela atribuição de valor a certos tipos de arte e de artistas. Isso se aplica ao reconhecimento e valorização, num primeiro momento circunscrito aos movimentos de vanguarda, que alcançou um público crescente com a inclusão de muitos artistas autônomos no circuito de reprodução cultural da educação estética, da comercialização de obras, das histórias da arte etc. Ao refletir sobre as abordagens decoloniais para certa produção artística contemporânea retornei a heterotopia *naif* como resgate epistêmico. Se é possível identificar a atitude dos artistas modernos no sentido de valorizar a resultante espontânea de uma ruptura com os cânones que eles próprios pretendiam questionar, num segundo momento a difusão deste reconhecimento para o conjunto do campo social da arte, e daí para a dinâmica cultural e artística de nossa sociedade, exige que se recorra aos imperativos sociais mais amplos (?) que tornaram esta e outras incorporações possíveis, como abordarei nessa comunicação.

### PALAVRAS-CHAVE:

Arte Contemporânea. Pensamento Decolonial. Pintura. Modernidade.

## “UM PINTOR NATURAL”: DISCURSOS DE “AUTENTICIDADE” SOBRE MALANGATANA VALENTE NGWENYA

MARIANA FUJISAWA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo / mariana.fujisawa@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho visa trazer à discussão discursos elaborados sobre o artista moçambicano Malangatana Valente Ngwenya que parecem erigir sobre sua produção uma ideia de “autenticidade” africana, moçambicana e/ou étnica. Se em determinados momentos Malangatana é considerado um gênio “puramente africano” por não “se contaminar” com influências acadêmicas ocidentais – um *naïf* especialmente africano -, em outros é autêntico por representar temas autóctones, cenas “de sua terra” e de sua “origem étnica” ronga-changane. Para além disso, o artista também aparece para a crítica como um “revolucionário natural”, à medida em que representa, em tons combativos de maior ou menor evidência, o povo moçambicano no contexto colonial. Por outro lado, Malangatana não apenas trabalha com algumas técnicas e materiais associados a um ensino de arte levado a Moçambique por e para colonos - por exemplo, a pintura a óleo sobre tela -, como também inclui em diversas obras representações de objetos, cenas e personagens iconograficamente vinculados a um repertório ocidental, tais como a cruz cristã, padres e mulheres com cabelos compridos e lisos. Em determinados momentos, estes aspectos, conjugados ao fato de a trajetória do artista ter sido bastante peculiar, permeada de oportunidades raramente concedidas a outros colonizados negros, foram encarados por críticos como contrapontos à sua “autenticidade”. Em outros, estas aparentes contradições foram interpretadas como consequências naturais das políticas de assimilação promulgadas em Moçambique enquanto colônia. Por meio do mapeamento destes discursos, procura-se compreender os fluxos artísticos e conceituais traçados com relação à “autenticidade”, de um contexto global a um moçambicano, especialmente a partir da década de 1960. Destaca-se aqui a atuação de figuras como Pancho Guedes, Ulli Beier e Julian Beinart, que incentivaram e promoveram caminhos específicos para alguns artistas africanos neste período, valorizando-as como vias com um enorme e inovador potencial, paralelas – e não tangentes - a produções ocidentais. O próprio conceito de “autenticidade”, tão amplamente discutido a partir de localidades e perspectivas hegemônicas, ao ser deslocado a Moçambique parece ter desenvolvido uma importância específica em seu contexto colonial e anticolonial: na esfera artística, a “autenticidade” influenciou no ensino de arte aos colonizados e na formação de um cânone nacional, do qual Malangatana tornou-se o grande expoente.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Malangatana Valente Ngwenya; Autenticidade; Artes moçambicanas; Artes africanas

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**MALANGATANA VALENTE NGWENYA.** *Monstros grandes devorando monstros pequenos*, 1961, óleo sobre unitex, 121,5 x 153,5 cm.

Acervo: Fundação Malangatana Valente Ngwenya

Fonte: Fundação Mário Soares / DMT - Documentos Malangatana



**Figura 2**

**MALANGATANA VALENTE NGWENYA.** *A viagem secreta*, 1961, óleo sobre unitex, 115 x 124 cm.

Acervo: Coleção da Família Guedes, Lisboa.

Fonte: Fundação Mário Soares / DMT - Documentos Malangatana

## VISADAS DECOLONIAIS À MEMÓRIA: ENTRE O GLOBAL E O LOCAL EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE UM BRASIL AMEFRICANO

FERNANDA BERNARDES ALBERTONI<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PPGAV-EBA-UFRJ /fernanda.albertoni@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

Desde o início dos anos 2000 Andreas Huyssen vem apontando que, junto a uma ampliação dos debates sobre globalização e suas variações em conexões locais, a memória, especialmente a traumática ligada a catástrofes históricas do século XX, se tornou um discurso público global, ou transnacional, que é operado, ativado e modificado localmente – esse foi o caso, destaca ele, do conceito de *genocídio*, que surge a partir de debates sobre direitos humanos no processamento crítico e jurídico à respeito do Holocausto (ou Shoah), e que é depois adaptado e levado adiante em narrativas locais de Comissões da Verdade sobre as ditaduras de países da América Latina ou, no caso da África do Sul, do *Apartheid*. Artistas contemporâneos, argumenta Huyssen, teriam importante participações em intervenções que conectam tropos discursivos globalizados e transnacionais, como o do genocídio, a questões, variações e desdobramentos locais.

Mais recentemente vemos a emergência de um campo de diálogo sobre a memória que aponta um outro aspecto de uma disseminação global, com adaptações locais: o da *diáspora* de populações africanas que, através das rotas coloniais Atlânticas, foram levadas a variadas localidades, desenvolvendo, ao longo e por zonas de modernidades e colonialidades múltiplas, diversas formas de resistência de suas memórias. Ligando-se ao potencial estético-político de um visada decolonial a partir da arte, ressalta-se aqui a proposição de Édouard Glissant sobre o potencial da arte em conectar-se ao inconsciente de uma população e de sua cultura multiforme, de modo a ativar formas de memórias capazes de transcender apagamentos históricos. Glissant propõe isso em termos de uma “poética da relação”, na qual opacidades, desterritorializações, ligações rizomáticas e ocorrências dispares poderiam se reconectar e sugerir uma outra noção de território – nem das Américas, nem de África, nem de um Atlântico Negro, mas da transmissão e trocas das diversas redes diaspóricas e decoloniais.

Tomando esses campos transnacionais de trocas sobre a memória e as proposições de Huyssen e Glissant como referências, examinamos como práticas artísticas no Brasil vêm se conectando a debates globais sobre decolonialidade, e intervindo através de uma visada estética e política local. Interessa investigar aqui como essas práticas têm iluminado estratégias de resistência de memórias negras conectando-se à noção de uma

*Améfricanidade* brasileira – presente no inconsciente, linguagem e cultura no Brasil, já nos chamava a atenção Lélia Gonzalez.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Memória. Decolonialidade. Global. Local. América Latina.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**CASTIEL VITORINO BRASILEIRO.** *Como se preparar para guerra*, 2017, Performance: Prótese em macramê e bordado feito com algodão cru, onde anexa espadas de Ogum.

Fonte: artista

Imagem: Luara Monteiro.



**Figura 2**  
**YHURI CRUZ.** *Farol Fun-fun: Pangéia*, 2019, Cena-performance.  
Fonte: artista  
Imagem: Luiz Baltar

**TORTURA CHINESA TIPO EXPORTAÇÃO  
ou “SEM RESPEITO NÃO EXISTE ARTE”**

ROSANA PEREIRA DE FREITAS <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro/CBHA / curadoriafreitas@gmail.com

**RESUMO EXPANDIDO**

Em março de 2002, Alfons Hug, então curador da XXV Bienal Internacional de São Paulo, recebe uma dura cobrança de Chien-Chi Chang, fotógrafo taiwanês por ele convidado, no ano anterior, durante a Bienal de Veneza, a integrar a mostra paulista. Às trinta e oito fotografias expostas na ocasião, Chang faz se somar a carta por ele enviada a Hug, assinando cada uma das cópias em vermelho, distribuindo-as com algum alarde durante a abertura. Os personagens retratados, em formato 1x1, à revelia ou intencionalmente, remetiam ao imaginário criado há tempos, no Ocidente, da tortura chinesa: acorrentados dois a dois, escapava à maior parte dos visitantes que o objeto da série eram internos psiquiátricos da Lung Fa Tang, uma instituição privada religiosa, que desde os anos 70 se valia das correntes como “recurso terapêutico”, unindo, dois a dois, um paciente mais lúcido a um mais debilitado. Eclipsada pelo panfleto “Sem respeito não existe arte”, a nota explicativa que esclarecia os propósitos e métodos da instituição psiquiátrica, igualmente escapava ao público de então, mais interessado na queda de braço artista/ curador. Partindo desse episódio, a presente proposta pretende analisar o tema da tortura chinesa em um álbum de desenhos pertencente à Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Das inúmeras produções realizadas para o mercado externo pelos chineses, marcadamente dos séculos XV ao XX, o álbum em questão poderia ser alinhado à tipologia de objetos “Chine de commande”, realizados para exportação. A ele acrescentamos uma seleção de fotografias da expedição científico-comercial russa à China, fotografada por Adolf-Nikolay Erazmovich Boiarski, do acervo da mesma instituição, especificamente as que tematizam os chamados “Lingchi”. Se para os estudiosos de Direito e Jurisprudência as origens do “Lingchi” - termo que provisória e precariamente pode ser traduzido por tortura chinesa – são obscuras e as respectivas penas de nebulosa explicação, a carga imagética e o detalhamento descritivo das peças que o ilustram oferecem contraponto rico e vasto a uma série de novos objetos de consumo cultural, que vão de jogos de videogames a telefilmes.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte chinesa. Chine de commande. Direitos humanos. Orientalismo.

**FIGURAS:**



**Figura 1**  
**ADOLF-NIKOLAY ERAZMOVICH BOIARSKI.** *Sem título*, 1874-1875, fotografia.  
Acervo: Biblioteca Nacional.  
Fonte:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon325574/icon948179.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon325574/icon948179.jpg)

## HISTÓRIA GLOBAL UM CONVITE PARA HISTÓRIA GENOCIDA RUANDESA NO SECULO XX A PARTIR DAS IMAGENS

ROBERTA CLAUDINO FERNANDES DA SILVA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal DE Santa Catarina /Robertacfs@icloud.com

### RESUMO EXPANDIDO

O presente trabalho debate almeja intensificar as teorias metodológicas para análise do Genocídio em Ruanda sob uma nova abordagem na historiografia: A História Global da arte. Traz a possibilidade convenientes para se pensar ligações e dinâmicas que entrelaçam o genocídio em Ruanda ao de outros países: as influências econômicas, políticas e sociais ocidentais. Sob um contexto de miséria e de resquícios da colonização belga e alemã, Sebastião Salgado e Lélia Wanick Salgado durante os anos 1994 registraram e documentaram a tragédia em Êxodos a arte como denúncia e alarde para o mundo que se globalizava. Sebastião Salgado transitou entre espaços periféricos com sua câmera a de capturar os gestos da tragédia humana por meio de fotografias, significativas para a reflexão da geopolítica pós guerra fria e arte em seu processo global de denuncia e provocação. Evidencia-se uma tensão entre o mundo globalizado e os permanentes resquícios da colonização no continente africano. A proposta do trabalho é investigar e estabelecer conexões epistemológicas sob a contribuição da História Global na arte.

Deste modo, interessamo-nos a perspectiva da História Global meio pelo qual é possível entender a formação dos grupos étnicos e a onda de genocídios que acontecem na atualidade. Esse método de estudo como referência tem em vista em observar a história sob diferentes culturas, temporalidades e humanidades a muito tempo excluídas, evitando-se preconceitos ideológicos e determinismos teóricos, ou seja, não limitada idealismo europeu de progresso cultural e social. Hall Foster aponta a importância do artista como etnógrafo em um mundo globalizado. Por tanto, o engajamento de Sebastião Salgado como fotografo e artista brasileiro documentar um dos maiores genocídios globais na África central pós colonização alemã e belga é impressionante pois em um mundo ocidental que saia da guerra fria no início dos anos 1990, Ruanda enfrentava um massacre etnocida durante esse período, a complexidade de múltiplos acontecimentos globais se misturam às imagens contidas em Êxodos.

### PALAVRAS-CHAVE:

História Global. genocídio. Ruanda.

## COALIZÕES PARA A CONSTRUÇÃO DE UM MUNDO POR VIR: DIÁLOGOS ENTRE ARTE, IDENTIDADE E GÊNERO

AMANDA REZENDE<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro / arfpdomiciano@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

A exposição “*Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists in the United States*” [Dialéticas do Isolamento: Uma exposição de mulheres artistas do terceiro mundo nos Estados Unidos], contou com a presença de oito artistas mulheres e aconteceu na *A.I.R. Gallery*, galeria cooperativa em Nova York nos anos 1980. Nela se abordava os problemas e lançava-se questões acerca do movimento feminista nos EUA àquela época. Quase quatro décadas depois, em 2018, a mesma galeria propôs um diálogo a fim de interrogar o presente a partir dessa mostra, realizando o “*Dialectics of Entanglement: Do We Exist Together?*” [Dialéticas do entrelaçamento: Nós existimos juntas?]. Nesse sentido, pretendo com a presente pesquisa discutir ideias sobre diversidade, inclusão e identidade apresentadas nas exposições, além de investigar e discutir como a problemática da época foi reelaborada nessa nova exposição.

A curadoria coletiva foi realizada em 1980 por três mulheres artistas estrangeiras: a japonesa Kazuko Miyamoto (1942-), a indiana Zarina (1937-2020) e a cubana Ana Mendieta (1948-1985), mas que se tornaram residentes dos EUA ao longo de suas vidas. A partir dessa vivência de trânsitos, destacam na exposição sua posição na sociedade e levantam questões.

Tal choque de culturas é proporcionado pela globalização, que atenua as fronteiras e limites, possibilitando mais deslocamentos e, assim, mais encontros. Permite-se, então, tais confrontos entre identidades, tornando esse conceito mais processual e relacional, sempre em transformação e construção.

Para tal serão referenciados teóricas e pesquisadores como Moacir dos Anjos e o livro “O local e global redefinidos” (2015), que aborda como o choque entre duas culturas não produz uma soma, ou um resultado total de um processo formado por pedaços, mas cria um outro lugar a partir desses atravessamentos. Também é importante assinalar Maria Lugones (2014), Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (2020) no que diz respeito aos estudos de identidade, gênero e decolonialidade.

Pretende-se investigar, portanto, modos de propor alianças a fim de descentralizar formatos expositivos e as discussões que eles carregam, evitando a marginalização e o afastamento a partir da análise das duas exposições. Ao se apropriarem das diferenças e de seu lugar de isolamento, as curadoras elaboram uma associação de resistência que age e tensiona as ideias e legados colonialistas e imperialistas presentes no feminismo nos anos 1980. Já em 2018, a galeria indaga como essas ideias foram atualizadas e discutidas ao longo desses anos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Feminismo. Subalternidade. Representação. Ana Mendieta. Identidade.

## INFAMILIAR E APAGAMENTO NA PINTURA DE JONATHAN WATERIDGE

LÍCIUS DA SILVA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro / [liciusbossolan@eba.ufrj.br](mailto:liciusbossolan@eba.ufrj.br)

### RESUMO EXPANDIDO

O pintor contemporâneo inglês Jonathan Wateridge nasceu na cidade de Lusaka, Zâmbia (1972), onde passou toda a sua infância. De etnia branca, cresceu em bairro privilegiado no seu país natal, verdadeiro enclave construído e remanescente de política segregacionista instaurada pelos colonizadores ingleses. Posteriormente mudou-se para a Inglaterra, onde realizou seus estudos em artes e se firmou como pintor reconhecido. Ao deixar a ex-colônia inglesa tida como periferia econômica e artística pelo capitalismo globalizado e vivendo em um país de visibilidade global, Wateridge parece carregar profunda reflexão sobre seu passado: por um lado, hoje pode desfrutar das benesses profissionais da sua localização geográfica e da sua nacionalidade inglesa. Por outro, parece ser acompanhado por saudosismo e angústia, incomodado pelas memórias de uma infância privilegiada e distante da difícil realidade dos seus conterrâneos pretos. Em seus trabalhos mais recentes, desenvolvidos desde 2016, Wateridge recria a memória da sua infância e os momentos passados na área de lazer da casa dos seus pais. Através de poética imersa no estranhamento, no infamiliar [*Das Unheimliche*], as relações de poder, as noções de pertencimento ou de exclusão afloram. Tal qual um sintoma, sua pintura parece fazer eclodir o trauma daquilo que fingimos não ver. Ao conectar a linguagem da fotografia com a pintura, criando referências fotográficas para pintar, Wateridge circula entre o documental e o ficcional em várias camadas. Assim, o seu processo de criação é mecanismo atuante e decisivo para pensar as relações de poder que decidem quais memórias devem ser mantidas e quais devem ser apagadas. Nos seus ensaios fotográficos, atores realizam performances em cenário construído que recria o quintal da casa de seus pais. Não identificamos particularidades regionais, locais, mas sim características genéricas e típicas de casas de classe média ocidental das décadas de 70 e 80. Gradativamente, o realismo da pintura de Wateridge vem se apagando, como se sua memória estivesse se dissolvendo por uma entropia crescente, transformando-a em resíduos. Restam agora fantasmas, assombrações das pessoas que povoam o passado do artista. Elas parecem mergulhar cada vez mais em um tempo anacrônico para se conectarem com as suas pinturas anteriores. São imagens sobreviventes que narram o desvanecimento da memória e trazem a dúvida de pertencimento social.

### PALAVRAS-CHAVE:

Pintura contemporânea. Infamiliar. Apagamento. Memória. Entropia.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**JONATHAN WATERIDGE.** *Boys*, 2016, óleo sobre linho 165 X 150 cm.

Acervo: - .

Fonte: WATERIDGE, Jonathan. *Jonathan Wateridge – Enclave / Expatria*. United Kingdom: Anomie Publishing, 2019.



**Figura 2**

**JONATHAN WATERIDGE.** *Petrol Blue*, 2019, óleo sobre linho 200 X 300 cm.

Acervo: - .

Fonte: conta Instagram do artista [@jonathanwateridgestudio](https://www.instagram.com/jonathanwateridgestudio) (visitado em 15 de maio de 2022).



**Figura 3**

**JONATHAN WATERIDGE.** *Reflection Pool*, 2020, óleo sobre linho 225 X 150 cm.

Acervo: - .

Fonte: conta Instagram do artista [@jonathanwateridgestudio](https://www.instagram.com/jonathanwateridgestudio) (visitado em 15 de maio de 2022).

## A TEORIA SOBRE AS CORRENTES MUNDIAIS DE TERRY SMITH E O CONTEXTO BRASILEIRO

MARCO ANTONIO PASQUALINI DE ANDRADE<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Uberlândia / CBHA / marcodeandade@uol.com.br

### RESUMO EXPANDIDO

A proposta de comunicação tem o objetivo de apresentar e analisar a teoria do artista e historiador da arte australiano Terry Smith sobre as correntes mundiais da arte contemporânea. O texto original, publicado em uma coletânea organizada por Hans Belting em 2013, foi traduzido para o português por este autor em 2017, e tem se mostrado consistente para analisar os diversos contextos locais contemporâneos, e suas relações e diálogos com o panorama global da arte. Smith destaca três correntes ou vertentes surgidas a partir do final década de 1980: uma que se conecta ao projeto moderno “ocidental” ou Euro-Americano; uma ligada à crítica pós-colonialista; e uma independente, experimental, na qual as ideias de temporalidade, lugar, afiliação e afeto são ressaltadas. Como objeto de estudo serão tomados três artistas brasileiros de contextos locais diversos: Iran do Espírito Santo, nascido em Mococa, interior de São Paulo e atuante na cidade de São Paulo; Marcos Coelho Benjamin, nascido e atuante em Belo Horizonte; e Mara Porto, atuante em Patos de Minas – MG.

### PALAVRAS-CHAVE:

Terry Smith. Arte Global. Arte Brasileira. Uberlândia.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**MARA PORTO.** *Escalas de intimidade.*

Exposição MUnA – Museu Universitário de Arte, Uberlândia - MG.

Fonte: PORTO. M. Campo Aberto: proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade.

Dissertação (Mestrado em Artes), UFU, 2015 Disponível em:

<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12351>.

## REFLEXÕES SOBRE OS RUMOS DA HISTÓRIA DA ARTE NIPO- BRASILEIRA

MICHIKO OKANO <sup>1</sup>;

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo / michikokano@uol.com.br

### RESUMO EXPANDIDO

A partir da perspectiva da história global, que borra as fronteiras nacionais, bem como do surgimento de uma compreensão mais descentrada — não eurocêntrica — da arte, tornou-se possível a inclusão daqueles que se localizavam à margem do cenário artístico hegemônico. É o que vem ocorrendo com a arte nipo-brasileira, que frequentemente se situa num limiar: não é considerada japonesa nem brasileira. Encontra-se na lógica da circulação e do fluxo, da desterritorialização e reterritorialização. Busca-se, neste texto, com uma visão histórica, entrever o futuro dos artistas nipo-brasileiros.

A arte nipo-brasileira iniciou-se décadas após a imigração nipônica (1908), quando japoneses se estabeleceram em São Paulo para trabalhar e/ou estudar arte e tornaram-se profissionais, como Tomoo Handa, Manabu Mabe, Flávio Shiró e Tikashi Fukushima, dentre outros. A segunda geração é representada por artistas do pós-guerra que já tinham o estudo artístico realizado, como, por exemplo, Kazuo Wakabayashi, Yutaka Toyota, Sachiko Koshikoku e Shoko Suzuki. Diferem dos imigrantes pré-guerra porque experienciaram a hedionda guerra. Existem ainda os que vieram na década de 1990 ou 2000, como Tatewaki Nio e Atsuhiko Nakagawa.

Os descendentes de japoneses: filhos, netos e bisnetos dos imigrantes vêm nessa esteira. Há aqueles que tiveram ou têm uma vivência da cultura japonesa familiar, os que estiveram ou estão no Japão ou, ainda, os que trazem a memória dos ancestrais, caso de Catarina Gushiken. Muitos desses artistas registram a própria experiência com o universo japonês nas obras artísticas tanto como um elemento de identificação, quanto de crítica à cultura e sociedade nipônicas, o

que ocorre com Erica Kaminishi. Outros criam um Japão imaginário nas terras brasileiras ou, ainda, não se consideram artistas nipo-brasileiros, rejeitando enquadrar-se nesse grupo específico, como André Komatsu, algo relevante para o nosso estudo. Veem-se, recentemente, artistas que foram ao Japão fazer pós-graduação e á permaneceram, como Yukie Hori e Fernando Saiki.

Entretanto, essa relação binária Brasil-Japão vem sendo desconstruída pela circulação transnacional, o que ocorre com Oscar Oiwa, que vive nos Estados Unidos, Kenzi Shiokava que morou lá até o ano passado e de Erica Kaminishi, que reside atualmente na França. São outras experiências que afloram em obras dialogantes e transnacionais.

**PALAVRAS-CHAVE:**

História da Arte. Arte nipo-brasileira. Futuro da arte nipo-brasileira.

## INTERNACIONALIZAÇÃO DE OBRAS DE ARTE LATINO-AMERICANAS: ESTRATÉGIAS POSSÍVEIS

VITOR CRUBELATTI<sup>1</sup>; LISBETH REBOLLO<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo / vitor.crubelatti@usp.br

<sup>2</sup> Universidade de São Paulo / lisbethrebollo@usp.br

### RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho tem por objetivo primário compreender as dinâmicas de uma das principais estratégias utilizadas por museus, galeristas e colecionadores de obras de arte latino-americanas: a internacionalização. Há tempos percebe-se um movimento quase que constante de obras de arte latinas rumo a feiras, bienais, galerias e exposições de museus norte-americanos ou europeus. E isto por conta dos mais diversos objetivos: uma maior valorização monetária dos trabalhos do artista internacionalizado, uma maior visibilidade devido ao massivo alcance dos museus norte-americanos e europeus, a difusão das artes de origem latina nos países “centrais” e outros. Não obstante, cabe a este trabalho introduzir o leitor às raízes deste movimento e, principalmente, aos impactos que a internacionalização tem sobre obras de arte latino-americanas. Para entender as formas pelas quais o fenômeno da internacionalização pode ocorrer, tomaremos por base dois grandes exemplos de agentes internacionalizadores latino-americanos: Marcantônio Vilaça e Patricia Phelps de Cisneros. O primeiro, um marchand brasileiro que revolucionou o modo pelo qual entendíamos a comercialização de arte no Brasil ao profissionalizar o mercado nacional. Pautou o modelo de negócios de sua antiga galeria “Camargo Vilaça” com base na exportação de jovens artistas nacionais a grandes feiras como a Arco, na Espanha, e a Art Chicago, nos Estados Unidos. A segunda, proprietária de uma das maiores coleções da América Latina: a Colección Patricia Phelps de Cisneros. A venezuelana é também mundialmente conhecida por suas grandiosas doações de obras de arte latino-americana a museus europeus e norte-americanos, como o Reina Sofia e o MoMA. Ao longo deste estudo, buscou-se reconhecer e comparar as estratégias utilizadas por Marcantônio e Patricia na difusão de suas coleções, mais especificamente versando o olhar sobre o fator comum que norteou a ambos: a internacionalização. Um, por meio da exportação de jovens artistas brasileiros e a outra por meio de grandes doações de obras latinas a museus estrangeiros. A ideia aqui é entender, ainda que de forma mais geral, as motivações pelas quais estes dois consagrados agentes empenharam tantos esforços na internacionalização de suas coleções.

### PALAVRAS-CHAVE:

Internacionalização. Arte latino-americana. Patricia Cisneros. Marcantônio Vilaça.

## PROCESSOS DE [RE]MONTAGENS NARRATIVAS: POSSÍVEIS BIOGRAFIAS DO PALACETE “NHONHÔ”

LILIA PESSANHA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / liliamarcia04@gmail.com

### RESUMO EXPANDIDO

O presente artigo tem como intuito analisar e discutir o documentário experimental “Nhonhô” (2020) dos artistas visuais Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi. No decorrer das investigações, buscamos entender as motivações que influenciaram o levantamento de documentações e imagens fotográficas oriundas de matérias jornalísticas e arquivos públicos e, por conseguinte, as instâncias convocadas ao realizar uma releitura do casarão de um dos mais empoderados cafeicultores de São Paulo, Nhonhô Magalhães.

É interessante nos atentarmos no quanto a história do casarão acaba por se entrelaçar com o processo de emancipação urbana da pequena São Paulo dos anos 1920. Oriundos de um recente passado histórico colonialista, identificamos possíveis esforços demandados de uma distinta classe social na conciliação dos ideais liberais modernistas tão vigentes em solo europeu. Sendo assim, o recurso arquitetônico, seus materiais e técnicas advindos da Europa denotam uma suposta intenção de espelhamento e que acaba por atuar como farsa ou falsa realidade – atitude que pode ser visualizada em “Nhonhô”.

No que tange o desenvolvimento da produção audiovisual, o mesmo foi produzido no primeiro ano do período pandêmico. Ao buscar informações que poderiam auxiliar no resgate de narrativas anacrônicas, os artistas remontam a história a partir de imagens processadas em programas de inteligência artificial. A tomada de decisão se apresenta como alternativa encontrada para resolução dos problemas voltados a autorização do uso da imagem do casarão – hoje reconfigurado como Shopping Pátio Higienópolis – e a carência de dados referente ao período.

Permeado por fragmentações que não se completam no campo imagético e informacional, o documentário atua como uma síntese do imaginário a ser evocado. A narrativa parece instigar um deslocamento que leva o consumidor da obra de um lugar para outro, do passado ao presente e futuro. Podemos interpretar seu método disruptivo associado ao despertar da memória e o uso de recursos como a colorização dos ambientes externos e internos, o desenho de som e as passagens em *blackouts* acabam por acentuar tais intenções. Merece destaque o impacto sensível que a mesma é capaz de promover no espectador enquanto caráter denunciador da realidade sócio-política brasileira, em que o pensamento colonial ainda se encontra em voga nos dias atuais e o trato cultural é relegado ao seu desmantelamento.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Documentário Experimental. Memória. Arquitetura.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**GISELLE BEIGUELMAN, ILÊ SARTUZI.** *Nhonhô*, 2021, Still do documentário, 09'45".

Fonte: desvirtual.com.



**Figura 2**

**GISELLE BEIGUELMAN, ILÊ SARTUZI.** *Nhonhô*, 2021, Still do documentário, 09'45".

Fonte: desvirtual.com.