

# CADERNO DE RESUMOS



## X Seminário do Museu D. João VI/ Grupo Entresséculos O ARTISTA EM REPRESENTAÇÃO



## VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX COLEÇÕES DE ARTISTAS

Alberto Martín Chillón, Ana Cavalcanti, Arthur Valle,  
Fernanda Pitta, Maria João Neto, Marize Malta,  
Sonia Gomes Pereira (organizadores)

Rio de Janeiro, 2019



PPGAV

entre  
Séculos



Pina\_

ARTIS

U

90C



INSTITUT  
FRANÇAIS



MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

ShT

ibrari

MINISTÉRIO DA  
CIDADANIA



**X Seminário do Museu D. João VI / Grupo Entresséculos:  
O Artista em Representação**

**VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX:  
Coleções de Artistas**

**Caderno de Resumos**

Rio de Janeiro

2019

## **COORDENADORES**

Alberto Martín Chillón (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Ana Cavalcanti (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Arthur Valle (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil)  
Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil)  
Maria João Neto (Universidade de Lisboa, Portugal)  
Marize Malta (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

## **COMISSÃO ORGANIZADORA**

Alberto Martín Chillón (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Ana Cavalcanti (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Arthur Valle (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil)  
Flora Pereira Flor (Secretariado – Grupo de Pesquisa Entresséculos, Brasil)  
Maria João Neto (Universidade de Lisboa, Portugal)  
Marize Malta (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Patrícia Delayti Telles (Universidade de Évora, Portugal)  
Rafael Bteshe (Design – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

## **COMISSÃO CIENTÍFICA**

Alain Bonnet (Université Bourgogne, França)  
Chantal Georgel (Institut national d'histoire de l'art – INHA, França)  
Katherine Manthorne (The City University of New York, Estados Unidos)  
Maraliz Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)  
Marisa Baldassarre (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)  
Paulo Knauss (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Raquel Henriques (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
Vítor Serrão (Universidade de Lisboa, Portugal)

## **COMISSÃO DE APOIO**

Ana Paula Coutinho de Souza (EBA/ UFRJ)  
Maria Teresa da Silveira (PPGAV / EBA/ UFRJ)  
Natália dos Santos Nicolich (PPGAV / EBA/ UFRJ)  
Tássia Christina Torres Rocha (PPGAV / EBA/ UFRJ)

## **REALIZAÇÃO**

Grupo de pesquisa ENTRESSÉCULOS  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV / Escola de Belas Artes – EBA / Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ  
Departamento de Artes / Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ  
Museu Nacional de Belas Artes – MNBA / Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM/Ministério da Cultura – MinC  
Pinacoteca do Estado de São Paulo  
Instituto de História da Arte – ARTIS-IHA / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa FLUL

## **APOIO**

Associação de Amigos do Belas Artes  
Centro de Letras e Artes – CLA / UFRJ  
Escola de Belas Artes – EBA / UFRJ  
Consulat Général de France à Rio de Janeiro / Institut Français Brasil  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES  
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq  
Instituto Camões Portugal

## **EDITORAÇÃO**

Natália dos Santos Nicolich (PPGAV / EBA/ UFRJ)  
Tássia Christina Torres Rocha (PPGAV / EBA/ UFRJ)

## **CAPA**

Rafael Bteshe (PPGAV / EBA/ UFRJ)

## **Apresentação**

Este Caderno de Resumos refere-se a dois eventos - o **X Seminário do Museu D. João VI** e o **VI Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX** – realizados no Museu Nacional de Belas Artes de 27 a 31 de maio de 2019, em torno de uma temática comum.

O **X Seminário do Museu D. João VI** se voltou para a questão da representação do artista, tendo, como ponto de partida, a exposição *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*, organizada pela Pinacoteca de São Paulo.

O **VI Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX** ocorre anualmente, alternando-se entre as cidades de Lisboa e Rio de Janeiro. Nessa edição de 2019, propôs o tema sobre colecionamento de artistas, como continuidade, por outro viés, à discussão do artista em representação.

Nesse Caderno de Resumos, encontram-se reunidos conferências, palestras, comunicações e pôsteres, apresentados durante os cinco dias dos eventos. Entre os conferencistas, acham-se pesquisadores estrangeiros, da Argentina, França, México e Portugal. Entre os palestrantes, os membros dos dois grupos de pesquisa responsáveis pelos eventos: o Grupo de Pesquisa Entresséculos (ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ) e a parceria de pesquisa entre o PPGAV/EBA/UFRJ e o Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, em torno do tema Coleções de Arte em Portugal e no Brasil. Entre os comunicadores, pesquisadores de todo Brasil, de diversos níveis acima do mestrado. E, entre os pôsteres, graduandos e mestrandos.

Dessa maneira, acreditamos estar contribuindo para a maior visibilidade das pesquisas desenvolvidas em nossos ambientes acadêmicos e fomentando as trocas tão necessárias tanto à formação quanto à consolidação dos estudos da História da Arte.

Comissão Organizadora

# Sumário

## X Seminário do Museu D. João VI/Grupo Entresséculos

### Conferências

Alain Bonnet.....	12
Maîtres et Élèves - La représentation des ateliers dans la peinture du XIXe siècle	
Deborah Dorotinsky Alperstein.....	12
Mujeres. ¿Expresiones Femeninas o mediaciones creativas?	
France Nerlich.....	13
Un récit visuel? L'invention de l'histoire de l'art dans les arts	
Laura Malosetti Costa.....	13
Retratos entre Europa y América: Los artistas latinoamericanos en Florencia a fines del siglo XIX	
María Isabel Baldasarre.....	14
"El hábito hace al monje". Indumentaria y moda como medios de representación de los artistas	

### Palestras

Alberto Martín Chillón.....	16
A construção da imagem do escultor Cândido Caetano de Almeida Reis (1838-1889)	
Ana Maria Tavares Cavalcanti.....	16
Autorretratos de Eliseu Visconti (1889 a 1943) – um estudo da representação do artista	
Arthur Valle.....	17
A imagem do artista na imprensa do Rio de Janeiro entre finais do século XIX e início do XX	
Fernanda Pitta.....	18
Estudo de Mulher, de Rodolfo Amoedo: pintura, pose e autoria.	
Sonia Gomes Pereira.....	19
O retrato do artista e as novas teorias artísticas do final do século XIX	

### Comunicações

Ana de Gusmão Mannarino.....	20
Mira Schendel e as Droginhas nas imagens de Clay Perry	
Anaildo Bernardo Baraçal / Mónica Fernandes Gonçalves.....	21
Em busca do modelo estético à época de D. João, regente e rei.	
André Vechi Torres.....	22
Escrever a si a partir de um outro – A performatividade do eu em Sophie Calle como construção das possibilidades narrativas de si.	

Bárbara Ferreira Fernandes.....	23
Victor Meirelles retratista: novos olhares sobre o pintor histórico	
Carla Guimarães Hermann.....	24
O Panorama do Rio de Janeiro de Robert Burford, 1827	
Carlos Pires.....	25
Alfredo Volpi do "natural" à "memória"	
Carolina Morgado Pereira.....	25
Olly Reinheimer e sua prática criativa	
Cláudia de Oliveira.....	26
Angelina Agostini e a tela Vaidade – uma intervenção feminista	
Cybele Vidal Neto Fernandes.....	27
A arte no século XIX. Um projeto de Estado no fazer de quatro artistas.	
Eduardo Duarte.....	28
Retratos e autorretratos de escultores portugueses (um percurso)	
Elisabet Veliscek.....	29
La imagen del artista: retratos y autorretratos de Ricardo Warecki en Rosario.	
Fábio D’Almeida.....	30
Alegoria e auto-projeção nas representações de Giotto, de Oscar Pereira da Silva.	
Fabriccio Miguel Novelli Duro.....	31
Outra imagem para um conhecido artista: a participação de Pedro Américo na Exposição Geral de 1884	
Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque.....	32
Agenciamento da natureza pelo artista romântico	
Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira.....	32
O “Arquivo Virgílio Maurício”: análise da construção e arquivamento de si	
Georgina Gluzman.....	33
Las imágenes de María Carmen Portela: muchas vidas en una	
Gustavo Motta.....	34
A arte da transferência: autorretrato e figuração do eu na obra de Antonio Dias	
Heloisa Espada.....	35
Retratos de uma geração: mito, fotografia e história da arte na trajetória de Alice Brill	
Heloisa Selma Fernandes Capel.....	36
Modesto Brocos e a Crítica Espanhola: Verdade Histórica e Interpretação em La Defensa de Lugo (1887)	
Helouise Costa.....	37
Lasar Segall e Hildegard Rosenthal: empatia e cumplicidade nos retratos do artista em seu atelier	

Juan Ricardo Rey Márquez.....	38
Americanus pinxit: los artistas de la Real expedición botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816) desde la epistemología visual	
Luana Maribele Wedekin.....	39
Ernesto Meyer Filho, mito e magia na arte e na persona do artista	
Maíra Vieira de Paula.....	40
O falso autorretrato de Geraldo de Barros.	
Maraliz de Castro Vieira Christo.....	41
Por que tão sérios e macambúzios? Artistas representados por Arthur Timótheo da Costa em <i>Alguns Colegas</i> (1921)	
Marcele Linhares Viana.....	42
Henrique Cavalleiro, o pintor decorador da Escola Nacional de Belas Artes	
Marcelo da Silva Bueno.....	43
Araújo Porto-Alegre, retrato e autorretrato	
Marcelo Eduardo Leite.....	44
Entre a urbanização e a natureza: a fotografia de paisagem no Brasil do século XIX	
Márcia Valéria Teixeira Rosa.....	44
A representação da figura do artista: Zeferino da Costa - o retrato e o autorretrato na Igreja da Candelária	
Maria Fernanda Lochschmidt.....	45
A obra de Tomie Ohtake: uma coleção de modelos e tradições japoneses	
Mariana Rodrigues.....	46
Os azulejos de Roberto Burle Marx para o Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro	
Marilene Corrêa Maia.....	48
Gustave Moreau em seu museu – preservar e expor seu universo, sua identidade e suas obras	
Marilice Villeroy Corona.....	49
Entre o acervo e o estúdio: um espaço de pensamento	
Marina Pereira de Menezes de Andrade.....	50
Ver e ser visto: representações do artista na obra de Almeida Júnior	
Martinho Alves da Costa Junior.....	51
Ser artista é ser profeta	
Niura Legramante Ribeiro.....	52
Autofoco: as ressignificações dos autorretratos em fotografias de artistas com seus dispositivos de trabalhos	
Patricia Delayti Telles.....	53
Sem sujar as mãos: paletas, lápis e pincéis nos autorretratos luso-brasileiros do início do Oitocentos	

Pedro Karp Vasquez.....	54
Reflexos e reflexões – A imagem do fotógrafo na fotografia	
Rafael Bteshe.....	54
O artista como crítico: a atuação de Pedro Luiz Correia de Araújo (1881-1955) no jornal Correio da Manhã e no MAM-RJ	
Rogéria de Ipanema.....	55
A pedra e o menino: a arte litográfica e a imprensa político-caricata no Brasil dos oitocentos	
Samuel Mendes Vieira.....	56
A imagem de si como dádiva: Belmiro de Almeida e seus laços artísticos	
Thiago Rafael da Costa Santos e Ariadne Marinho Machado.....	57
Retrato do artista enquanto viajante. Debret entre a Itália e o Brasil	
Víctor M. Rocha Monsalve.....	58
Las imágenes luminosas de Jorge Cáceres o las identidades del cuerpo del artista: poses y cultura visual en el contexto de las vanguardias en el Santiago de Chile de 1940	

---

## Pôsteres

Ana Renata dos Anjos Meireles.....	59
A castidade utópica na representação de artistas mulheres	
Antonia Mary Pereira da Silva.....	59
A representação do artista em processo de criação: uma experiência de ateliê subjetivada na ótica do discente em arte	
Bárbara Diniz Gonçalves.....	60
A construção de cânones na arte moderna: imagem e autoimagem de André Lhote	
Brenda Martins de Oliveira.....	61
Baptista da Costa e o nu feminino: o percurso inverso da imagem do artista	
Caroline Farias Alves.....	62
Autorretratos femininos na Primeira República: identidade artística, trajetórias e modernidade	
Caroline Hädrich.....	63
José Lutzenberger (1882–1951) e a identidade na modernidade	
Clara Assunção Ferreira.....	63
Um “hábil entalhador” em Ouro Preto no final do século XIX: análise sobre a obra de Miguel Antônio Treguellas	
Daiane Gomes Marcon.....	64
Como a História é construída: percepções do artista Libindo Ferrás (1877-1951) pela crítica e historiografia da arte	
Eponina Castor de Mello Monteiro.....	65
Romaine Brooks: a artista pelo próprio punho	



Érika Thies Barbosa.....	66
Obras modelo e Museus como ateliês	
Isabela Ribeiro Simões de Castro.....	66
Os doutores e os Augustos	
Johanna Torres Kaltenecker.....	67
As Princesas Infantas e o Salvador do Mundo	
Laíza de Oliveira Rodrigues.....	68
Um pintor de “superior intuição artística”: a figura de Manoel Santiago através da crítica de arte carioca	
Letícia Asfora Falabella Leme.....	69
Une Femme Tres Feminine: Marie Laurencin e os autorretratos da feminilidade	
Lucas Gomes de Carvalho.....	70
Os autorretratos de Arthur Timótheo da Costa: questões de autoimagem e de afirmação do negro na arte	
Luíza Estruc dos Santos de Oliveira.....	71
Djanira: o trabalhador símbolo do eruditismo	
Naiany de Araújo Santos Costa.....	72
Rodolfo Amoedo e a imagem feita de si próprio	
Natália Cristina de Aquino Gomes.....	72
Ateliês, autoimagem e representações de artistas na obra de Arthur Timótheo da Costa	
Natália dos Santos Nicolich.....	73
O ateliê como retrato do artista	
Natalia Ferreira de Jesus dos Santos.....	74
Antônio Parreiras: artista e articulador	
Nerian Teixeira de Macedo de Lima.....	75
Inventando Tarsila e o modernismo brasileiro: A exposição do MoMA	
Patricia Helena dos Santos Felício.....	76
A abordagem citacional de História nos ensaios videográficos tardios de Jean-Luc Godard	
Paula Nathaiane de Jesus da Silva.....	77
Cenas de ateliê: o ambiente de ofício representado pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva	
Sabrina Medeiros.....	78
O Combate Naval do Riachuelo (1883) como leilão: o Salão Caricatural da Revista Illustrada (1876-1898) e a crítica à pintura histórica	
Samara Müller Pelk.....	79
Castagneto à luz de seus críticos Arthur Azevedo, Gonzaga Duque e Raul Pompéia	
Tássia Christina Torres Rocha.....	80
O ateliê de pintura e os múltiplos olhares de Honório Esteves do Sacramento (1860-1933)	

Thais Canfild da Silva.....	81
Georgina de Albuquerque: uma artista em representação	
Vítor de Souza Pereira Martins.....	82
O Utopiense – A Criação como Horizonte	

## VI Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX

### Conferências

Maria de Aires Silveira.....	83
Columbano nas coleções de Assis Chateaubriand	
Maria João Neto.....	84
William Beckford (1760-1844) artista, mecenas e colecionador: sucessivos projetos para a glorificação de Santo Antônio	
Marize Malta.....	85
De mulher para mulher: Eugênia Neves, uma coleção e três telas de Garcia Greno	
Paulo Knauss.....	86
As muitas vidas do artista: Edoardo De Martino no universo do colecionismo	
Raquel Henriques.....	86
Maria Helena Vieira da Silva e Paula Rego: mulheres, artistas e emigrantes	

### Comunicações

Alfredo Nicolaiewsky.....	88
Um artista e suas coleções	
Álvaro Saluan da Cunha.....	89
Um projeto construído: os artistas envolvidos na coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay”	
Ana Anjos Mântua.....	89
A atração pela luz: núcleo de pinturas de Silva Porto na coleção de Anastácio Gonçalves	
Blanca Luz Brites.....	90
Do descartável à raridade: coleção material de papelaria	
Dalila dos Santos Cerqueira Pinto.....	91
Ismael Nery, autorretrato entre a imagem e o texto	
Frederico Fernando Souza Silva.....	92
Emmanuel Zamor: um artista entre coleções	

Gabriela Caspary Corrêa.....	93
A questão do suporte na obra de Artur Barrio, a partir dos trabalhos reunidos por Franco Terranova	
Gwendoline Corthier-Hardoin.....	94
Le rôle des réseaux artistiques internationaux dans la collection personnelle de François Morellet	
Jancileide Souza dos Santos.....	95
Artistas-colecionadores na Bahia: uma análise da prática de colecionismo e sua influência nos processos de criação artística de Mario Cravo Junior e Sante Scaldaferrì	
João Victor Rossetti Brancato.....	95
O acervo de Baptista da Costa no Museu Mariano Procópio	
Leandro Brito de Mattos.....	96
O acervo de Rodolpho Amoêdo no Museu Nacional de Belas Artes	
Lucas Parente.....	97
O Jardim das Imagens de Paulo Kapela	
Maria Antonia Couto da Silva.....	98
Coleções de pintura e fotografia – reflexão sobre artigos publicados em periódicos do século XIX	
Maria Cristina Volpi.....	99
Colecionando a si mesma: Sofia Jobim, modos de apropriação, uso e inspiração	
Maria do Carmo Couto da Silva.....	100
Uma ampla coleção: esculturas e outras obras presentes no atelier de Rodolfo Bernardelli	
Maria Luisa Tavora.....	101
Rossini Perez, colagens e gravuras de leques: acervo impróprio?	
Milena Guerson Lamoia.....	102
Notas sobre o colecionismo de si: modus operandi de Arpad Szenes e Vieira da Silva	
Moema de Bacelar Alves.....	103
Uma coleção de Telles Júnior: do Museu Baltar ao MEPE	
Patrícia Figueiredo Pedrosa.....	104
O projeto de Enroulement na coleção de Rossini Perez	
Paulo César Ribeiro Gomes.....	105
O que tinha no ateliê de Pedro Weingärtner?	
Rafael Azevedo Fontenelle Gomes.....	106
A retórica da salvação – A coleção de imaginária sacra de Roberto Burle Marx	
Renata Oliveira Caetano.....	107
O artista sem cabresto: Cícero Dias na Coleção Mário de Andrade	
René Lommez Gomes.....	108
Para o cultivo das Belas Artes e rememorar àqueles que revelaram aptidões. Honório Esteves e a musealização de sua coleção de obras próprias	

Ricardo Antonio Barbosa Pereira.....	109
Adir Botelho – O resgate de sua pintura guardada como uma coleção pessoal	
Ricardo Giannetti.....	110
A coleção de pinturas e desenhos de Academia de Honório Esteves	
Sandra Makowiecky.....	111
O Museu “O Mundo Ovo de Eli Heil”: Criação, Ofício e Coleção	
Silveli Maria de Toledo Russo.....	112
Arte e Artistas em Livro: um olhar sobre o acervo bibliográfico da BBM-USP	
Vera Beatriz C Siqueira.....	112
Vontade de beleza: o vernáculo na coleção de Roberto Burle Marx	
Zuzana Paternostro.....	113
Apreciação das obras portuguesas do Museu Nacional de Belas Artes. Histórico de primeiras exposições, aquisições e doações da ENBA e, do MNBA	

---

## **Pôsteres**

Arlinda Maria Eugénio Fortes.....	115
Eu, JOÃO DA SILVA, escultor”: metáforas de um inventário museológico no seu legado artístico	
Carolina Bouvie Grippa.....	116
Tramas de uma vida: coleção de Liciê Hunsche	
Eduardo Mouro Gonçalves.....	117
“Forjando uma nação”: A apropriação das obras de Albert Eckhout pelo IHGB no final do Segundo Reinado (1878-1880)	
Luisa Pereira Vianna.....	118
Os Caudatários do Nada: as percepções de Murilo Mendes sobre o artista James Ensor	
Paulo Eduardo Lannes Souza.....	119
A presença da modernidade nos autorretratos de Tarsila do Amaral e de Aurélia de Sousa	
Priscilla Alves Peixoto, Mário C. P. Magalhães e Isabela Mattos Assumpção.....	120
Os desafios historiográficos de uma coleção difusa: as fontes dos projetos para teatro de Gottfried Semper	
Simone de Oliveira Souza.....	121
Um olhar sobre as obras dos Irmãos Timotheo da Costa no Museu Afro Brasil	

## Conferências

---

### **Maîtres et Élèves - La représentation des ateliers dans la peinture du XIXe siècle**

Alain Bonnet (Université de Bourgogne)

L'atelier de l'artiste a acquis, au XIXe siècle, un statut presque mythique. La transformation d'un lieu de travail collectif en espace mystérieux voué à la création s'est décliné sous de nombreuses formes, quelquefois contradictoires. La conférence se propose de revenir sur le foisonnement des représentations de l'atelier du peintre dans l'art et la littérature du XIXe siècle.

**Palavras-chave** : atelier ; autoreprésentation ; représentation collective ; tour d'ivoire ; sociabilité.

*Alain Bonnet* enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'université de Bourgogne. Membre du centre de recherches Georges Chevrier (CGC – UMR 7366), il a publié des ouvrages et des articles portant sur l'art du XIXe siècle, les institutions artistiques en France, les modalités de formation des artistes, la construction de l'image sociale et visuelle des artistes, etc. Il a également contribué à l'organisation d'événements scientifiques et d'expositions artistiques.

### **Mujeres. ¿Expresiones Femeninas o mediaciones creativas?**

Deborah Dorotinsky Alperstein (UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas)

En 1958 bajo la dirección de Marcelina Galindo Arce, inició su larga vida pública la revista *Mujeres. Expresión Femenina*. Durante todo su primer año se ocupó de incluir entre sus páginas centrales una sección brevísima dedicada al trabajo creativo de una mujer artista. La sección, con textos breves y no siempre elocuentes, se acompañaba por retratos de la creadora reseñada y resultaban más elocuentes que los textos. Desgraciadamente en general desconocemos la autoría de esas fotografías.

En esta ponencia propongo abordar a través de cuatro estudios de caso la forma de representar y presentar a la mujer artista en una revista ilustrada dirigida a un público femenino entre 1958 y 1960. Muchas interrogantes surgen de la revisión de la publicación y que servirán de guía para la reflexión crítica sobre los casos de estudio que aún están por seleccionarse. ¿Nos muestran estas páginas una reafirmación de los valores heteronormativos? ¿Están intentando abrir un espacio de visibilidad para las mujeres creadoras? ¿Podríamos considerarlos como espacios de reconocimiento de su producción literaria, dancística o plástica? ¿Qué podemos decir de las propias mujeres que escribieron estas notas biográficas laudatorias? ¿Qué significa para los cambios en la producción cultural gestada entre 1952 y 1968 que exista un espacio editorial como este para promover la obra de escritoras, bailarinas, pintoras e historiadoras y críticas del arte? ¿Por qué

algunas de estas breves notas fotográficas resaltan la maternidad y el trabajo doméstico que realizan las creadoras?

La reflexión que esta ponencia pretende adelantar se finca en la convicción de que como modelo, la mujer artista participa de manera muy activa en su autoconstrucción para la imagen. Consciente de que el retrato opera como una promoción de su persona pública, la retratada cuida sus gestos, la disposición de su cuerpo e intenta mediar entre su autoimagen y la figura pública que se construye con el reportaje; aparece en la fotografía como una parte de su propia obra creativa.

**Palavras-chave:** mujer artista; revista femenina; fotografía; autorrepresentación.

*Deborah Dorotinsky Alperstein* es licenciada en Antropología Cultural por la Universidad de California, Berkeley. Maestra y doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Trabaja temas relacionados con la historia de la fotografía, la antropología y la cultura visual en las representaciones de género, raza y clase social en el siglo XX.

## **Un récit visuel? L'invention de l'histoire de l'art dans les arts**

France Nerlich (Université de Tours)

La représentation de l'artiste comme acteur/vecteur d'une histoire qui est alors en train de construire ses propres outils méthodologiques a conduit dès le début du XIXe siècle à introduire de nouveaux paradigmes esthétiques, philologiques et philosophiques dans la création artistiques.

**Palavras-chave:** Histoire de l'art; Historiographie; Peinture.

*France Nerlich*, professeure d'histoire de l'art à l'Université de Tours, France Nerlich est, depuis septembre 2017, directrice du Département des études et de la recherche à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris. Spécialisée dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle, elle travaille plus particulièrement sur les interactions et transferts artistiques et culturels, la circulation des objets, des hommes et des discours, aux zones de partage et d'échange.

## **Retratos entre Europa y América: Los artistas latinoamericanos en Florencia a fines del siglo XIX**

Laura Malosetti Costa (UNSAM/CONICET)

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX numerosos y destacados artistas latinoamericanos, entre los cuales cabe mencionar al peruano Luis Montero, el uruguayo Juan Manuel Blanes, el brasileño Pedro Américo, los argentinos Lucio Correa Morales, Antonio Cafferata, Angel Della Valle

entre otros, viajaron a Florencia a formarse como artistas. Esta presentación hará foco en los retratos que ellos realizaron allí y al regreso, los de Antonio Ciseri, maestro de varios de ellos, y el lugar destacado que tuvo el retrato por entonces par ala formación y legitimación de los artistas tanto como género en sí mismo cuanto como elemento renovador de la pintura de escenas históricas.

El retrato fue más tarde considerado un compromiso obligado de los artistas que al regreso no obtuvieron encargos importantes, o una ocupación menor de quienes sí tuvieron encargos oficiales. Es nuestra intención volver a prestar atención a un género que ocupó un lugar central en la formación y la promoción de los artistas latinoamericanos de entressiglos.

**Palavras-chave:** artistas latinoamericanos; Florencia; siglo XIX.

*Laura Malosetti Costa*, doctora en Historia del Arte (UBA), Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Investigadora Principal CONICET – Decana del Instituto de Artes Mauricio Kagel de la Universidad Nacional de San Martín. Profesora en el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA) y el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la UNSAM. Es autora de varios libros, exposiciones y artículos sobre arte argentino y latinoamericano. Investigadora visitante en las Universidades de Leeds y de East Anglia (UK), Institut Nationale d’Histoire de l’Art (Paris), Kunsthistorisches Institut (Florencia), Universidad Autónoma de Mexico, de Chile, de San Pablo Brasil, de la República Oriental del Uruguay entre otras.

## **"El hábito hace al monje". Indumentaria y moda como medios de representación de los artistas**

María Isabel Baldasarre (CONICET-IDAES, UNSAM)

Esta conferencia versará sobre los modos de vestir de artistas hombres y mujeres en América Latina entre fines del siglo XIX y la primera mitad siglo XX. El propósito es pensar de qué manera determinadas prendas de vestir y el modo de portarlas fueron funcionales a la construcción de sus identidades públicas en tanto personajes dedicados a la práctica del arte. En general, se observa una mayor autonomía en el uso de ciertas prendas asociadas con el vestir burgués, licencias que puedan ser explicadas precisamente en su estatuto de creadores liberales no ajustados a un empleo “convencional”. En otras ocasiones, varios de ellos se adecuaron con rigor a la apariencia burguesa buscando respetabilidad, así como el insertarse sin fisuras entre el grupo de pares del que provenían los potenciales clientes. Este trabajo analizará ambas vertientes, teniendo en cuenta el peso de la ropa y las maneras de lucirla en los procesos de auto-representación y los “modelos” de ser artista.

**Palavras-chave:** indumentaria; profesionalización; Buenos Aires; Siglo XIX; auto-representación.

*María Isabel Baldassarre*, doctora y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es investigadora del CONICET, profesora regular y Secretaria de Extensión del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).



## Palestras

---

### **A construção da imagem do escultor Cândido Caetano de Almeida Reis (1838-1889)**

Alberto Martín Chillón (EBA-UFRJ)

Cândido Caetano de Almeida Reis é um dos artistas mais polêmicos do século XIX brasileiro. Considerado um artista rebelde, inovador e antiacadêmico, trataremos aqui de apresentar as diferentes facetas na construção de sua imagem e redimensionar a figura deste escultor. Por uma parte, analisaremos a imagem construída pela historiografia, principalmente antiacadêmica, destacando os críticos e grupos que moldaram e usaram sua imagem, tanto positivamente quanto negativamente. Por outra parte, apresentaremos as representações que dele fez Pedro Américo e seu discípulo Emmanuel Lacaille, para acabar com a obra pessoal do autor, vista por outros, como críticos ou caricaturistas, e por ele mesmo, através de suas criações e textos.

Um dos pontos centrais desta comunicação será o uso original que o escultor faz da sua obra como elemento auto-referencial, criando o que foi chamado de auto-alegorias, que atravessam toda a sua vida. Junto com sua obra, consideraremos também os elementos que o escultor usou para criar sua imagem, como fotografias, textos ou elementos de vestimenta ou representação social. Desse modo, tentaremos redimensionar e compreender de maneira global e crítica a imagem poliédrica do escultor.

**Palavras-chave:** Almeida Reis; Escultura; Segundo Reinado; Arte Brasileira.

*Alberto Martín Chillón* é professor adjunto da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui graduação, licenciatura e mestrado em História da Arte pela Universidad Complutense de Madrid e doutorado em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Membro do grupo Entresséculos. Tem interesse na escultura brasileira oitocentista; academismo; modernidade e tradição; indianismo e construção da imagem nacional brasileira.

### **Autorretratos de Eliseu Visconti (1889 a 1943) – um estudo da representação do artista**

Ana Maria Tavares Cavalcanti (EBA-UFRJ)

Dentre os artistas brasileiros, Eliseu Visconti foi um dos que mais se retratou, em autorretratos propriamente ditos ou cenas de família. No entanto, dos mais de 40 autorretratos que pintou ao longo de cinco décadas de carreira, apenas cinco foram expostos pelo próprio Visconti nos salões organizados pela Escola Nacional de Belas Artes. Os demais autorretratos permaneceram com

seus familiares e só foram expostos após seu falecimento, começando por sua primeira mostra retrospectiva em 1949, quando 20 dessas obras puderam ser vistas pelo público. Sendo assim, podemos considerar essas pinturas como expressões muito pessoais do artista, destinadas ao âmbito privado. Examiná-las com atenção nos permite pensar na autoimagem de Visconti. O que nos revelam as características desses retratos? O que podemos observar quanto a seus aspectos plásticos? A partir da análise desses autorretratos, tecemos algumas considerações sobre a imagem de Visconti como um marco divisório na história da arte brasileira, propalada pela crítica da década de 1940. Em que medida sua pintura corrobora a interpretação dos críticos? Que outras interpretações se abrem ao historiador a partir de um olhar atento aos detalhes de seus autorretratos?

**Palavras-chave:** Eliseu Visconti; Autorretrato; imagem do artista.

*Ana Maria Tavares Cavalcanti* é professora de História da arte na Escola de Belas Artes da UFRJ, onde atua no Bacharelado em História da Arte e na Pós-Graduação em Artes Visuais. Integra os grupos de pesquisa *Entresséculos* (EBA/UFRJ) e *História da arte: modos de ver, exibir e compreender* (UFRJ/UnB/UFBA/UFRGS/Unicamp). Suas pesquisas abordam a relação entre crítica e produção artística no século XIX e início do XX no Brasil; exposições e recepção da obra de arte; relações entre arte brasileira e europeia.

## **A imagem do artista na imprensa do Rio de Janeiro entre finais do século XIX e início do XX**

Arthur Valle (UFRRJ)

Ao menos desde os anos 1860, imagens retratando artistas se tornaram muito recorrentes na imprensa do Rio de Janeiro. As técnicas, estilos e funções dessas imagens eram, todavia, muito variadas: desenhos gravados foram predominantes nas décadas finais do Império brasileiro, mas, na passagem para o séc. XX, fotografias progressivamente ganharam mais destaque; caricaturas jocosas conviviam lado a lado com imagens mais “realísticas” dos retratados; a imagem de um artista podia servir como material de promoção para o mesmo, mas também podia ser utilizada por um caricaturista para tecer críticas sociais e/ou políticas mais amplas. A presente comunicação procura apresentar um panorama do tema que lhe serve de título, através da discussão, em ordem cronológica crescente, de uma série de imagens que exemplificam a variedade estética e funcional acima indicada.

**Palavras-chave:** Arte no Brasil; Imagem do artista; Imprensa.

*Arthur Valle* é Historiador da Arte e Professor no Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e

Sociedade (PPGPACS-UFRRJ) e no Mestrado Profissional em História UFRRJ. Doutorou-se em 2007 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e realizou estágios pós-doutorais na Universidade Federal Fluminense e no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa/Portugal.

## **Estudo de Mulher, de Rodolfo Amoedo: pintura, pose e autoria.**

Fernanda Pitta (Escola da Cidade e Pinacoteca de São Paulo)

Esta comunicação examinará como a representação das cenas de ateliê em que há a presença da modelo podem ser compreendidas como uma reflexão sobre a pintura, a imagem do artista e a autoria. Alegoria da natureza, do objeto da arte e da criação, a modelo não raro é fetichizada e objetificada pelo olhar do artista. Proibida na maior parte das escolas oficiais até a segunda metade do século 19, a modelo frequenta o ateliê privado e constitui o seu próprio gênero – o nu. A mulher se torna paisagem, pedaço da natureza a ser dominado pelo pincel - quase sempre masculino, mas por vezes feminino. Ela é metáfora da matéria inerte a que o artista dá vida, ou da matéria viva que resiste ao domínio dos seus instrumentos. A comunicação examinará as associações do ateliê como espaço de luxúria e a modelo como objeto sexualmente disponível, ambos potencialmente transgressores dos papéis de gênero e dos limites entre público e privado, moralidade e imoralidade. Debatendo o desafio colocado pela modelo, não só ótico, mas háptico, erótico, a comunicação pretende oferecer uma interpretação de Estudo de Mulher, de Rodolfo Amoedo, entendida como uma obra que explicita o paradoxo da representação: o artista oculta o olhar da modelo, e trata seu corpo como carne tão macia quanto as peles, sedas, tapetes e adamascados que a cercam. Busca a todo custo a eficácia da ilusão, mas é impossível obliterar a consciência do observador de que ali está alguém que posa, constrói uma pose, que ao mesmo tempo se oferece e se nega ao seu toque, a promessa sempre adiada da pintura. Procuraremos assim discutir como a modelo encarna para o artista o desafio de igualar o natural, de capturar o instante e de eternizar o vivido – de superar a barreira do que se vê e instaurar a presença daquilo que se pode experimentar, viver. Performando os papéis de musa, amante, cúmplice, confidente, companheira, algoz, a modelo é a primeira observadora do artista, sua primeira crítica, mas também sua coautora, corresponsável por construir sua imagem de sucesso ou ruína.

**Palavras-chave:** Modelo; Pintura; Rodolfo Amoedo.

*Fernanda Pitta* é curadora sênior na Pinacoteca do Estado de São Paulo e professora de história da arte na Escola da Cidade, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em São Paulo. É doutora em história da arte pela Universidade de São Paulo, com uma tese intitulada “Um povo pacato e bucólico”? Costume e história na pintura de Almeida Júnior. Seus interesses de pesquisa têm como foco a discussão de paradigmas de arte nacional e contextos transnacionais, escrevendo também sobre arte moderna e contemporânea. Contribui regularmente para revistas acadêmicas

com textos sobre arte brasileira e historiografia da arte. Sua exposição “No lugar mesmo: uma antologia de Ana Maria Tavares”, realizada na Pinacoteca em 2016-2017, recebeu o prêmio de melhor retrospectiva da APCA em 2017. Atualmente, é International Awardee do International Engagement Program da AAMC e AAMC Foundation. Foi bolsista da FAPESP e no verão de 2017 foi fellow do Clark Art Institute. Suas pesquisas mais recentes resultaram nas curadorias de *Laercio Redondo: Relance* e *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Durante o mês de fevereiro de 2019, foi pesquisadora visitante na KMD Bergen.

## **O retrato do artista e as novas teorias artísticas do final do século XIX**

Sonia Gomes Pereira (EBA-UFRJ)

Na arte brasileira, é notória a diferença no gênero do retrato na passagem dos séculos XIX e XX. Se antes predominava quase que exclusivamente o retrato oficial, agora temos um retrato mais intimista, voltado para a descrição não apenas psicológica do personagem, mas também do seu entorno físico. É dentro dessa categoria de retratos mais pessoais que se enquadram os retratos de artista da época. É interessante notar nessas mudanças as teorias contemporâneas sobre o papel da arte no conhecimento do mundo, na revelação da estrutura interna dos seres e objetos e na atitude de sinceridade do artista em relação aos seus temas.

**Palavras-chave:** Retratos; teorias artísticas; papel do artista.

*Sonia Gomes Pereira* é historiadora da arte e museóloga, fez mestrado na Universidade de Pennsylvania, doutorado na UFRJ e pós-doutorado no Laboratoire du Patrimoine Français em Paris. É professora titular emérita da EBA / UFRJ. Tem-se dedicado à arte brasileira do século XIX e início do XX e à historiografia da arte. Publicou artigos, capítulos e livros – tais como *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes (Faperj/Mauad, 2016)*.

## Comunicações

---

### Mira Schendel e as Droguinhas nas imagens de Clay Perry

Ana de Gusmão Mannarino (EBA-UFRJ)

Uma série de retratos de Mira Schendel, em que ela aparece interagindo com uma de suas obras da série Droguinhas, foi feita pelo fotógrafo Clay Perry quando a artista esteve em Londres para sua exposição individual na galeria Signals, em 1966. Essas fotografias permitem uma reflexão sobre a persona da artista e sobre sua obra, assim como a relação entre ambas. Trazem alguns elementos pouco explorados, tanto pelas representações textuais a respeito da artista como pelo modo como as obras são tratadas e expostas: o aspecto lúdico que também motiva a sua poética e certo caráter participativo de alguns de seus trabalhos. Além disso, acrescentam, na espontaneidade e experimentação que a sequência sugere, aspectos menos recorrentes na construção da personalidade dessa artista, que acumula complexas nuances relacionadas a sua biografia e identidade, presentes em seus escritos, cartas e nos relatos de artistas e pensadores que foram seus interlocutores. Representações mais conhecidas, sobretudo textuais, de Mira Schendel, sugerem uma artista grave, obstinada e por vezes angustiada em sua investigação incessante acerca da forma e da linguagem verbal. Nesse sentido, podemos mencionar os textos de Vilém Flusser e Haroldo de Campos sobre a artista. As imagens de Perry enfatizam uma relação leve, descompromissada, com os trabalhos, deixando transparecer um outro lado de sua obra e sua persona, explorando a transitoriedade, a fluidez e inconstância das Droguinhas. Nesse sentido, produzem um contraste com o modo como os trabalhos dessa série vêm sendo expostos: distantes, intocáveis, por vezes enclausurados em caixas de acrílico, assumindo a forma fixa que as imagens contestam. Nesses retratos, artista e obra se confundem, ela chega a vesti-la, e a sequência sugere uma espécie de performance, prática que Schendel não chega a desenvolver em seus trabalhos, mas nos quais a relação com o corpo é uma preocupação sempre presente. Assim, as fotos nos conduzem a uma certa leitura das obras, e da relação entre elas e a artista, assim como seu processo criativo. Elas nos sugerem ainda uma reflexão sobre a imagem de si que Mira Schendel projetava para o mundo. Confundindo-se com a própria obra, por vezes ocultando-se totalmente nela, mostram uma artista tímida, reservada, de cabelos curtos e grossas armações de óculos, em roupas largas, de uma feminilidade discreta e livre de estereótipos, que, no jogo de mostrar e esconder, convida a ser decifrada.

**Palavras-chave:** Mira Schendel; Droguinhas; Retratos; Clay Perry.

*Ana Mannarino* é professora adjunta do Departamento de História e Teoria da Arte e coordenadora do Curso de História da Arte da EBA-UFRJ. Possui doutorado em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte.

## **Em busca do modelo estético à época de D. João, regente e rei**

Anaildo Bernardo Baraçal (Museu Nacional de Belas Artes)

Mónica Fernandes Gonçalves (ARTIS – Instituto de História de Arte)

Adiante do deslocamento da família real, em 1807, e da sua morte, em 1826, desponta D. João, arco de tempo da elaboração de sua imagem como estadista e de seus empreendimentos artísticos no Atlântico norte, estendido ao sul. Na acepção imagética, a saída do Príncipe Regente proporciona maior exploração da sua imagem- força como fonte de propaganda política, continuada após o seu regresso, desejo comum da população. Alterando os modelos tradicionais, das virtudes e dos grandes heróis, os pintores de história em Portugal recorrem à linguagem estética mais objetiva, de caráter nacional, com a valorativa representação do povo, unido ao rei na luta contra os invasores, nas personificações de Lísia ou Portugal, do Gênio Lusitano e do Patriotismo, da Lealdade Portuguesa, de Lisboa. No momento da apoteose final de peças teatrais surgia num plinto o busto de D. João. Em correspondência direta, em duas pinturas de Arcangelo Fuschini o busto de D. João também é representado, na que alegoriza o fim da ocupação francesa, de 1813, e à Escultura, de 1816, ambas em palácios nacionais portugueses, a que associamos ao realizado por Léon Biglioschi, em 1814 (MNBA, no reg. 3019). Talvez, o modelo para Biglioschi tenha sido o do quadro de 1813 e, por sua vez, referenciado na pintura de 1816... Quanto aos modelos decorativos palacianos, narrativos, a temática na terra portuguesa seguia a nova tendência neoclássica e pretendia-se a exaltação heróica da história portuguesa, incluindo a poética, de Os Lusíadas, entrecortada de mitologia. Os quadros recebidos de Portugal, no Rio de Janeiro, bem poderiam seguir o modelo europeu e serem encaminhados à aprovação do Príncipe Regente, todavia destinados a espaços cariocas. Sabemos das obras de arte das coleções reais saídas do Museu Nacional para povoar o Paço da Cidade, hoje Imperial, bem como das alterações no palácio de São Cristóvão, com obras importantes, de 1816 a 1821, para acolher a mulher de D. Pedro [1]. A datação em obras da coleção do MNBA e a inscrição de pertencimento a Sua Alteza Real, no verso de quadros, colocam boa parte desse conjunto dentro da fase regencial. Há modelos por serem decifrados, como o da obra Cena histórica: o pai deitando uma filha da torre abaixo (MNBA, no reg. 2263) talvez correspondente à Lenda da Moura, ligada à ocupação árabe do condado portugalense. A “arqueologia” artística continua...

**Palavras-chave:** Adequação; Imagem-força; Arcangelo Fuschini; Léon Biglioschi; Modelos de programa decorativo de palácios.

*Anaildo Bernardo Baraçal*, Bacharel, Mestre e Doutor em Museologia e Patrimônio (UNIRIO / MAST). Professor da Escola de Museologia da UNIRIO, Museólogo do IBRAM, Museu Nacional de Belas Artes, respondendo pela Coleção de Pintura Estrangeira.

*Mónica Fernandes Gonçalves*, Bolsista da FCT. Doutoranda em História da Arte, mestre e licenciada em História da Arte – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Investigadora integrada no ARTIS – Instituto de História de Arte.

## **Escrever a si a partir de um outro – A performatividade do eu em Sophie Calle como construção das possibilidades narrativas de si**

André Vechi Torres (PPGLCC- PUC-Rio)

Podemos definir o autor como o ente, individual ou coletivo, responsável pela produção, conceitual e/ou física, de uma obra. Parece haver um consentimento sobre essa figura nos escritos de Roland Barthes, Michel Foucault e Giorgio Agamben. Todos parecem concordar que o autor não é marcado por uma individualidade distintiva, mas o sujeito que surge no próprio ato de escrever. Ao produzir o texto, tal qual em um enunciado performativo, ele gera a si mesmo enquanto autor. E a partir da circulação de sua obra funda uma comunidade de seus leitores. Desde o final da década de 1970, ganha fôlego na França um discussão ao redor da relação, na literatura, sobre a relação entre autor, narrador e personagem. Seja a partir da noção de pacto autobiográfico de Phillipe Lejeune, ou as discussões sobre o estatuto da autoficção com Vicent Colonna, Philippe Vilain e Serge Doubrovsky. A questão girava ao redor da relação entre ficção e verdade na produção do sujeito que escreve a si. No campo das artes visuais, com as neovanguardas da década de 1960, e em especial com a consolidação da performance como suporte artístico, o próprio artista se torna não só o engendrador, mas também o próprio meio da obra. Nesse sentido, uma artista em especial nos chama a atenção, a francesa Sophie Calle. Muitos escritores se basearam na figura da artista (sua imagem física e o imaginário criado por sua obra), para a criação de personagens, seja de modo indireto, tal como fez Hervé Gibert e Paul Auster, seja de modo direto, tal como se pode ler nos textos de Gregoire Boullier e Enrique Vila-Matas. O que nos interessa nessa proposta é pensar em como a própria performatividade de Calle, seu se colocar e se produzir no mundo como artista visual que trabalha também no campo turvo entre literatura e visualidade, realidade e ficção, condiciona a própria possibilidade de sua escrita por um outro. Trata-se do transito turvo entre imagem e linguagem, imaginário e simbólico. Contudo o que nos interessa é perceber que Calle não se escreve, mas condiciona, a escrita do outro. Essa artista mulher é escrita e descrita por escritores homem. Essa transposição de sua figura e de sua prática se dá aquilo que se convencionou chamar de male gaze (olhar masculino). Nessa escrita ela não é um objeto passivo, mas ativo, Na sua própria prática ela direciona a sua possibilidade de inscrição. Identificaríamos nesses outros que a escrevem, objetos, ou meios de fixação de uma narrativa de si cuja autoria remete sempre a Calle.

**Palavras-chave:** Sophie Calle; autoficção; escrita de si; performance; arte contemporânea.

*André Vechi Torres* é bacharel em Artes Plásticas pela UnB e Mestre em Linguagens Visuais pela EBA-UFRJ. Desde 2018 realiza doutorado no PPGLCC- PUC-Rio, pesquisando a construção do artista enquanto personagem na narrativa da história da arte.

## Victor Meirelles retratista: novos olhares sobre o pintor histórico

Bárbara Ferreira Fernandes (Doutoranda UFJF)

Victor Meirelles é largamente reconhecido pelas suas grandiosas telas de história, no entanto, além de se destacar como pintor de Pintura Histórica, também recebia encomendas para realizar retratos de personagens importantes do Império Brasileiro. Rangel de S. Paio, em seu livro, *O quadro da Batalha do Guararapes seu autor e seus críticos*, aponta que se tratando da pintura de retratos ninguém superava Meirelles e poucos se igualavam a ele. Os elogios aos retratos do pintor também podem ser encontrados nas críticas e comentários de arte divulgados nos periódicos do século XIX. Além disso, segundo S. Paio, tais encomendas teriam salvado o artista da miséria. O autor realizou um levantamento dos trabalhos de Meirelles de maio de 1862 até dezembro de 1879, dentre essas pinturas, contabilizamos 63 retratos. Até o presente momento, conseguimos localizar 15 retratos realizados pelo pintor, excluindo aqueles que representavam a Família Imperial. Percebemos que a produção retratística de Meirelles foi, majoritariamente, concentrada nas décadas de 1860 e 1870, mesmo período no qual sua produção de pintura histórica foi mais volumosa. Importante ressaltar que 4 das obras analisadas são representações de membros da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, fazendo parte de uma extensa produção artística encomendada e incentivada pelas Santas Casas. As demais telas são de nobres ou políticos do período. Meirelles possui uma vasta produção de retratos que permanece, até hoje, pouco estudada. Existem algumas pesquisas que pensam sobre os retratos do artista, no entanto, estes não priorizam as obras feitas através de encomendas de políticos ou nobres brasileiros. Tais pesquisas se concentram nos estudos feitos por Meirelles para suas pinturas históricas, ou em obras onde o retratado não possui uma identidade. No presente trabalho nos propomos a analisar parte da produção esquecida de Victor Meirelles: os retratos realizados por ele de nobres brasileiros. Iremos nos deter nas posições escolhidas para representar os retratados, bem como, nos elementos que estão inseridos no quadro, comumente relacionados com a profissão ou personalidade do personagem. Faz parte da nossa proposta também o aprofundamento dos estudos acerca da relação de Meirelles com uma elite imperial do momento, refletindo sobre os motivos pelos quais o pintor teria sido contratado para a realização das obras em questão, bem como, a importância de tais encomendas para a sua subsistência.

**Palavras-chave:** Victor Meirelles; Retrato; Arte Brasileira.

*Bárbara Ferreira Fernandes* é mestra em história pela UFJF sob orientação da professora Maraliz Christo, graduada em história pela mesma universidade. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da arte e história do Brasil Império. É integrante do LAHA/UFJF.



## O Panorama do Rio de Janeiro de Robert Burford, 1827

Carla Guimarães Hermann (Professora na UERJ)

A pesquisa apresenta o único panorama do Rio de Janeiro exibido em um rotunda britânica na primeira metade do século XIX. Trata-se de uma vista da Baía de Guanabara, supostamente tomada no ano de 1823, e na qual o espectador tem a visão de várias embarcações ancoradas com a cidade do Rio de Janeiro e sua generosa geografia ao fundo. Essa pintura monumental esteve em cartaz entre os anos de 1827 e 1828, na propriedade de Robert Burford, lucrativa rotunda localizada em Leicester Square, em Londres. O folheto do panorama intitulado *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro (...)* nos provê de uma gravura simplificada da pintura e de informações sobre essa pintura monumental que se perdeu no tempo, com a enumeração dos principais aspectos da cidade a serem explicados e texto de 8 páginas com a descrição de fatos históricos, sociais e econômicos da cidade e do Brasil. Apresentarei breve análise da imagem que chegou aos dias de hoje através da gravura e do folheto explicativo do panorama de Burford, com enfoque na sua etapa de criação e realização artística.

Pretendo abordar, a partir deste panorama, a figura dos pintores de panoramas oitocentistas ingleses, descrevendo brevemente como eram escolhidas as vistas a serem ampliadas nas rotundas europeias, e as etapas de desenho, ampliação e pintura. Além disso, vou abordar o panorama enquanto instituição artística não acadêmica mas relacionada às questões estimadas e apreciadas pela crítica, e o espaço de criação e o ofício da figura de Robert Burford, um típico pintor de panorama atuante na primeira metade do século XIX, especializado nesse tipo de pintura, e ao mesmo tempo um homem do showbizz, empreendedor e dono da mais famosa rotunda britânica.

**Palavras-chave:** Panoramas; Rio de Janeiro; Paisagem; Pintor de Panoramas; Robert Burford.

*Carla Guimarães Hermann* é doutora em Artes, professora contratada do Instituto de Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

## Alfredo Volpi do "natural" à "memória"

Carlos Pires (UFRJ)

Alfredo Volpi tem uma conhecida frase sobre a mudança na maneira de pintar ao longo de sua trajetória: “Comecei pintando do natural. Interessava naquela época a pintura ‘tonal’. Depois comecei a pintar de memória. Tratava de resolver o problema da pintura. O assunto foi perdendo o interesse. Aí ficou só o problema de linha, forma e cor”. Com efeito, sua pintura, que de fato ganhou espaço a ponto de se tornar central no campo das artes em meados do século XX, começou a ser produzida no começo da década de 1940 exclusivamente em seu ateliê e com uma nova técnica, a têmpera; de uma maneira, portanto, muito distinta das pinturas que ele realizou

nas décadas anteriores. Volpi tinha nesse momento de transformação da sua carreira aproximadamente trinta anos de experiência artística e, o que ainda é relativamente pouco estudado, uma forte ação em um contexto colaborativo constituído por imigrantes, predominantemente italianos, na cidade de São Paulo. O pintor participou ativamente da Sociedade Juventus Paulista, em meados dos anos 1920, do Sindicato dos Artistas Plásticos, na segunda metade dos anos 1930, que teve atuação decisiva de artistas ligados ao Grupo Santa Helena, da Família Paulista, que ganhou a atenção um tanto reticente de Mário de Andrade no final dos anos 1930, além de salões, exposições organizadas pela embaixada italiana e outras formas de apoio mútuo e comercialização de obras. Essa, digamos assim, primeira fase de Volpi, com, para repetir, uma duração aproximada de três décadas, tem como um dos eixos principais a produção de quadros ao ar livre, enquanto sua consagração artística a partir da década de 1940 acontece majoritariamente por meio dos seus quadros pintados a têmpera de memória em seu ateliê. O objetivo dessa comunicação é apresentar um estudo em processo sobre a consagração do pintor com atenção a momentos decisivos nas primeiras décadas do século XX, muitas vezes desconsiderados pelos historiadores e críticos de arte que estudam Volpi, com especial atenção às relações entre criação e ofício, e a relação desses com o processo de transformação do campo artístico na década de 1940.

**Palavras-chave:** Alfredo Volpi; pintura brasileira; arte e sociedade.

*Carlos Pires* é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pesquisador no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB–USP) e autor de livros e artigos em revistas nacionais e estrangeiras.

## **Olly Reinheimer e sua prática criativa**

Carolina Morgado Pereira (Doutoranda EBA-UFRJ)

A presente comunicação investiga a concepção e prática criativa da artista Olly Reinheimer (1914-1986), nas décadas de 1960 e 1970, no Rio de Janeiro, mapeando suas características, através de seus processos que integravam métodos de gravura e pintura com a criação têxtil e de vestuários. A artista Olly Reinheimer foi ceramista, artesã, pintora, gravurista, professora, artista têxtil e desenvolvia criações de arte vestíveis. A matéria-prima têxtil foi suporte para o desenvolvimento de suas criações e para seus estudos cromáticos, de tecelagem e construção tridimensional de vestuário. As particularidades da obra da artista se estabelecem nos deslocamentos entre campos artísticos e na produção dos têxteis e vestíveis, nos usos de justaposições de técnicas e variados materiais. Nesta proposta busca-se analisar os procedimentos criativos de Olly com o objetivo de organizar criticamente suas obras, resultando em uma análise de sua produção técnica e artística. Nessa perspectiva, a análise das estratégias de produção de Olly será estudada a partir do embasamento teórico de Argan (2005; 1994) e também pelos pressupostos teóricos artísticos de Didi-Huberman (1998; 2013) sobre arte e imagem.

**Palavras-chave:** Olly Reinheimer; Arte têxtil; Arte vestível.

*Carolina Morgado Pereira* é doutoranda no curso de Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ, com ênfase em História e teoria do vestuário e da moda. Mestre em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ. Docente do Curso Técnico Pós-médio de Produção de Moda da FAETEC-RJ.

## **Angelina Agostini e a tela Vaidade – uma intervenção feminista**

Cláudia de Oliveira (PPGAV-EBA-UFRJ)

Em 1913, o júri do Salão de Belas-Artes concedeu o prêmio de viagem à Europa à jovem pintora Angelina Agostini, então com 24 anos, que naquele ano apresentara a composição *Vaidade* e fora a vencedora do Salão. Tanto a composição quanto a pintora, embora tenham sido elogiadas pela crítica da época, especialmente a jornalística, foram praticamente esquecidas pelo cânone artístico nacional – masculino - e quando analisadas nas “histórias da arte” produzidas no Brasil ao longo do século XX, dois fatores são apontados de imediato. O primeiro relaciona o talento artístico de Angelina, como qualidade, originalidade e estilo ao seu pai, o famoso desenhista e caricaturista Angelo Agostini sem, contudo, jamais mencionar a sua mãe, a premiada pintora Abigail de Andrade. Tal procedimento dos historiadores da arte posicionam a prática artística de Angelina dentro de uma regra do meio artístico ocidental que, desde o século XVIII, criara a tipologia artista-filha-de-pai-artista entendida como um padrão persistente na arte executada por mulheres. O segundo fator identifica a obra *Vaidade* como feminina, numa tentativa de encontrar algo de diferente, de “feminino” na produção artística de pintoras, também seguindo uma tradição ocidental que, através de séculos e zonas geográficas distintas, foi socialmente imposta às mulheres. Pois, uma coisa é entender que em determinados momentos históricos e por diferentes razões, diretamente relacionadas às limitações socialmente impostas às mulheres, elas se dedicassem mais a certos motivos, formatos ou gêneros pictóricos, outra é afirmar que as mulheres tinham como desejo aprisionarem-se a estritos motivos, formatos ou gêneros pictóricos. “Angelina Agostini e a tela *Vaidade*” tem como objetivo principal uma intervenção feminista. Por intervenção feminista entendemos o estudo das mulheres como produtoras de arte, bem como a análise de mulheres cujas vidas revelaram a agência feminina no início do século XX. Para isso partimos das análises da historiadora da arte feminista Grizelda Pollock que, em *Vision and Difference* (1998), propõe ver a obra de arte não como um objeto, mas como uma prática socio-cultural que envolve muitas relações e determinações, pressões e limites. Uma vez a obra vista como prática socio-cultural, podemos entendê-la como um conjunto de representações que produzem sentidos e, sobretudo, posições sociais a partir do lugar onde esses sentidos são produzidos e consumidos.

**Palavras-chave:** Angelina Agostini; *Vaidade*; intervenção feminista.

*Cláudia de Oliveira* é Dra. em História Social (UFRJ/London University) e membro permanente do PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais -(EBA/UFRJ) e professora do curso de História e Teoria da Arte (EBA/UFRJ).

## **A arte no século XIX. Um projeto de Estado no fazer de quatro artistas**

Cybele Vidal Neto Fernandes (PPGAV-EBA-UFRJ)

Propomos refletir sobre a pessoa do artista e o seu fazer, no século XIX, considerando sua formação como cidadão de seu tempo, sua inserção no mundo da arte, sua produção e sua contribuição para os avanços do bom gosto e da civilidade no período. Propomos nos apoiar num projeto muito particular, que deu oportunidade a um grupo de artistas que nele trabalharam a partir das necessidades impostas por seus encomendantes. Referimo-nos à arte e de Pierre Pézerat, arquiteto francês ativo no Rio de Janeiro no século XIX, que trabalhou para D. Pedro I; ao construtor Pedro Alexandre Cravoé, filho de franceses, que chegou de Portugal ao Rio de Janeiro em 1824, do qual se conhece muito pouco; aos irmãos escultores e decoradores Marc e Zepherin Ferrez, também franceses; ao brasileiro Francisco Pedro do Amaral, ex-aluno de Debret, pintor, arquiteto, cenógrafo, decorador e paisagista, último membro da equipe responsável pela construção da Casa da Marquesa de Santos. A encomenda é bastante original, na medida em que o palacete serviria não só à marquesa mas, em ocasiões especiais, às necessidades de Estado do imperador. Assim sendo, era preciso que houvesse uma grande sintonia entre esses artistas para que o edifício resultasse à altura das necessidades da marquesa e do imperador D. Pedro I, isto é, que o palacete, além de bem construído, revelasse elevado nível de bom gosto, condizente com a posição dos seus encomendantes. Esses artistas estavam voltados para a prática da arte da época, no Brasil e na Europa. Importa entender se, através do seu fazer artístico, estavam não só desempenhando o seu papel civilizatório, como também revelando a sua maneira de ser através de sua arte, na concepção e decoração, escultórica e pictórica, de um edifício de caráter tão original. O artista é o criador de algo que é diferente e nos emociona. No entanto, devemos ter o cuidado de nos ater à arte nascida após o Renascimento, quando nela se reconhece a figura do artista, excelente e única, assentada no indivíduo, capaz de criar com base na teoria científica. A partir dessa posição, vamos analisar a figura do artista, nosso tema central, procurando ver de que maneira os aspectos mais íntimos de cada um deles perpassou a obra e se faz presente no nosso objeto de referência, o Palacete da Marquesa de Santos.

**Palavras-chave:** Artista; arte; século XIX.

*Cybele Vidal Neto Fernandes* é professora, orientadora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Pesquisa: "O exercício do olhar. A coleção de Pintura de Paisagem do

Museu D. João VI da Escola de Belas Artes”. FAPERJ, Or. Carlos Terra. Interesse: Arte luso-brasileira e o ensino da arte/Academia no século XIX.

## **Retratos e autorretratos de escultores portugueses (um percurso)**

Eduardo Duarte (Univeridade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes)

São pouco frequentes os retratos e ainda mais raros os autorretratos de escultores portugueses, como aliás os pintores e os artistas nacionais em geral. Este facto é semelhante à própria teoria da escultura portuguesa, que, recorde-se, foi pouco explorada e desenvolvida pelos escultores nacionais. Na verdade, os escultores portugueses manifestaram pouco interesse em se retratar e autorretratar, na escultura, no desenho ou na pintura. Ao invés, são mais frequentes, nos séculos XIX e XX, os retratos e os autorretratos de vários pintores portugueses, entre os quais se destacam Cristino da Silva, Tomás da Anunciação, Silva Porto, Columbano Bordalo Pinheiro e Aurélia de Sousa, entre muitos outros. É claro que, durante os séculos XVIII a XX, alguns escultores retrataram colegas seus, mas autorretrataram-se muito poucas vezes. Provavelmente, os retratos e autorretratos eram entendidos com alguma dose de cumplicidade, amizade, recordação e vistos como simples trabalhos de atelier. No século XVIII, os retratos de escultores, como, por exemplo, de Machado de Castro, foram relativamente raros e feitos por pintores. Não se conhecem, desta época, retratos e autorretratos realizados por escultores. Contudo, estes, por vezes, como que se “autorrepresentavam” por meio dos símbolos da Escultura, mais concretamente dos seus instrumentos, entre os quais se descava o cinzel, o maço ou pequenas estátuas, vejam-se os casos de Alexandre Giusti, Machado de Castro, Assis Rodrigues e de Anatole Calmels. Nos séculos XIX e XX, são igualmente poucos os retratos e autorretratos de escultores, havendo, no entanto, importantes destas realizações feitas por colegas de profissão. Deste conjunto, destacam-se as obras de Soares dos Reis, Simões de Almeida (Tio) e Teixeira Lopes. No século XX, são particularmente interessantes as autorrepresentações de Martins Correia, António Duarte, João Fragoso, e de Jorge Vieira. Estas podem ir de retratos desenhados, esculpidos ou mesmo de representações em medalhas. Jorge Vieira é talvez um dos casos mais curiosos, porquanto, além de retratos e autorretratos, fez representar as características mais marcantes do seu rosto em várias das suas peças, particularmente em terracota. Finalmente, João Cutileiro tem um autorretrato em pedra, que sintetiza a sua linguagem formal e técnica.

**Palavras-chave:** Escultura; Portugal; Retrato; Autorretrato.

*Eduardo Duarte*, Professor Auxiliar de Ciências da Arte e do Património da Univeridade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; tem-se dedicado à História da Arte e à Teoria da Escultura em Portugal.

## **Ciudad de Rosario; imagen de artista; retrato; autorretrato**

Elisabet Veliscek (Univeridade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes)

En una serie de obras del artista Ricardo Warecki (Rosario, Argentina, 1911-1992), el espacio de la casa y sus alrededores aparecen como morada familiar y refugio ante el mundo exterior. Se trata de interiores sencillos, construidos a veces tan sólo con unos trazos, que hablan de cuestiones personales, de un entorno hogareño de paz y tranquilidad. La carga moral que estas imágenes proponen a menudo se relaciona con una forma de habitar propia de la intimidad burguesa. En otras oportunidades Warecki se retrató junto a su hija, pero también se lo puede encontrar posando en su taller como un pintor profesional o representando a figuras de su época y personajes célebres de la historia. La propuesta de este trabajo es reflexionar acerca de cómo el artista se ha percibido a sí mismo, a los demás y se ha relacionado con los otros artistas y con la sociedad durante el periodo de entreguerras y la segunda posguerra, y de qué manera esa imagen ha coexistido con su fascinación por la representación del espacio privado y familiar. A los fines de pensar en una de las variantes que ofrecen los procesos de modernización en el arte argentino del siglo XX, se analizará la manera en que Warecki conforma una imagen pública y se vincula con personajes relevantes del ámbito cultural. Una de las formas en que se pueden reconocer esos contactos y amistades es a través de los retratos, caricaturas y fotografías que circularon en publicaciones periódicas y diarios de la ciudad. A partir de esos registros y obras se trata de recuperar el itinerario de una figura esencial dentro de los desarrollos del arte moderno en Rosario para resituar una parte de su producción plástica hasta ahora poco conocida y valorada.

**Palavras-chave:** Escultura; Portugal; Retrato; Autorretrato.

*Elisabet Veliscek* es licenciada en Bellas Artes y doctoranda en Historia por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Docente en la carrera de Artes y miembro del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de la misma casa de estudios. Coordinadora editorial de la revista *Separata*.

## **Alegoria e auto-projeção nas representações de Giotto, de Oscar Pereira da Silva**

Fábio D'Almeida (FAU-USP)

Em 1884, Oscar Pereira da Silva conclui a pintura *Alegoria ao Renascimento da arte*, prevista, desde a sua concepção, para integrar as decorações da sala da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes. Avizinhandose a outra pintura de fundo similar, a *Alegoria às artes* (1855), de Léon Pallière, a obra de Silva introduz, no entanto, uma maneira inteiramente nova de construir uma alegoria às artes no Brasil: em lugar de imagens puramente conceituais, se investe, então, em personagens históricos e especialmente em dois artistas notáveis do passado, Cimabue e Giotto,

cujo mítico encontro teria definido, segundo a narrativa construída por Giorgio Vasari, no século XVI, o advento incontornável das artes na Europa. Dez anos depois, em Paris, Silva frequenta outra vez o tema, todavia criando uma nova alteração que afasta claramente a nova obra da proposta alegórica anterior. E para assinalar essa distância, a intitula *A infância de Giotto* (1895). Nesta comunicação, interessa discutir a produção desses Giottos de Pereira da Silva à luz dos dois momentos bastantes significativos – e simetricamente distintos – da vida do pintor quando as produz: em um, um jovem no início dos seus estudos na academia brasileira; em outro, um artista já formado, aproveitando os últimos meses de sua temporada de quase 5 anos na Europa. Com o auxílio de uma série de documentos, reproduções e imagens, propõe-se aqui uma análise das obras a partir de uma análise iconográfica e histórica, chamando a atenção para as diferentes interpretações de Pereira da Silva a respeito do encontro entre Cimabue e Giotto em cada uma das suas pinturas. Hipótese central a este trabalho é a importância toda particular e o significado absolutamente pessoal que a segunda versão adquire para Pereira da Silva, no contexto do seu retorno ao Brasil. Defende-se que por meio dela – ao identificar-se com a anedota de Giotto – o artista compõe uma reflexão sobre o seu próprio futuro no país, após todas as atribuições que, pelo menos desde 1884, teve com a academia no sentido de afirmar junto a ela o seu mérito artístico e obter, à revelia de parte da instituição, a sua bolsa de estudos. Assim, se a primeira versão afirma – segundo orientação precisa da AIBA – a ideia do nascimento das artes no Brasil, a segunda (uma escolha absolutamente pessoal do artista) sugere sua auto-projeção na imagem, a qual, então excluída da presença de Cimabue (da tradição), parece corroborar a decisão de Silva de se mudar imediatamente para São Paulo e (re)começar a sua carreira afastado das antigas alterações que teve com a instituição e com personalidades do meio carioca.

**Palavras-chave:** Escultura; Portugal; Retrato; Autorretrato.

*Fábio D’Almeida* é pós-doutorando na FAU-USP e na École du Louvre (Paris), com uma pesquisa dedicada à historiografia da arte brasileira no século XIX. Bolsista da FAPESP. Doutor em teoria, crítica e história da arte pela ECA-USP. Mestre na mesma área e instituição.

## **Outra imagem para um conhecido artista: a participação de Pedro Américo na Exposição Geral de 1884**

Fabrizio Miguel Novelli Duro (Doutorando UNICAMP)

Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905) foi uma importante figura ligada às artes brasileiras durante o século XIX e suas atividades não passavam despercebidas nos periódicos da época, como demonstra a repercussão de alguns episódios de sua vida. Antes de participar da XXVI Exposição Geral, Pedro Américo participou de seis outras edições das Exposições Gerais realizadas pela Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, sendo a última aquela de 1879. Na edição de 1884, Américo apresentou um conjunto de quinze pinturas, superando,

numericamente, as suas participações anteriores. Diferentemente do que poderíamos esperar do artista, sobretudo ao considerarmos os seus envios durante a década de 1870, o professor de história das belas-artes, estética e arqueologia da Academia não apresentou nenhuma pintura de batalha. A modificação na temática de suas obras foi percebida pelo crítico Gonzaga Duque em *A Arte Brasileira*. Apesar da mudança, Gonzaga Duque afirmou que “o decurso de cinco anos [entre 1879 e 1884] foi estéril para o artista, ele ainda é o mesmo, o mesmíssimo”. Escritos difundidos em período próximo à realização do evento, no entanto, revelam uma série de ações do artista fora do país. Entre notícias sobre a bem sucedida mostra em seu ateliê de Florença, sob os ecos de sua participação no Salão de Paris, com suas Cartas de um Pintor sendo publicadas em dois periódicos distintos e com as suas pinturas sob a apreciação do público e dos críticos que se ocupavam da Exposição Geral de 1884 na imprensa, Américo chega ao Rio de Janeiro, inclui novas pinturas na mostra e assume novamente a sua cadeira de professor na Academia. De que maneira tais ações se entrelaçam e constroem a imagem pública do artista naquela ocasião? Qual o lugar dos seus envios no conjunto de sua obra? Pretende-se, nessa comunicação, explorar a participação de Pedro Américo nessa exposição e a repercussão na imprensa de suas ações nesse intervalo que separa a exibição da Batalha do Avaí em 1879 e o seu retorno ao Brasil em 1884, confrontando as diversas percepções sobre o artista e sua obra. Trata-se de um período pouco explorado da carreira do artista, sobre o qual nos debruçamos durante a realização da dissertação de mestrado “Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo”, desenvolvida no PPGHA/UNIFESP, sob a orientação da Profa. Dra. Elaine Dias e com apoio da FAPESP.

**Palavras-chave:** Pedro Américo; Exposição Geral de 1884; Arte no Brasil.

*Fabriccio Miguel Novelli Duro* é doutorando em História na UNICAMP, é mestre e bacharel em História da Arte pela UNIFESP. Durante o mestrado foi bolsista FAPESP e realizou estágio de pesquisa na Université Paris 8 – Saint Denis.

## **Agenciamento da natureza pelo artista romântico**

Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque (SME-SP)

Um dos filósofos alemães menos lidos no Brasil é Friedrich Schelling. Em 1808, ele proferiu o discurso “Sobre a relação entre as artes plásticas e a natureza”, suas palavras foram bem recebidas entre seus colegas intelectuais e artistas. A presunção desse trabalho em especial era mobilizar a superação da imitação da natureza, pois seria mais adequado se dedicar à compreensão do poder criativo da natureza, sua imanência era mais importante que suas formas. Nessa perspectiva o artista desempenha a função de ir até a natureza, observar seu poder de criação e a partir dessa experiência transcendental criar sua própria versão do mundo natural, ou seja, o artista romântico influenciado por Schelling é um “inventor de paisagens”. Segundo



informações de um dossiê publicado recentemente sobre a obra conceitual de Schelling, os artistas que melhor desenvolveram seus trabalhos a partir da apropriação da Filosofia da Natureza de Schelling, foram Caspar David Friedrich e Philipp Otto Runge. Com o tempo, apenas o primeiro insistiu nessa premissa, pois Otto Runge, preferiu se dedicar a representação de figuras humanas. Em compensação, David Friedrich se tornaria um dos mais importantes paisagistas da História da Alemanha e da Arte Ocidental, sua dedicação em criar paisagens, introduziu o sentimento de nacionalismo alemão e conseqüentemente influenciou que artistas de outras nacionalidades fizessem o mesmo. Além de nutrir esse nacionalismo, a obra de David, trazia uma outra particularidade, quando em raras vezes se introduzia a figura humana, era visto um espectro, uma espécie de *avatar* pré-moderno que para muitos representava o próprio artista ou o público que observa a natureza. Nossa proposta é entender como a influência de Friedrich Schelling ajudou o desenvolvimento da poética desses dois artistas, com destaque para a obra de David Friedrich, assim como outros exemplos que se fizerem necessário. Em outra fase da discussão os objetivos são identificar a reverberação da proposta de Schelling e as conseqüências desse tipo de atuação artística: “Artista que não são só artistas, artistas que são inventores de mundo”.

**Palavras-chave:** Friedrich Schelling; Caspar David Friedrich; pintura de paisagem.

*Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque* é mestre em História da Arte (UNIFESP); Especialista em Comunicação Social (PUCSP-COGEAE); Licenciado em Educação Artística (CEUNSP). Professor de Arte, pela Secretária Municipal da Educação de São Paulo.

## **O “Arquivo Virgílio Maurício”: análise da construção e arquivamento de si**

Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira

(Pesquisadora do Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

No ano de 1958, o intelectual Luiz Edmundo (1878-1961) lançou “De um livro de Memórias”. Em um dos volumes de sua narrativa, dedicou um capítulo ao “caso Virgílio Maurício”, em que pretendeu investigar a fama do artista – que se dizia, não sabia pintar - quando ambos se encontravam em Paris, em meados de 1913. Vinte anos após a morte de Maurício, seu nome, quase esquecido, aparecia nas letras de um de seus contemporâneos, coroado pelo signo da desconfiança. Virgílio Maurício (1892 – 1937) é um artista alagoano que produziu no primeiro quarto do século XX. Ao nos aproximarmos de sua trajetória e de sua produção, é perceptível o descompasso entre a sua atuação e a narrativa consolidada em torno de seu nome. Praticamente subtraído das narrativas oficiais, sem lugar na maioria dos livros de referência da história da arte nacional, Virgílio Maurício sofreu uma tentativa de apagamento empreendida por alguns contemporâneos em discursos veiculados tanto em vida como após a sua morte. Entre as justificativas encontradas para tal supressão temos questionamentos que apontavam para a sua formação, à margem do sistema artístico instituído, a desigualdade técnica de sua produção,

acusações de plágio e, até mesmo, a indicação de que Maurício teria contratado artistas franceses para tornar o seu nome conhecido, empreendimento que teria resultado em uma premiação no Salon des Artistes Français, de 1913, com uma tela que não poderia ser de sua autoria, segundo contestavam alguns de seus pares. Ciente deste processo, Maurício elabora a sua própria narrativa, através da criação de um arquivo pessoal, de modo a atribuir valor à sua pessoa, sua produção artística e demais atividades que empreendeu como a medicina e a crítica de arte. A voracidade com que recolhia vestígios de seu nome é um indício de que o artista tinha consciência do apagamento que o cercava. Hoje, parte integrante do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o “Arquivo Virgílio Maurício” permite que se realize a revisão dos discursos – ou dos silêncios - em relação à sua vida e sua obra. Nesse sentido, esta comunicação pretende estabelecer uma análise comparativa entre as imagens construídas em torno da figura do artista e a auto-imagem que Maurício criou para si através de seu arquivo. Buscando uma posição em um determinado espaço social, podemos analisar quais aspectos o artista cuidadosamente selecionou na elaboração de sua persona, na tentativa de legar à posteridade uma construção vitoriosa de si.

**Palavras-chave:** Virgílio Maurício; Século XX; Arquivo Virgílio Maurício.

*Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira* é formada em História pela Universidade de São Paulo (2010) e mestre pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP (2016). Desde 2013 é pesquisadora do Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

### **Las imágenes de María Carmen Portela: muchas vidas en una** Georgina Gluzman (Pesquisadora na Universidad Nacional de San Martín, CONICET)

Considerando los estudios profundos de María Isabel Baldasarre sobre la representación y autorrepresentación de los artistas desde fines del siglo XIX, esta ponencia aspira a presentar y analizar los retratos, sobre todo fotográficos, de la escultora y grabadora de origen argentino María Carmen Portela (1896-1984). A partir del redescubrimiento de su archivo personal, conservado por sus descendientes, es posible advertir los cambios y continuidades en su autorrepresentación, desde la década de 1920 hasta la década de 1980. Nacida en el seno de una familia acomodada y con gran preeminencia social, María Carmen Portela recurrió a la fotografía desde su juventud (antes de abocarse a la práctica artística) como forma de presentación social. Sus primeros retratos la muestran como una mujer elegante en poses estereotipadas, aunque a menudo surgen desvíos de los códigos de representación más transitados. A partir de la década de 1930, María Carmen Portela se abocó de lleno a la práctica artística y entabló una profunda amistad con la célebre fotógrafa de origen alemán Annemarie Heinrich (1912-2005), quien ha dejado una enorme colección de imágenes de Portela. En estas imágenes las expectativas sociales en torno a la feminidad se negociaron visualmente con la imagen de Portela como artista moderna y comprometida con su actividad. Me centraré sobre todo en aquellas imágenes aparecidas en la

prensa periódica, meio de difusão privilegiado de su actividad. Retratada por el artista mexicano David Alfaro Siqueiros en su visita a Buenos Aires en 1933, la artista ingresó a la historia del arte como musa, sin considerar la agencia presente en sus retratos y su carácter performativo. Esta presentación recorrerá las alternativas, los cambios y las continuidades en un corpus de retratos de una de las artistas más activas y reconocidas del panorama artístico local como Portela.

**Palavras-chave:** Mujeres artistas; Fotografía; Escultura; Profesionalización.

*Georgina G. Gluzman* es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es investigadora asistente del CONICET. Es autora de *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Biblos, 2016).

## **A arte da transferência: Autorretrato e figuração do eu na obra de Antonio Dias**

Gustavo Motta (Pesquisador na FFLCH/ECA-USP)

O trabalho apresenta dois regimes de figuração do eu – e sua interação com a alteridade do espectador-participante – verificáveis na obra inicial de Antonio Dias, contemporânea do processo cultural que desembocou no Tropicalismo, cuja excepcionalidade foi reconhecida imediatamente, ainda em 1964, por críticos e artistas da geração anterior. Para além da inegável ascendência da produção de Dias sobre o meio artístico local, ela rapidamente degenerou num rótulo: o assim chamado “estilo Antonio Dias”, celebrado no (ainda incipiente) circuito de galerias e nos cadernos de cultura de jornais e revistas ilustradas. A despeito de qualquer posicionamento pessoal do artista em entrevistas e relatos, o que suas obras têm a dizer sobre a configuração dessa persona artística? No conjunto de obras que o consagrou localmente, o eu do artista aparece muitas vezes expressamente figurado em pequenas autocaricaturas (que se dissimulam em meio à acumulação de signos gráficos) e tacitamente implicado na relação corporal entre a obra e o observador: os títulos destas obras enunciam, em terceira pessoa, sujeitos que funcionam como ersatz do próprio artista (por exemplo: *O autor procura se esconder na confusão*; e *Os restos do herói*, de 1966). Verifica-se aí a conformação psíquica, mesmo que violentamente truncada e algo farsesca, de um eu em termos fenomenológicos, um eu que se estabelece reflexivamente diante de um outro, no qual ele se projeta. *O Meu Retrato* (1967) desdobra um jogo análogo, mas já diverso. Seu título descreve uma equivalência paradoxal: a operação de autorretratar-se coincide com o caráter de propriedade do objeto resultante (o pronome meu que qualifica o retrato como pertencente ao eu). O antropomorfismo irônico do quadro-objeto é formulado numa versão sintética do “estilo Antonio Dias”, depurada em um conjunto mínimo, mas contundente, de elementos plásticos. Assim, *O Meu Retrato* apresenta uma opacidade na relação fenomênica entre eu e outro que, em grande medida, anuncia o novo regime presente em *Black Mirror, Sun Photo as Self-Portrait* (1968) e, de modo mais explícito, em *The Art of Transference – I Love You* (1971). Nessas obras,

linguagem escrita e linguagem plástica se interpenetram num curto-circuito da experiência sensível, no qual a figuração de si é formulada ironicamente como ausência do eu. A abstração do sujeito neste novo regime implica sua existência reificada em dois níveis: enquanto mercadoria obra-de-arte e enquanto “personalidade” artística. Em que medida tais operações descreveriam, com distanciamento crítico, as formas sociais de subjetivação próprias à modernização conservadora então em curso?

**Palavras-chave:** Antonio Dias; tropicalismo; arte moderna e indústria cultural.

*Gustavo Motta* é mestre e doutor em História da Arte brasileira pelo PPGAV-ECA-USP; pesquisador do Centro de Estudos DESFORMAS (FFLCH/ECA-USP); e editor da revista Dazibao – crítica de arte.

## **Retratos de uma geração: Mito, fotografia e história da arte na trajetória de Alice Brill**

Heloisa Espada (Instituto Moreira Salles)

A imigrante alemã Alice Brill (Colônia, 1920 – Itu, 2013), mais conhecida por sua atuação como pintora e fotógrafa, dedicou-se também à história e à crítica de arte a partir dos anos 1980. Brill fixou-se na cidade de São Paulo, em 1934, como refugiada do nazismo. Nos anos 1930, frequentou aulas de pintura no estúdio de Paulo Rossi Osir e sessões de nu artístico no ateliê do Grupo Santa Helena, aproximando-se de artistas como Mário Zanini, Francisco Rebolo Gonçalves e Alfredo Volpi. Em 1946, estudou pintura, gravura e fotografia em Albuquerque, Novo México, e na cidade de Nova York. A partir de 1948, de volta a São Paulo, e durante a década seguinte, trabalhou como fotógrafa para o Museu de Arte de São Paulo (Masp) registrando obras, atividades e exposições. Na mesma época, retratou diversos artistas com quem mantinha relações desde os anos 1930. Em paralelo, Brill desenvolveu uma intensa atividade como retratista de crianças e famílias, além de fotografar diferentes aspectos da cidade de São Paulo. Ela afastou-se da fotografia nos anos 1960 para se dedicar à pintura e à família. Em 1982, a artista concluiu uma dissertação de mestrado junto à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação de Otília Arantes, sobre a vida e obra de Mário Zanini. O texto, publicado pela editora Perspectiva em 1984, traça um retrato não apenas de Zanini, mas da geração de pintores formados na década de 1930 da qual a própria Alice Brill fez parte. Além de dados biográficos, o livro traz análises formais detalhadas e, do ponto de vista crítico, se ampara na argumentação de que a busca pela individualidade, a espontaneidade e a autenticidade seriam valores máximos da arte. Além disso, a autora procura explicar as razões que relegaram artistas ligados à tradição figurativa e à chamada Família Artística Paulista, como Zanini, a um segundo plano no meio artístico brasileiro a partir dos anos 1950, com a ascensão das Bienais. Ao longo da década de 1980, Brill publicou textos críticos no jornal O Estado de São Paulo e, em 1990, lançou um novo livro monográfico sobre a obra e a trajetória de Samson Flexor. Este estudo propõe um paralelo entre os retratos

fotográficos de artistas, realizados por Alice Brill no pós-guerra, com o culto à personalidade e à trajetória individual que alicerçam suas reflexões sobre arte a partir dos anos 1980. Os retratos fotográficos e as pesquisas historiográficas sobre a geração de pintores e escultores que emergiu em São Paulo nos anos 1930 e 1940 representam também sua própria trajetória, bem como expressam sua crença no mito do artista moderno como herói incompreendido. Referências bibliográficas ALARCON, Daniela. Diário íntimo: a fotografia de Alice Brill. Trabalho de conclusão de curso. Departamento de Jornalismo e Editoração. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. BRILL, Alice. Da arte e da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1988.

**Palavras-chave:** Retrato; fotografia; Alice Brill; arte moderna.

*Heloisa Espada* é doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Desde 2008, atua como curadora e pesquisadora do Instituto Moreira Salles.

## **Modesto Brocos e a Crítica Espanhola: Verdade Histórica e Interpretação em La Defensa de Lugo (1887)**

Heloisa Selma Fernandes Capel (Programa de Pós-Graduação em História da UFG)

A comunicação objetiva discutir as representações de Modesto Brocos antes da premiação de sua celebrada tela Redenção de Cã (1895). Avalia o posicionamento do artista sob o ponto de vista da crítica espanhola, especialmente na execução do quadro La Defensa de Lugo (1887), obra executada como resultado do pensionato em Roma realizado entre 1882 e 1886 com bolsa fornecida pela Deputación Provincial de La Coruña. A tela foi exposta no Salão Nacional de Madrid em 1897, ocasião na qual foi recomendada pelos juristas dentre as obras “dignas de distinção e honra”. Em 1888 depois de exposta no Salão de Paris, La Defensa de Lugo passou a La Coruña, ficando em mãos do irmão do artista, Isidoro Brocos, até que fosse adquirida pelo Centro de Havana, onde se encontra atualmente. A tela foi inspirada em uma passagem narrativa de um livro do século XVI, Nobiliário, Armas e Triunfos de Galícia, do humanista galego Frei Felipe de La Gandara (1596-1676) e conta o episódio de defesa da cidade de Lugo cercada pelos mouros. Durante o cerco, um cavaleiro da Casa de Rivadeneira, Sancho Dias de Rivadeneira, teria jogado do muro da cidade uma quantidade significativa de pães e cordeiros, para dar a entender que sobravam víveres e a resistência duraria muito tempo. O episódio fez com que os mouros desistissem da invasão. O quadro de Brocos gerou um grande eco em âmbito nacional produzindo críticas a respeito do seu posicionamento artístico e relação com o realismo da obra, mesmo que no contexto geral espanhol, o quadro de história estivesse gradativamente em processo de substituição pelo costumbrismo. Embora tenha almejado a precisão histórica, nem sempre admitida pela crítica, Brocos faz uso especial da cor, opção que o artista diz incorporar das

técnicas que conhecia do impressionismo. Para o crítico Rafael Balsa de La Vega (1859-1913), Brocos peca pela imprecisão histórica e do desenho na obra, mas merece aprovação pela maneira como trabalhou a cor. Tal aspecto era considerado pelos críticos como um sinal dos novos tempos, nos quais o desenho ficaria em segundo plano. Todavia, Brocos considera que só conseguiu representar bem algumas figuras do quadro com as técnicas impressionistas, elemento fundamental, segundo o artista, para que fosse possível apresentar sua interpretação pessoal do tema.

**Palavras-chave:** Modesto Brocos; Crítica Espanhola; Verdade Histórica.

*Helouise Selma Fernandes Capel* é professora do Programa de Pós-Graduação em História da UFG, integrante da linha Interculturalidades. Desenvolve o projeto Visualidade Utópicas: Cultura e Verossimilhança em Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) e coordena o GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem.

## **Lasar Segall e Hildegard Rosenthal: empatia e cumplicidade nos retratos do artista em seu atelier**

Helouise Costa (USP)

Dos retratos de artistas produzidos por Hildegard Rosenthal, o mais divulgado é aquele que registra Lasar Segall em seu atelier, por volta de 1940, trabalhando no quadro “Navio de Emigrantes”. No arquivo do Museu Lasar Segall descobrimos que, na verdade, esse retrato faz parte de um conjunto maior de fotos que mostram detalhes do famoso quadro, recantos do atelier, pinturas e esculturas diversas, objetos pessoais de Segall, além do próprio artista em ação. Essa comunicação busca compreender essas fotografias em sua totalidade, como integrantes de um ensaio fotográfico coeso, o que pressupõe investigar intencionalidades e desvendar conexões entre imagens. Ao abdicar da foto única, Rosenthal pareceu querer revelar o fazer artístico como processo e a fotografia como um discurso que articula diferentes temporalidades e sobrepõe inúmeras camadas de significados. O conjunto de fotografias produzidas por Hildegard Rosenthal no atelier de Lasar Segall dá conta da empatia existente entre fotógrafa e fotografado, em parte pela origem comum que os unia, enquanto imigrantes, em parte pela gratidão dela para com aquele que a acolheu em sua chegada ao Brasil. Observa-se, também, uma grande cumplicidade entre os dois materializada na precisão da pose, na cuidadosa distribuição do mobiliário e dos objetos que compõe o cenário e, sobretudo, nos enquadramentos fotográficos, que estabelecem uma sofisticada reciprocidade entre fotografia e pintura. Busca-se defender, por fim, que através do ensaio fotográfico produzido por Hildegard Rosenthal, é possível refletir sobre o processo de consolidação da imagem pública de Lasar Segall no Brasil, como artista moderno, levando em conta a ampla circulação que essas fotografias tiveram na imprensa entre 1941 e o ano de sua morte em 1957.

**Palavras-chave:** Hildegard Rosenthal; Lasar Segall; ensaio fotográfico.

*Helouise Costa* é livre-docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da USP. Orientadora no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte e no Programa de Museologia, ambos da USP. Pesquisa fotografia, museus e história das exposições.

## **Americanus pinxit: los artistas de la Real expedición botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816) desde la epistemología visual**

Juan Ricardo Rey Márquez (Universidad Nacional de Tres de Febrero)

Los artistas vinculados a la Real expedición botánica del Nuevo Reino de Granada (1783- Pintura: Artur Timóteo da Costa (1882 - 1922), Alguns colegas: sala de professores, 1921, óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. Fotografia: Jaime Acioli. 1816), suelen ser vistos como especialistas en un género de representación particular dedicado al estudio del reino vegetal. No obstante su versatilidad iba mucho más allá del trabajo específico esperado en una empresa científica. En su vasta producción (más de seis mil obras) llama la atención que haya pocas firmadas. Pero es aún más llamativo que exista un conjunto con la inscripción *Americanus Pinxit* (lo pintó un americano). Esta es nuestra primera pista sobre una posible auto-representación de dichos pintores, activos entre el período final del dominio hispánico y los comienzos de la vida republicana. Al revisar los géneros practicados por el grupo de artistas, nos encontramos con retratos, emblemas, planos y copias de grabados, además de los dibujos botánicos y las anatomías de las flores. En los trabajos sobre el tema, se señala la importancia de la mirada del botánico en la producción de los dibujantes/pintores, con lo cual se realza la idea de un trabajo en equipo al servicio de la ciencia. Esta idea no deja de recordarnos la vieja idea del arte como *ancilla ecclesiae* (sirviente de la iglesia). Entonces ¿Cómo representar a estos artistas? De lo anterior surge una duda que apunta a la mirada de la historia del arte, pasados ya dos siglos de reflexión sobre la obra de estos artistas ¿es adecuado restringir la mirada sobre este grupo excepcional a la ilustración científica? ¿acaso su producción se reduce a la ilustración botánica como una *ancilla scientiae*? Si pensamos en la comodidad de las clasificaciones historiográficas, la respuesta es afirmativa. Pero si pensamos en un sentido amplio la respuesta es negativa, habida cuenta del amplio espectro cultural reflejado en las producciones de los artistas de la llamada Oficina de Pintores de la Expedición. En la presente ponencia, nos proponemos presentar un panorama de tal espectro cultural, desde una perspectiva más amplia que la del arte y la ciencia. En cambio nos proponemos presentar algunas pistas para analizar la obra de estos pintores americanos como un problema de conocimiento a través de la imagen, como un ejemplo de epistemología visual.

**Palavras-chave:** Expedición botánica; Epistemología visual; historiografía del arte.

*Juan Ricardo Rey Márquez* es investigador, Centro de investigación en arte, materialidad y cultura MATERIA, Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina).

## **Ernesto Meyer Filho, mito e magia na arte e na persona do artista**

Luana Maribele Wedekin (UNESP)

No desenho para capa de sua exposição individual na Galeria de Arte Studio A/2 em 1974, o artista Ernesto Meyer Filho (Itajaí, SC, 1919 - Florianópolis, SC, 1991) fez-se com seus característicos óculos de armação grossa, cabelos abundantes bem domados para trás, cigarro no canto esquerdo da boca, e, do pescoço para baixo, asas no lugar de braços e o tronco decorado com círculos, corações, num padrão gráfico peculiar. O hibridismo era já um traço consistente da obra o artista, autoproclamado, em 1976, “o primeiro pintor fantástico-surrealista do Sul do Brasil”. Contador de formação, bancário de ocupação, iniciara seus exercícios de desenho a partir da observação dos elementos cotidianos da Ilha de Santa Catarina, suas festividades populares, como o Boi-de-Mamão, os quintais dos casarios de arquitetura de influência açoriana. Os galos, pintou e desenhou aos milhares, nenhum igual ao outro, declarando: “O símbolo oficial da França é o galo. E o galo é também o símbolo do Planeta Marte. E o meu símbolo também”. Marte não era uma menção aleatória. No início dos anos 1960 relatou que fora visitado por um “cara assim meio diferente”, um “cidadão de Marte”, que o levou visitar seu planeta e o identificou como “[espiritualmente] um cidadão marciano”. A primeira visita do artista à Marte, e outras que se sucederam, eram narradas aos amigos nas mesas de bar, em entrevistas para a imprensa local e, à moda de Orson Welles em Nova Iorque, num programa ao vivo numa rádio florianopolitana. A notícia virou tema obrigatório nas entrevistas com o artista, que fazia questão de confirmar e conceder novos detalhes sobre suas incursões extraterrestres. Meyer Filho é, talvez, o mais notório dos artistas catarinenses a criar sistematicamente uma persona artística completa, plenamente afirmada pela imprensa e crítica local. A mitologia “meyeriana” é observável na oposição entre o cidadão (bancário, pai de família) e o artista (excêntrico, incompreendido como “louco manso”, inconformado com a obtusidade provinciana de Florianópolis, ao mesmo tempo que identificado com elementos da cultura tipicamente açoriana); no seu caráter de boêmio local, manifesto apreciador de “brahmas”; no pioneirismo ao abordar a temática erótica de forma explícita; na construção de uma marca identitária, seja como “pintor dos galos” (desde a infância), símbolo que o artista utilizava como assinatura até em cheques, seja na produção de uma arte fantástica, em consonância com o traço mito-mágico regional.

**Palavras-chave:** Meyer Filho; persona do artista; mitologia do artista.

*Luana Maribele Wedekin* é professora Assistente Doutora na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Campus de Bauru.



## O falso autorretrato de Geraldo de Barros

Maíra Vieira de Paula (ECA-USP)

No início da década de 1990, uma fotografia de Geraldo de Barros (1949c.) foi catalogada pelo Musée de l'Élysée, na Suíça, como um autorretrato produzido por meio do processo de solarização do negativo. Tal catalogação persistiu nas publicações posteriores sobre a obra do artista, e foi utilizada pela crítica como exemplo para corroborar o discurso que estava sendo construído em torno da figura de Geraldo de Barros, como um dos artistas pioneiros no país na exploração de certos procedimentos inaugurados pelas vanguardas artísticas internacionais de cunho modernista (entre eles, a solarização). Em primeiro lugar, esta comunicação pretende evidenciar que a fotografia, na verdade, é um retrato do cineasta Agostinho Martins Pereira, produzido por Barros durante o período em que os dois eram membros do Foto Cine Clube Bandeirante. Em segundo lugar, objetiva demonstrar que a obra tampouco foi realizada a partir da técnica de solarização, mas por meio da ampliação fotográfica com aparência de imagem negativa. Este procedimento já havia sido explorado por artistas como László Moholy-Nagy e Man Ray, referências para Barros durante a criação da série "Fotoformas". Esta comunicação propõe-se ainda a analisar os motivos que ocasionaram o equívoco cometido pelo Musée de l'Élysée. Considera-se que um deles tenha sido as similaridades entre a fotografia em questão e um dos autorretratos mais emblemáticos de Barros, aquele em que um feixe luminoso incide sobre os seus olhos. Outro motivo pode ter sido o fato dele também haver utilizado a técnica de solarização em outras fotografias, como em *Mulher no Espelho* (1948c.). Por fim, a comunicação pretende ponderar se tal equívoco foi uma das possibilidades de interpretação da obra previstas pelo artista, uma vez que o alto contraste de tons da imagem contribuiu para velar a face do retratado. Em outras fotografias da série "Fotoformas", Geraldo de Barros igualmente desafiou a capacidade perceptiva do público, ao produzir imagens com múltiplas possibilidades de interpretação, como no par *O rei e o gato* e *O gato e o rei* (ambas de 1949). A análise do falso autorretrato, de um lado, possibilita a revisão dos procedimentos acionados por Geraldo de Barros na construção de suas fotografias. De outro, o equívoco cometido pelo museu suíço oferece oportunidade de observar a complexidade dos fatores envolvidos na identificação de determinadas imagens como autorretratos produzidos por artistas.

**Palavras-chave:** Geraldo de Barros; Autorretrato; Fotografia Modernista; Processos Fotográficos; Solarização.

*Maíra Vieira de Paula* é pesquisadora associada ao Grupo de Estudos Arte&Foto da ECA-USP, coordenado pelo Prof. Dr. Tadeu. É Professora de Fotografia do Senac-SP.

## **Por que tão sérios e macabúzios? Artistas representados por Arthur Timótheo da Costa em Alguns Colegas (1921)**

Maraliz de Castro Vieira Christo (ECA-USP)

Arthur Timótheo da Costa pinta, em 1921, quatorze colegas da Sociedade Brasileira de Belas Artes, surgida dois anos antes a partir formalização do Centro Artístico Juventas. Nesse momento, a SBBA estava estruturada, aguardando seu reconhecimento como entidade de utilidade pública, proporcionando aos sócios um lugar de encontro, organizando exposições, palestras, um salão anual, vigilante quanto ao papel social dos artistas e a defesa do patrimônio artístico público. Arthur representou membros atuantes da SBBA, principalmente aqueles com os quais estabelecia laços de amizade, desde os tempos de aprendizado na ENBA. As várias efemérides que marcaram o início dos anos de 1920 e a própria consciência da doença que lhe afligia poderiam ter aguçado a necessidade de representar a si próprio e seus colegas da SBBA.

A teoria clássica estabelece que, na composição de um quadro com várias figuras, deve-se buscar o equilíbrio entre dois polos: a unidade, o modo superior da organização dos elementos plásticos, e a diversidade, a variedade entre esses elementos. Esta é uma questão fundamental para um retrato de grupo: si o pintor não se atenta à unidade, ele conseguirá apenas uma simples coleção de retratos individuais artificialmente reunidos num espaço comum; se não incorpora a diversidade, impondo uma forte unidade às figuras, ele neutraliza a individualidade dos modelos, o grupo passa a ser mais importante que seus membros.

Arthur escolhe para a sua pintura o formato longo da tela e a inclusão dos retratados em busto; como o fez Paollo Uccello ao representar os cinco mestres florentinos. O modelo inaugurado por Uccello favorece os retratos individuais, embora seja possível intuir uma narrativa, o que facilita a integração dos personagens. O quadro de Arthur se compõe de extraordinários retratos, entretanto, os personagens não dialogam entre si, não compõem nenhuma narrativa. Arthur consegue sua unidade a partir do predomínio dos tons ocres e escuros e de um mesmo comportamento entre os retratados: todos nos olham seriamente, sem nenhuma empatia quanto ao público.

Embora o associativismo artístico não seja praticamente estudado no Brasil, percebesse ser recorrente; entretanto, poucos retratos de artistas em grupo são conhecidos.

**Palavras-chave:** Representação de artistas; Arthur Timótheo da Costa; Sociedade Brasileira de Belas Artes.

*Maraliz de Castro Vieira Christo* é pesquisadora associada ao Grupo de Estudos Arte&Foto da ECA-USP, coordenado pelo Prof. Dr. Tadeu. É Professora de Fotografia do Senac-SP.

## Henrique Cavalleiro, o pintor decorador da Escola Nacional de Belas Artes

Marcele Linhares Viana (CEFET/RJ)

Esta comunicação tem como tema o ofício do artista Henrique Campos Cavalleiro (Rio de Janeiro, 1892 – 1975). Pintor formado pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), Cavalleiro foi considerado um artista plural em sua época, atuando em diversos campos além da pintura, mas também da pintura (decorativa) mural, ilustração, caricatura e teatro (indumentária e cenografia). Sua personalidade, entretanto, se apresenta em poucas e discretas entrevistas de jornal e textos de apresentação de suas exposições. O jovem artista de traços modernos “à maneira de Seurat” passa a defender, ao longo de sua carreira, as artes decorativas, como um “ramo importante da pintura”, área na qual leciona na ENBA por 13 anos. Nas palavras do poeta Augusto Frederico Schmidt, Cavalleiro “não era homem para conversa longa de café”, mas era considerado por muitos como “um dos mais estimados mestres de sua geração, pelo conhecimento técnico, dedicação aos alunos e flexibilidade do ensino, no qual procura desenvolver a personalidade do aluno, sem forçar ou reprimir” como afirma artigo do Jornal Diário de Notícias (1954). Tais características liberais também estão presentes na formação do próprio artista que após os estudos na ENBA, goza do seu Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, em 1918, em ateliê próprio em Paris, pois permanece apenas seis meses dos cinco anos totais, na Academie Julian. A rebeldia custa a ele reclamações da congregação da ENBA, alegando que o pensionista se afastara “dos moldes consagrados pela orientação da Escola”, mas na França seus trabalhos são frequentemente elogiados no Salon des Artistes Franceses (1923) e na Société Nationale des Beaux-Arts (1923-1924). É quando o pintor afirma, em entrevista, que se empenha no estudo da composição pictórica: “visitando museus vanguardistas e pintores modernos (...) senti que devia mudar meu estilo, construir melhor os meus temas e, sobretudo, estudar a fundo composição, no tocante ao volume e valores tonais.” Ao retornar ao Brasil sua obra não tem a mesma receptividade, ela recebe críticas diversas, positivas e negativas. Um item, porém, é comum, o conteúdo decorativo em seu trabalho. Discípulo de Eliseu Visconti, de quem mais tarde se torna genro, Cavalleiro, volta a investir na área gráfica como forma de subsistência até que retorna a Europa para, neste momento, investir em uma formação mais especializada em arte decorativa e ilustração, ramos que permanecem presentes em sua carreira, paralelamente a pintura.

**Palavras-chave:** Henrique Cavalleiro; Arte Decorativa; Pintura Decorativa; ENBA; Ensino artístico.

*Marcele Linhares Viana* é doutora em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2015), docente do CEFET/RJ e membro do Grupo de Pesquisa Entresséculos. Desenvolve estudos no campo das artes decorativas, ensino acadêmico e patrimônio.

## Araújo Porto-Alegre, retrato e autorretrato

Marcelo da Silva Bueno (UFRJ)

Uma significativa parcela daquilo que se sabe sobre a vida e a obra do artista Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) deve-se, direta ou indiretamente, ao registros feitos por ele próprio em seus Apontamentos Biográficos, concluídos em 1858 e originalmente publicados em 1922, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro. Escritos na terceira pessoa do singular, de modo a conferir-lhes caráter impessoal, os Apontamentos sobre a vida de Porto-Alegre constituíram, juntamente às suas notas biográficas registradas por Ferdinand Wolf (1863), uma das principais referências para os autores que se dedicaram a perscrutar a biografia daquele que foi um dos mais influentes personagens da cena cultural brasileira durante o período monárquico. O fato das informações contidas em ambas as obras provirem da mesma fonte – isto é, Porto-Alegre – viria a contribuir, de forma inequívoca, para que as versões apresentadas pelo artista acerca de eventos dos quais ele tomou parte se consolidassem, eventualmente, como factuais. Tendo clara consciência de seu papel como sujeito histórico, Porto-Alegre buscou, de forma sistemática e meticulosa, construir a imagem pela qual gostaria de ser reconhecido pelas gerações futuras: um homem patriota, íntegro, temente a Deus, leal à Casa Imperial brasileira e engajado em todas as causas que, a seu ver, poderiam alçar o Brasil à condição de nação civilizada. Para além de sua produção artística, poética e literária, Porto-Alegre legou à posteridade uma extensa coleção de documentos de valor histórico inquestionável, que possibilitam reconstituir, com riqueza de detalhes, o retrato de um período em que a profissão de artista no Brasil começaria a adquirir contornos próprios – processo no qual Porto-Alegre foi, sem dúvida, um dos maiores protagonistas. Existem, no entanto, fontes que oferecem olhares diferenciados sobre os acontecimentos por ele registrados e, mesmo, sobre a persona que criou para si. A elaboração de um perfil mais preciso da figura de Porto-Alegre e dos eventos por ele relatados, requer, portanto, o cotejamento dos elementos disponibilizados por essas fontes com aqueles que figuram nos textos produzidos pelo artista, ainda que estes últimos transcendam a dimensão pessoal, biográfica, e descortinem um panorama da cena artística e cultural do país na segunda metade do século XIX, imprescindível para o estudo da História da Arte no Brasil.

**Palavras-chave:** Manuel de Araújo Porto Alegre; Academia Imperial das Belas Artes; Segundo Reinado; Ensino artístico.

*Marcelo da Silva Bueno* é doutor em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia pela UFRJ (2017), tendo realizado estágio doutoral na Université Paris-Sorbonne (Paris IV), no âmbito do PDSE/ CAPES. Docente do Colégio de Aplicação da UFRJ.

## **Entre a urbanização e a natureza: a fotografia de paisagem no Brasil do século XIX**

Marcelo Eduardo Leite (Universidade Federal do Cariri)

Introduzida no Brasil imediatamente após seu reconhecimento mundial, a fotografia rapidamente começou a fazer parte da produção imagética brasileira, sendo massivamente utilizada pelo Segundo Império como meio de comunicação. As fotografias de paisagens, cujo uso foi inicialmente limitado por questões técnicas e pela predominância do retrato fotográfico, vão, pouco a pouco, ganhando importância e participando da formação de um manancial imagético em formação. Na presente comunicação enfatizaremos as importantes transformações na produção de paisagens fotográficas no século XIX e, paralelamente, analisaremos aspectos específicos da expansão da fotografia brasileira no século XIX, vislumbrando elementos das relações estabelecidas entre o Imperador D. Pedro II e alguns dos fotógrafos atuantes no Rio de Janeiro. Daremos ênfase aos fotógrafos George Leuzinguer (1813- 1892), Juan Gutierrez (1859-1887) e Marc Ferrez (1843-1923). Acreditamos que a distinção desta modalidade de fotografia, sobretudo por sua independência com relação ao espaço dos ateliês, permitiu, pela primeira vez, que os fotógrafos tivessem mais liberdade nas suas escolhas, deixando uma relevante mostra sobre o ofício fotográfico e suas possibilidades criativas no século XIX.

**Palavras-chave:** Paisagem; Fotografia; Segundo Império.

*Marcelo Eduardo Leite* possui bacharelado e licenciatura em Ciências Sociais (Unesp/1998), Mestrado em Sociologia (Unesp/2002), Doutorado em Multimeios (Unicamp/2007) e Pós-doutorado em História da Arte (UNAM/2017). É professor associado de fotografia na Universidade Federal do Cariri.

## **A representação da figura do artista: Zeferino da Costa - o retrato e o auto retrato na Igreja da Candelária**

Márcia Valéria Teixeira Rosa (Doutoranda do PPGAV/EBA/UFRJ)

João Zeferino da Costa (1840-1915) é referenciado pela história da arte como o “pintor da Candelária”. De fato, ele é autor dos painéis da abóboda da nave central, da cúpula e sancas da capela-mor e do Coro da Igreja da Candelária, obra que lhe rendeu notoriedade e reconhecimento na pintura brasileira oitocentista. A partir deste conjunto de pinturas do artista, destacaremos para esta comunicação o painel alegórico localizado no Coro da Igreja, onde foram representados os principais personagens ligados à construção do templo religioso, entre eles, curiosamente, o pintor ao lado de sua esposa. A partir desta auto representação do pintor, teceremos algumas considerações acerca da construção da imagem do artista, pelo ponto de vista do seu encomendante – a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária (ISSSC) e pela repercussão

de sua obra no meio artístico, na crítica e imprensa da época. Para tal encomenda, o artista trocou correspondências com a Mesa Administrativa da ISSSC, na qual se apresenta como pintor devotado e experiente, mencionando seus 12 anos de dedicação em favor das Belas Artes. Esta documentação nos permite compreender a importância dada pelo artista a esta demanda e em contrapartida, as expectativas do encomendante mediante a grandiosidade do templo. É importante salientar as repercussões na imprensa durante todo o período de construção até a inauguração da igreja, em que o pintor é referenciado por seu grande mérito. Para compreendermos a imagem construída sobre Zeferino da Costa, destacaremos o retrato deste pintor e professor, executado por seu então discípulo Henrique Bernardelli (1857-1936), encomendado pela Irmandade em agradecimento aos serviços prestados pelo mestre e pertencente à coleção de pinturas de retratos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária.

**Palavras-chave:** Igreja da Candelária; Zeferino da Costa; Pintura de retrato.

*Márcia Valéria Teixeira Rosa* é doutoranda do PPGAV/EBA/UFRJ. Professora Adjunta do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da UNIRIO.

## **A obra de Tomie Ohtake: uma coleção de modelos e tradições japoneses**

Maria Fernanda Lochschmidt (Pesquisadora Independente)

A obra de Tomie Ohtake: uma coleção de modelos e tradições japoneses Em uma das poucas vezes que Tomie Ohtake (1913-1915) escreveu sobre sua obra, ela a definiu como ocidental, tendo porém grande influência japonesa, reflexo de sua formação. Na minha visão, a artista se inspirou em uma série de modelos e tradições da milenar arte do Japão durante o processo criativo de sua obra. Neste texto com ilustrações e através de exemplos, aproximarei a arte de Tomie Ohtake à japonesa. Na pintura, seu estilo de pincelada firme e disciplinada, com cores vivas chapadas ou texturizadas, e seus contornos definidos são também características da yamato-e, e das escolas tradicionais Tosa, Kano e Rinpa. Várias de suas composições têm como base traços diagonais retos ou ondulantes que atravessam o espaço pictórico. Este é um dispositivo comum na pintura japonesa. Na década de '70, a artista passa a incluir papéis recortados por ela sobre suas telas. As técnicas Tsugi -gami e kasane tsugi já eram praticados em Quioto no século XII. Certas formas recorrentes em seus trabalhos evocam ícones e objetos que fazem parte da história cultural do Japão, como o círculo vermelho da bandeira; o triângulo, semelhante à montanha Fuji ou aos montes do Kamigamo Jinja; os arcos, provavelmente sua versão dos torii ou de pórticos e janelas japonesas, e formas tubulares, senelhantes às esculturas haniwa. A pintura japonesa é predominantemente linear e tende à bidimensionalidade. A pintura de Tomie Ohtake tem como base o binômio linha/mancha, e é essencialmente bidimensional. Seus monumentos em lugares públicos também lembram formas existentes na arte japonesa, como as quatro ondas na Avenida

23 de Maio em São Paulo, cuja linha não difere da representação de ondas em pinturas e montagens feitas no Japão. As esculturas brancas em ferro nas coleções Franco Correia e Larragoiti guardam forte semelhança com o origami, a arte japonesa de dobrar papel. Esculturas em forma de fita ondulante no Memorial da América Latina em São Paulo, em um hotel em Brasília e em um parque metalúrgico em Minas Gerais lembram as longas faixas sinuosas que envolvem as figuras budistas japonesas. Esculturas vermelhas em aço no auditório Ibirapuera em São Paulo, no acesso ao aeroporto de Guarulhos e em Santos, parecem ser inspiradas no nimbo flamejante de Fudo Myo-o, uma das divindades mais importantes do budismo no Japão. Instalações feitas pela artista com círculos de metal branco deformado têm uma relação com o espaço semelhante a da caligrafia masu-shikishi.

**Palavras-chave:** Tomie Ohtake; Arte nipo-brasileira; Arte japonesa.

*Maria Fernanda Lochschmidt* é mestre em História da Arte (Univ. Viena). Lecionou na USP, no Instituto Confúcio na UNESP, MASP, MUBE. Datou e classificou a coleção asiática do Museu D. João VI. Reside em Tóquio desde 2016.

## **Os azulejos de Roberto Burle Marx para o Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro**

Mariana Rodrigues (Casa de Rui Barbosa)

No Brasil, o azulejo teve seu uso desde o período colonial sempre de estética portuguesa, até a ascensão do movimento moderno no segundo quartel do século XX. Em Portugal, cinco séculos abarcam a trajetória da azulejaria em variados estilos. Algumas mudanças significativas que unem as duas histórias começaram surgir a partir do final do século XIX com a chegada da República no Brasil e o movimento eclético da Belle Époque, na virada do século XX. A ornamentação dos estuques ganhou espaço na arquitetura e com isso os azulejos deixaram de ser utilizados como revestimento. Com a chegada do movimento neocolonial no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, que buscou uma retomada da identidade nacional na arquitetura muito influenciado pelo movimento casa portuguesa do arquiteto Raul Lino (1879-1974), a azulejaria retomou seu papel na arquitetura mas ainda vinculada a tradição iconográfica portuguesa. Alguns exemplos no Rio de Janeiro são a coleção de painéis do Museu do Açude, o conjunto de azulejos das casas do Largo do Boticário, os painéis do Solar de Monjope, já demolido, entre outros espalhados por todos o país. Mas o movimento perdeu força com a ascensão do modernismo. Em 1936, com a segunda vinda do arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887- 1965) ao Rio de Janeiro, para uma consultoria ao projeto de Lucio Costa (1902-1998) do Ministério da Educação e Saúde (MES), hoje Palácio Capanema, o azulejo retomou o conceito de revestimento arquitetônico numa vertente artística, enquanto elemento decorativo, unindo a arquitetura às artes plásticas. Le Corbusier também era adepto ao uso do azulejo nas fachadas das casas brasileiras, por ser o Brasil um país

de clima tropical e úmido. Apesar de esboçar alguns desenhos, a missão ficou para o pintor Candido Portinari (1903-1962). A estética, que muito se diferenciava dos azulejos barrocos e rococós do período neocolonial, ainda destacava os tons de azul e branco, além da semelhança com os azulejos de figura avulsa. Destaca Bruand (2016, p.93) que “o resultado obtido foi um grande conjunto de riqueza plástica, realçando e completando magnificamente a arquitetura [...].” Motivados a produzir azulejos integrados ao projeto, arquitetos brasileiros fizeram do uso do azulejo um novo capítulo na história da arquitetura moderna brasileira, mas, a partir daí, com estética nacional e aplicados em grande escala. Para além de Candido Portinari, Roberto Burle Marx (1909- 1994) e Athos Bulcão (1918-2008), que fez a ruptura para uma azulejaria policromática e abstrata, muitos artistas plásticos fizeram do azulejo, a partir daí, um elemento de estética brasileira para ser utilizado como suporte nas mais variadas formas e aplicações, sendo os painéis considerados hoje como obras de arte e não mais um revestimento parietal apenas. No Brasil, com a expansão da arquitetura moderna, não só os edifícios públicos mas as residências também foram palco para a utilização dos azulejos em grandes painéis, retomando o seu uso nesse ambiente privado. Mas, desta vez, a aplicação do azulejo já não era mais nos interiores ou mesmo nas fachadas conforme o costume colonial, e sim na área externa, criando uma comunicação do azulejo com a paisagem, como um objeto de arte a ser contemplado ao ar livre, numa atmosfera de prazer sensorial. A casa abre-se para exterior através da sua transparência, da predominância das curvas e da ventilação privilegiada. A interação entre azulejos, paisagem e arquitetura permite um olhar em conjunto para as três artes. O projeto de arquitetura integrado à paisagem e a azulejaria, ao serem separados perdem a estética, a plástica. E ninguém mais do que Roberto Burle Marx criou essa atmosfera de interação entre paisagem, arte e arquitetura através de seus jardins e de seus azulejos, proporcionando um olhar plástico que promove a união de todo o conjunto. Nascido em São Paulo, em 04 de agosto de 1909, Burle Marx veio para o Rio de Janeiro com quatro anos de idade, em 1913. Aos dezenove anos, após uma complicação na visão, mudou-se com a família para a Alemanha onde permaneceram por um ano, entre 1928 e 1929. Com formação em pintura no ateliê de Degner Klemm e em contato com as vanguardas artísticas europeias, ao regressar ao Rio de Janeiro foi incentivado pelo arquiteto e vizinho no Leme, Lucio Costa, a ingressar na Escola de Belas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Burle Marx criou em 1935 o projeto do terraço-jardim do edifício do MES (RJ), sendo este uma ruptura para uma nova forma de projetar mais moderna. Na ocasião começa a se interessar pela pintura pré-cubista de alguns artistas, especialmente as de Georges Braque (1882-1963), pintor e escultor francês, que fundou o cubismo com Pablo Picasso (1881-1973). A partir daí, seus projetos paisagísticos tiveram sempre um viés orgânico, abstrato. Com cerca de dois mil jardins projetados, Burle Marx faleceu em 04 de junho de 1994 na cidade do Rio de Janeiro, onde desenvolveu a maior parte de suas obras sendo conhecido mundialmente como um exímio paisagista e botânico autodidata. Mas o legado de Burle Marx não foi somente no paisagismo e na botânica. Burle Marx foi um artista multidisciplinar atuando na área da cerâmica, da ourivesaria, da pintura e azulejaria. Sobre o paisagista enquanto pintor de azulejos, ainda há poucos estudos. Sua contribuição plástica para o estudo da azulejaria na arquitetura moderna brasileira, interagindo com a paisagem dos seus jardins, influenciou muito pintores contemporâneos gerando um vasto e considerável acervo



a ser explorado enquanto obra de arte. Esta comunicação pretende mostrar o artista como pintor de azulejos e seu processo criativo na elaboração dos temas de suas pinturas em conversa com seus projetos paisagísticos. Como o acervo de Burle Marx enquanto pintor de azulejos é vasto, a comunicação fará um recorte para os azulejos do Instituto Moreira Salles (IMS) no bairro da Gávea, Rio de Janeiro, com o painel as lavadeiras. O Instituto foi a residência de Walther Moreira Salles e a casa modernista foi projetada pelo arquiteto Olavo Redig de Campos em 1949. Há muito o que desvendar e explorar sobre a plástica desenvolvida por Burle Marx na pintura de seus painéis de azulejos, que tiveram influência de Candido Portinari e de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), pintora portuguesa exilada no Brasil. A preocupação com o belo que tanto agregou valor estético aos seus projetos possibilitou um novo olhar unindo a arte e a arquitetura. Um universo peculiar de um artista ímpar.

**Palavras-chave:** Azulejos; modernismo; arquitetura; pintura; Burle Marx.

*Mariana Rodrigues* é designer de Interiores e pesquisadora em Artes Decorativas e Arquitetura, com pesquisa em azulejaria luso-brasileira. Mestre em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ).

## **Gustave Moreau em seu museu – preservar e expor seu universo, sua identidade e suas obras**

Marilene Corrêa Maia (EBA-UFRJ)

Percorrer as salas do Museu Gustave Moreau é penetrar o universo e a intimidade do artista. Filho de um arquiteto e de uma musicista, Gustave Moreau, desde a sua infância, viveu envolto à arte. Sempre amparado pelo pequeno círculo familiar, o artista cresce, se constrói e se revela como um expoente do simbolismo francês. Em sua casa-ateliê ele concebe o seu próprio museu, abrigando seus desenhos, croquis, estudos de cor e de pinceladas, pinturas, bem como diversos objetos pessoais. A casa do artista é o espaço de vida, de inspiração e de auto-representação. O seio familiar consubstancia esse espaço, no qual o artista guarda as suas memórias, vive, se inspira e se recria. Moreau recebe ali, seus amigos, ensina aos seus alunos, cria suas obras. É a partir desse acervo pessoal e intimista que emerge e se consolida a sua arte. Poucos anos antes da sua morte, o artista lega ao Estado francês todo o acervo e a casa com um projeto museográfico de sua concepção constituindo assim, o museu de si mesmo. A única exigência no entanto, é a manutenção desse programa expográfico, que deve permanecer sem modificações ao longo dos tempos. Além de analisarmos esse percurso intimista pelas salas do Museu Gustave Moreau e discutirmos sobre suas temáticas e sua técnica, refletiremos sobre os desafios implícitos na manutenção e preservação desse programa museográfico autoral que, desde a porta de entrada aos espaços mais íntimos tais como o quarto e o escritório de trabalho é o legado de uma imutável auto-representação.

**Palavras-chave:** Gustave Moreau; artista, pintura; técnicas; preservação.

*Marilene Corrêa Maia* é professora Adjunta do Departamento de Artes e Preservação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; pesquisadora dedicada aos estudos de materiais e técnicas de pintura, estilos e criação artística em pintura, preservação e conservação e restauração de obras e acervos.

## **Entre o acervo e o estúdio: um espaço de pensamento**

Marilice Villeroy Corona (PPG-AV/UFRGS)

Este artigo tem como objetivo levantar algumas questões sobre o tema da autorrepresentação e da representação do atelier do pintor a partir da análise de minha exposição *Entre o acervo e o estúdio*. Sabe-se ser comum o tema do atelier do artista na história da pintura. Habitualmente, esses espaços são povoados de representações. Pincéis, tintas, mapas, desenhos, fotografias, telas enroladas ou apoiadas à parede, cortinas, biombos, um eventual modelo, seja vivo ou não, enfim, instrumentos e ferramentas de trabalho que usualmente estão à mostra com a finalidade de caracterizar o espaço do fazer e da técnica. Mas será só isso? Como veremos, com o decorrer da história, a autorrepresentação do artista na pintura assume novos significados e, ainda hoje, parece trazer instigantes possibilidades para a criação de novas relações. Desde 2006 venho realizando projetos expositivos que têm levado em consideração o espaço em que as pinturas serão apresentadas associadas às pinturas de ateliês. São pinturas- instalações que se organizam em conjunto de peças e são interdependes umas das outras ativando inúmeras possibilidades de leitura. Para o momento, gostaria de ater-me em meu último projeto *Entre o acervo e o estúdio*, realizado em 2017 no MARGS, em Porto Alegre. Esta exposição teve como assunto os rebatimentos entre o espaço de produção, o espaço de apresentação e o acervo; as interconexões entre o espaço de criação, representações de atelier, e o espaço dedicado à conservação da memória e da cultura. Selecionei algumas obras que fizeram parte da alfabetização do meu olhar e que, ainda hoje, descubro novos aspectos. Para esta exposição escolhi dois gêneros que se interligavam: o retrato e o atelier do artista. Para este selecionei quatro pinturas do acervo: *Interior de Atelier de João Fahrion*, *Ateliê de Carlos Petrucci*, *Interior de Edson Motta* e *Atelier Julian de Pedro Weingartner*. A representação do atelier, trata-se de uma alegoria do próprio processo de criação, da gênese do trabalho do artista. Espaço privado do trabalho manual e da elaboração mental. O cenário de produção oferece pistas sobre o contexto no qual o pintor está inserido. Tudo está nos detalhes (GAUSSEN, 2001, p. 12). Atelier como estúdio, *studiolo*. O espaço do estudo, do conhecimento e também da produção e revelação das imagens. E hoje? Do que falam essas imagens?

**Palavras-chave:** metapintura; atelier do artista; autorreferencialidade; acervo; documentos de trabalho.

*Marilice Villeroy Corona* é artista visual e Profa. Dra. do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS. Atua como artista desde os anos 80 e pesquisa sobre pintura, representação e o diálogo com outros meios. Faz parte do comitê editorial da Revista Porto Arte (PPG-AV/UFRGS), Estudio – FBAUL.

## **Ver e ser visto: representações do artista na obra de Almeida Júnior**

Marina Pereira de Menezes de Andrade (PPGAV/EBA/UFRJ)

“Um primorzinho que obriga-nos a juntar nossas palmas às do pintor para aplaudir o Sr. Almeida Júnior” – o comentário de Angelo Agostini registra a positividade em que a obra “Descanso da Modelo” foi recebida no salão de 1884. Feita no período em que o artista esteve na França, a obra retrata uma cena de descontração entre um pintor e uma modelo num momento de pausa de seus ofícios. Exposta atualmente no Museu Nacional de Belas Artes, essa pintura já foi tema de diferentes estudos, em que o tema, a forma e o contexto de sua produção e circulação foram analisados. Para essa comunicação, busca-se somar mais um olhar à obra e, com maior ênfase, refletir sobre a representação da imagem do artista. A questão que move a discussão é: o que significava “ser artista” no contexto visto por Almeida Junior? O estudo, assim, parte do caso específico do “Descanso da modelo” para identificar algumas características do ambiente circundante, tanto nacional quanto francês. Para o desenvolvimento da comunicação serão revistas outras obras do artista – “O ateliê parisiense” (1880), “O ateliê do artista” (1886) e “Futuro artista” (1898) – e serão apresentadas informações sobre os salões e exposições da época. Tal estrutura buscará observar as relações entre produção e exposição, entre as intenções individuais e as demandas de um sistema. A compreensão do ambiente artístico em que foram produzidas será fundamentada nos escritos da socióloga Nathalie Heinich e do historiador Thierry de Duve. Sem buscar um uníssono entre as visões desses teóricos, serão apontadas suas diferentes posições sobre os salões, o estatuto do artista e o público. O olhar para o ambiente nacional se fundamentará nos escritos de diferentes pesquisadores e, em especial, na tese de Fernanda Pitta e na dissertação de Alice Bandeira. Constam nessas referências análises detalhadas sobre a trajetória de Almeida Júnior. A presença do modelo-vivo também será um ponto da discussão, que tratará a presença do modelo como fonte para técnica/criação e para troca/diálogo. Partindo da troca de olhares entre artista e modelo na obra de Almeida Junior, espera-se contribuir no debate sobre o que é ser artista, mas também sobre o que é ser público. Essa parece ser uma questão que foi significativa aos artistas do século XIX, que viu seu público expandir-se nas exposições e salões, mas que não deixa de ser significativa no século XX e na atualidade.

**Palavras-chave:** Artista; público; modelo.

*Marina Menezes* é professora adjunta da Escola de Belas Artes, onde atua como professora de Desenho. Doutora em História da Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ, desenvolve pesquisas sobre a formação do artista e o ensino de artes.

### **“Ser artista é ser profeta”**

Martinho Alves da Costa Junior (UFJF)

Essa comunicação busca discutir uma vertente muito presente no final do século XIX, especialmente na França e na Bélgica: as relações entre o artista e um mundo espiritual. A figura ímpar de Joséphin Peladan foi preponderante para a ascensão de um neocatolicismo estético na formação da ordem cabalística da Rosa-Cruz. Os salões oriundos da ordem cativaram a presença de diversos artistas, músicos etc. As artes, em especial as plásticas, são sob esta doutrina os elementos por excelência a alcançar um mundo fora do sensível, do real, do naturalismo. A verdade é alcançada por meio de um contato interior, invisível e, portanto, paradoxalmente, encarnado nos mais diversos suportes. Fora deste universo, os modernos exibiam a visão do mundo interior também em suas obras, em particular em diversos autorretratos. Ensor, Sérusier, Martin, Toroop, Gauguin, entre tanto outros mostram, por caminhos diversos, uma faceta deste artista espiritual na modernidade. No entanto, cabe o questionamento dessa via de compreensão do mundo e sua materialidade nas obras de arte, no cenário brasileiro. Para tanto, a figura de Manoel Santiago, é importante para essa discussão. Ligado à teosofia, tinha na figura de Leadbeater um guia, tal qual Peladan. A compreensão de sua obra passa inexoravelmente por ele. Mas a questão se prolonga e também se altera quando isolamos, nesta via de entendimento, seus autorretratos conhecidos. Na aparência, o artista se apresenta de modo diverso de suas obras. Será apresentado estes questionamentos para compreender uma faceta pouco explorada na tipologia dos autorretratos.

**Palavras-chave:** Autorretrato; ocultismo; espiritualidade.

*Martinho Alves da Costa Junior* é professor de história da arte e da cultura do departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora, professor da pós-graduação em História da mesma universidade.

## **Autofoco: as ressignificações dos autorretratos em fotografias de artistas com seus dispositivos de trabalhos**

Niura Legramante Ribeiro (PPGAV- UFRGS)

O corpo é um meio privilegiado de expressão para criar conceitos narrativos, por meio de autorretratos do artista sobre as suas inquietações. Ao se pensar em imagens fotográficas, pelo o seu caráter de mise en scène, é preciso considerar que o eu do artista pode ser um personagem e não uma verdade. Mesmo com esse pressuposto, pode-se discorrer sobre as relações entre a encenação e os fundamentos das questões identitárias do artista. Interrogar sua própria imagem com seus dispositivos de trabalho, câmeras, propulsores, objetos de estúdio ou espelhos como metáforas da fotografia, tem sido recorrente na fotografia desde o seu surgimento até a contemporaneidade. O artigo parte de análises de autorretratos de estúdio do século XIX, procurando investigar de que forma os artistas têm ressignificado, através do tempo, a relação que estabelecem com tais dispositivos. Pode-se aventar que, quando do aparecimento da fotografia, em muitos autorretratos os artistas apareciam com suas câmeras para valorizar o novo invento, a especificidade do meio e reforçar a ideia de imagem, já que era uma época de grandes avanços técnicos. Ou ainda, servia para reforçar o estigma da imagem fotográfica, com o pretexto de objetividade científica, de veracidade em relação à captação do real na qual a fotografia estava ancorada. Assim, o autofoco referenciava essa concepção fotográfica da época, bem como as identidades do artista relativas ao estilo das fotografias que produzia. Se pouco havia de transgressão nas poses, expressões fisionômicas e enquadramentos, com o modernismo e a contemporaneidade isso tende a mudar e começam a aparecer questões de outra natureza. Os autorretratos com dispositivos de trabalho podem apontar, além das relações com conceitos estéticos e/ou sociais da época do artista, para modos performativos autobiográficos, tanto do íntimo como do profissional, podendo evocar questões de gênero, sexualidade, doenças, entre outras. Para tal investigação, poderão ser trazidas análises de autorretratos fotográficos de artistas latino-americanos e europeus, entre outros, como Albano Afonso, Krishna Valdez, Sophie Starzenski, Adolpho Disdéri, Richard Avedon, Vivian Maier, Michael Snow, Man Ray, Jeff Wall, Diane Arbus, Bachelot Caron. Considerando que sobre o retrato na fotografia existe uma significativa bibliografia, o mesmo não acontece com o autorretrato, ainda mais em relação ao viés ao qual se propõe discutir no presente artigo. Neste sentido, espera-se poder contribuir para alargar os horizontes da história da fotografia.

**Palavras-chave:** autorretratos; corpo; ressignificações; fotografia; dispositivos.

*Niura Legramante Ribeiro* é professora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais e de Graduação do Instituto de Artes da UFRGS. Membro do CBHA e da ABCA.

## **Sem sujar as mãos: paletas, lápis e pincéis nos autorretratos luso-brasileiros do início do Oitocentos**

Patricia Delayti Telles (SFRH/BPD)

Para os artistas da Península Ibérica, particularmente em Portugal (e por conseguinte no Brasil), a ambiguidade do seu estatuto social foi uma preocupação constante até meados do século XIX. Parece ter sido apenas quando se estabeleceram exposições públicas periódicas de arte, apoiadas por instituições governamentais e festejadas na imprensa, no modelo das que aconteciam em diversos países na Europa do Norte, que a sua profissão consagrou-se. Até então, a legislação portuguesa colocava, de fato, a pintura a meio caminho entre o trabalho manual ou “mecânico” – por si só “aviltante”, quando não servil – e a baixa fidalguia, à qual alguns pintores conseguiram aceder, em finais do Setecentos, graças à proteção do Paço (TELLES, 2015; MACHADO, 1922). Os seus protestos, desde o século XVII, alegando que a pintura era uma atividade criativa, portanto mental, e como tal digna de reconhecimento, raramente obtinham um sucesso duradouro. Malgrado algumas conquistas em termos legais (CAETANO, 1994), e a ascensão de novas classes ao poder entre 1790 e 1830, graças às revoluções francesas e constitucionais, a aceitação social dos pintores continuaria ser pouca. Ecoava sem piedade o preconceito contra as suas mãos sujas de tinta, responsáveis pela permanente confusão da sua atividade com os “ofícios mecânicos” de meros artífices, pintores de paredes ou caiadores. Essa rejeição talvez explique a relativa raridade de autorretratos no mundo luso nessa época. Veremos de fato que, os que conseguimos identificar refletem essa dificuldade de aceitação social, pela opção por roupas burguesas, por recortes em busto que realçam a cabeça e escondem as mãos, e quando muito, pela colocação das mesmas sobre a frente em posições pensativas. Buscando sempre elevar a sua arte, os pintores não hesitam em mostrar paletas e pincéis nas mãos de seus alunos fidalgos, ou quando retratam outros colegas, sobretudo estrangeiros, mas parecem evitar a todo custo mostrar-se com elas quando representam a si mesmos. Ora, se este “medo da paleta” esse pavor ao lado sujo da pintura de fato imperava, como procediam para identificar-se como artistas? Haveria diferenças entre miniaturistas e pintores de cavalete? Como se retratavam, habitualmente, os pintores ativos em Portugal e Brasil entre finais do século XVIII e o final do reinado de D. João VI? Notar-se-ia alguma evolução nas suas representações, alguma diferença notável entre artistas portugueses e brasileiros e os pintores estrangeiros da época?

**Palavras-chave:** autorretrato; século XIX; Portugal; Brasil.

*Patricia Delayti Telles* é bolsista de pós-doutoramento [SFRH/BPD/115974/2016], doutora em História da Arte (UE, 2015), venceu os prémios Fernão Mendes Pinto (2016) e Dahesh Museum Prize (2011), estuda pintura luso-brasileira entre 1777-1834, sobretudo retratos e miniaturas.

## **Reflexos e reflexões – A imagem do fotógrafo na fotografia**

Pedro Karp Vasquez (IHGB)

Mirando-se no espelho dos pintores mesmo porque muitos dos pioneiros eram egressos das artes plásticas, os fotógrafos começaram a se retratar e a se autorretratar desde os primórdios da daguerreotipia. Perseveraram inclusive nesta senda até os dias de hoje, quando o autorretrato se transformou em uma verdadeira epidemia com as chamadas selfies. Com o passar do tempo a imagem do fotógrafo adquiriu uma aura mítica, influenciando outros meios de expressão. No cinema, foi exaltado em filmes como *Janela indiscreta*; *Blow-Up - depois daquele beijo*; *Os olhos de Laura Mars*; *A Pele*; *Os gritos do silêncio* e *As pontes de Madison*. Na literatura, inspirou grandes autores como Julio Cortázar (*Las Babas del Diablo*); Adolfo Bioy Casares (*La aventura de un fotógrafo en La Plata*); e Cristóvão Tezza (*O fotógrafo*). Contudo, tendo em vista o escopo do seminário, a presente fala focalizará unicamente a representação do fotógrafo por ele mesmo, do século XIX ao XXI, em termos mundiais, da daguerreotipia à imagem digital. Nesse percurso ele deixou de se representar como o artista clássico para incorporar o instrumental típico da profissão: câmeras, teleobjetivas, tripé, equipamento de iluminação. Passa então de copiador da estética da pintura para a condição de criador de uma estética própria, de natureza intrinsecamente fotográfica.

**Palavras-chave:** Retratos de fotógrafos; o fotógrafo como artista; imagem real; mística e mistificação.

*Pedro Karp Vasquez* é formado em Cinema pela Université de la Sorbonne, mestre em Ciência da Arte pela UFF e membro titular do IHGB. É autor de 27 livros e trabalha como editor de não ficção na Editora Rocco.

## **O artista como crítico: a atuação de Pedro Luiz Correia de Araújo (1881-1955) no jornal Correio da Manhã e no MAM-RJ**

Rafael Bteshe (PPGAV-EBA-UFRJ)

A presente comunicação aborda a atuação do pintor brasileiro Pedro Correia de Araújo (1881-1955) enquanto professor, na França e no Brasil, e como colunista no jornal carioca *Correio da Manhã*. Araújo viveu na França no período de 1910 a 1929, quando lecionou na Académie Ranson, e manteve sua própria academia em Paris. Em 1930 retornou ao Brasil, e no ano seguinte, fixou-se definitivamente no Rio de Janeiro. Entre os anos de 1931 e 1955, teve participação ativa na organização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico do Ministério da Educação e Cultura; lecionou na Academia dos Arcos, seu ateliê particular no bairro da Lapa, e na Universidade do Distrito Federal; além de ministrar palestras, escrever e publicar artigos sobre a pintura. O interesse pela reflexão teórica sobre a arte insere Araújo em um movimento característico da

primeira metade do século XX, quando muitos artistas passam a publicar manifestos, escrever tratados e lecionar em academias privadas. Tal movimento, iniciado ainda no século XIX, revela a valorização do processo de criação artística e a busca pela autonomia da arte.

**Palavras-chave:** Pedro Correia de Araújo; teoria da arte; formalismo; pintura.

*Rafael Bteshe* é doutorando, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

## **A pedra e o menino: A arte litográfica e a imprensa político-caricata no Brasil do Oitocentos**

Rogéria de Ipanema (PPGAV-EBA-UFRJ)

Das antigas e tradicionais imprimarias quinhentistas ocidentais europeias, de metal e de madeira, o ofício dos artistas-gravadores da impressão estabeleceu um processo de subjetivação das artes liberais, as quais obtiveram no pensamento humanista tanto a distinção intelectual e criadora inerente às expressões artísticas, como a promoção a uma mobilidade social, de prestígio e de poder. Com as artes da impressão, as oficinas da palavra e da imagem, somaram-se à circularidade das ideias e representações. No Brasil, após a liberação do ofício gráfico/tipográfico, os enredos, roteiros e destinos das artes da imagem impressa, praticaram os modelos subjetivados e naturalizados há muito. Naquele momento, as tecnologias de impressão aplicadas iam se acomodando às suas funcionalidades (circular é a sua reprodução), quando a litografia chegou às impressoras avançando além de sua especificidade técnica do desenho sobre a pedra, ela determinou uma nova referência para a imprensa político-caricata. Com isso, esta produção da imprensa satírica oitocentista brasileira, que em meio às dezenas de títulos ligeiros que chegavam e desapareciam, foi visualizada pelos desenhos litografados nos periódicos mais consistentes que interpretaram dos movimentos do poder político, a sede de governo no Rio de Janeiro, a cena artística, visual, teatral e literária, ao cotidiano da vida fluminense. Tratava-se de impressões artísticas de uma crítica especializada e incômoda da história presente, hoje, obras e imagens da iconologia política da historiografia visual do passado brasileiro. A presente proposta de comunicação quer tratar o ofício da litografia em seus usos políticos e sociais na imprensa artística de humor carioca. É neste passado/presente que encontramos um modo de fazer e um modo de pensar a arte litográfica. No fazimento do criador em seu personagem-criatura; com a pedra e o menino, com o menino e a pedra, revela-se o seu ofício em *métier*, em uma das significativas interpretações do Brasil nos Oitocentos, pela folha, Revista *Illustrada* de Angelo Agostini.

**Palavras-chave:** Litografia; Imagem impressa; Imprensa político-caricata; Revista *Illustrada*; Angelo Agostini.



*Rogéria de Ipanema* - Professora do Depto de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes –UFRJ. Pesquisadora da arte da imagem impressa, em interesses como: artistas, gravação e impressão, imprensa político-caricata, impressos, estabelecimentos de impressão, editoras, charges, cartoons.

## **A imagem de si como dádiva: Belmiro de Almeida e seus laços artísticos**

Samuel Mendes Vieira (UNICAMP)

Em a “Arte Brasileira (1888)”, Gonzaga Duque (1863-1911) descreve o artista como um dândi, dotado de vívida elegância no trajar. Esse aspecto, para o crítico, mantinha uma simbiose entre criador e sua obra, de modo que seria possível olhar um quadro e compreender nele a personalidade do artista. O comentário parece ser uma retribuição à maneira como Belmiro de Almeida escolheu representar o crítico/amigo na sua tela Arrufos (1887). Em seu autorretrato aos 25 anos de idade, hoje preservado no Museu Nacional de Belas Artes, Belmiro optou pela representação do busto em 3/4, no qual se faz notar a imponência do colarinho branco estruturado, que orna perfeitamente com o bigode lustroso e pontiagudo do jovem artista. A descrição do crítico encontra confirmação com a imagem que Belmiro escolheu de si. Entre as representações da imagem do artista existem aquelas feitas por outros, a exemplo do retrato feito por José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), preservado no MASP (SP), em que o pintor representa o artista mineiro sentado e segurando uma ventarola com motivos orientais, reforçando a postura de artista/dândi. Há também um retrato feito pelo artista português Antônio Ramalho (1859-1911), que, irreverentemente, o representa dando as costas para o espectador; obras estas que lhes são dedicadas. Percebe-se que as imagens construídas e as descrições da personalidade de Belmiro são, também, registros das trocas e laços artísticos que ele manteve em sua trajetória como pintor, uma vez que demarcam suas posições e redes de relacionamentos no meio artístico nacional e internacional. Para esta comunicação buscaremos refletir sobre esses pontos acima mencionados com o objetivo de compreender, a partir dos autorretratos e retratos dedicados ao artista, como e com quem Belmiro manteve ligações no cenário artístico e, também, as diversas incursões e experiências plásticas que empregou em suas obras.

**Palavras-chave:** Retratos; Laços Artísticos; Belmiro de Almeida.

*Samuel Mendes Vieira* é doutorando em História da Arte pelo Programa de Pós Graduação em História da UNICAMP; projeto “A Malícia e o Mordente: a pintura de Belmiro de Almeida e sua relação com a arte internacional no século XIX”, sob orientação do Dr. Jorge Sidney Coli Júnior e financiado pela FAPESP.

## Retrato do artista enquanto viajante. Debret entre a Itália e o Brasil

Thiago Rafael da Costa Santos (USP)

Ariadne Marinho Machado (doutoranda UFMT)

Na longa história de vida de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), cerca de 80 anos, existem registros de apenas duas grandes viagens feitas pelo pintor francês. A primeira, entre outubro de 1784 e agosto de 1785, com 16 anos, foi a que realizou acompanhando o mestre Jacques-Louis David em direção a Roma. Nesse ambiente, além do contato com obras clássicas e as teorias estéticas que louvavam o mundo antigo, o então jovem Debret foi observador privilegiado do processo de composição da tela O juramento dos Horácios, óleo que transformaria David no ícone máximo do neoclassicismo francês. De fato, o propósito específico de auxílio ao mestre não correspondia ao passeio de caráter iniciático ao modelo de um Grand Tour. No entanto, os dez meses em que Debret viveu na capital italiana marcaram seu desenvolvimento artístico, de modo que no conjunto do seu trabalho posterior encontramos referências a essa etapa de sua biografia, como a coleção de tipos populares italianos elaborada em 1807. A segunda viagem, mais conhecida entre nós, foi a residência no Rio de Janeiro entre março de 1816 e julho de 1831. O caráter oficial ou não da sua presença no Brasil ainda gera debates, mas o reconhecimento do valor de sua obra, bem como da importância de sua atuação e produção artística no período em que viveu na corte brasileira, torna Debret um dos mais destacados artistas estrangeiros que estiveram no país na primeira metade do século XIX. No entanto, pouco se conhece a respeito da personalidade e do temperamento de Jean-Baptiste Debret. O único registro de parentes de que conhecemos é o retrato do sogro Jacques François Desmaysons elaborado pelo mestre David em 1782. E são raríssimos os seus retratos encontrados até agora. Nesta comunicação pretendemos analisar as referências à si próprio no corpus da obra de Jean-Baptiste Debret, com base tanto em algumas de suas aquarelas quanto em relatos textuais tomados do conhecido álbum Voyage pittoresque et historique au Brésil (Paris, 1833-39). Enquanto o pintor parece ter mantido um pesado silêncio com relação a sua viagem à Itália, uma vez no Brasil o artista francês teve contato mais estreito com o universo científico dos viajantes que percorreram o continente em busca dos povos e das paisagens. Deste modo, verificamos um esforço continuado em se apresentar ao mesmo tempo enquanto testemunha, cronista, historiador, pintor e, também, artista-viajante.

**Palavras-chave:** Debret; Brasil; Artista-viajante.

*Thiago Costa* é mestre em História pela UFMT e doutorando em Estética e História da Arte pela USP. Autor de “O Brasil pitoresco de J.B. Debret ou Debret, artista- viajante” (RJ,2016).

*Ariadne Marinho Machado* é doutoranda na UFMT.

## **Las imágenes luminosas de Jorge Cáceres o las identidades del cuerpo del artista: poses y cultura visual en el contexto de las vanguardias en el Santiago de Chile de 1940**

Víctor M. Rocha Monsalve (UDP)

Pensar unas historias del arte desde las imágenes genéricas permite incorporar nuevas formas de explicar y narrar los saberes visuales por medio del reconocimiento de las identidades de los sujetos al interior de las complejas redes de representación, significación y circulación de las imágenes que constituyen el campo artístico. En el mismo sentido, nos posibilita problematizar desde las potencialidades de las imágenes del artista en relación con los discursos y prácticas que concurren en sus despliegue, vinculadas con las propias estrategias del artista, la crítica y los nuevos artefactos de consumo cultural que contribuyeron a generar unos espacios de agencia visual. Se trata entonces de una lectura que busca evidenciar las relaciones que partir de la década del 1930 las/os artistas despliegan para definir una identidad que buscan visibilizar ya fuera para legitimarse profesionalmente, evidenciar una práctica, un proyecto o problematizar un modelo, utilizando diversos espacios y materialidades. Este análisis propone profundizar en el diálogo entre visualidades, identidades homoeróticas y objetos artísticos desde el despliegue de soportes asociados por una parte con lo fotográfico y los usos del cuerpo del artista y, por otra, desde las interacciones entre palabras, textos e imágenes que permitieron la construcción de la experiencia de un artista que ingresa a la vanguardia surrealista a través de la apropiación/subversión de sus lenguajes para definir un lugar en la escena de la época. En este contexto, nos proponemos analizar aquellos dispositivos que permitieron la construcción de una subjetividad y una representación del ser artista a partir de los devenires de la vida de un integrante del Ballet Nacional, poeta, “curador” y artista visual homosexual integrante del grupo literario la Mandrágora, Jorge Cáceres, quien transformó su propia biografía en una ética y estética de la existencia. A partir de la revisión de una memoria visual que devine en cuerpo masculino otro, pero también, en un cuerpo medial, en tanto territorio de creación por medio del estudio de sus poemas, collages, maniqués y performances, nos adentraremos en la experiencia del acontecer creativo y la política sexual desplegada por Cáceres. En tanto es allí donde se evidencian los juegos representacionales entre palabras e imágenes que transgreden las lecturas tradicionales sobre el surrealismo por medio de la instalación poética de las poses y gestos de un artista en una economía visual signada por lo simultáneo y global.

**Palavras-chave:** Representaciones y autorepresentaciones del artista; identidades; vanguardias y género.

*Víctor M. Rocha Monsalve* es profesor de la Facultad de Educación y de la Escuela de Historia UDP. Licenciado en Historia y Profesor de Educación Media en Historia y Ciencias Sociales, U. Chile y PUC. Magister en Historia del Arte, Universidad Adolfo Ibáñez. Diplomado en Enseñanza de las Ciencias Sociales, FLACSO, Buenos Aires.

## Pôsteres

---

### **A castidade utópica na representação de artistas mulheres**

Ana Renata dos Anjos Meireles

Ao tratarmos da produção feminina na arte, temos, de partida, o primeiro fator que a diferencia da masculina: a projeção quantitativa dessas obras e desses artistas. Contudo, para além disso – e, talvez, justo por conta disso – uma outra característica se revela. Os trabalhos das artistas mulheres não gozam – com o perdão do trocadilho – da mesma liberdade de criação, do mesmo vasto horizonte sobre o que versar, que as obras dos colegas do sexo oposto. Ainda mais, quase sempre sua autorrepresentação ou sua imagem representada por outrem requer uma espécie de rigor e austeridade. Aparentemente, até passado bastante recente, e ainda com vestígios muito presentes, qualquer traço de sensualidade poderia pôr em questão ou mesmo em xeque sua competência. Naturalmente, espelho de uma questão social e da luta por espaço e reconhecimento, essa castidade utópica não apenas priva a artista de sua completude – ou da completude de seu universo de possibilidades – mas também marca essa particularidade na escrita da história das mulheres da arte e da história da arte de mulheres. A intenção desta comunicação é levantar questões que trazem essa complexa discussão à mesa.

**Palavras-chave:** Arte; erotismo; mulher.

*Ana Renata dos Anjos Meireles* é pesquisadora em Arte e Sexualidade. Mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Conservação e Restauração de Bens Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Bacharel em Moda pelo Instituto Zuzu Angel e Universidade Veiga de Almeida.

### **A representação do artista em processo de criação: uma experiência de ateliê subjetivada na ótica do discente em Arte**

Antonia Mary Pereira da Silva (UFPI)

A experimentação dos processos de criação no contexto da docência em Arte viabiliza a representação do artista no fazer do discente que na condição de fruidor /fluidor deleita-se no universo imaginário, atribuindo sentidos a obra e sua existência. Na pesquisa de diferentes suportes como canal de mediação para expressividade plástica e na coleção do artista o discente, ao conhecer o contexto da obra exercita suas experiências intuitivas e simbólicas. Trata-se de envolver o aparelho cognitivo às instancias do sentir/pensar a sensibilidade artística para além da estética ao compromisso social, eis a relevância. A linguagem escolhida para análise é a

representação pictórica. Nesse sentido, investigação objetiva analisar a construção da representação do artista e suas recorrências no processo de criação do discente em Arte, tendo na experiência de ateliê o canal de subjetivação. Assim, indagamos: como é construída a representação do artista no processo de criação do discente em Arte? Quais são as recorrências da obra do artista na vivência do outro, que no lugar de co-criador recria o espaço temporal da obra? Percebe-se que há um trânsito imagético na vivência si-outro. Para tanto, a metodologia aplicada envolve a observação em campo e o cruzamento das teorias de processos de criação em Cecília Salles (2004), a percepção intuitiva em Fayga Ostrower (2008) e metodologia triangular em Ana Mae Barbosa (2013).

**Palavras-chave:** representação artística; processos de criação; subjetividades; docência.

*Antonia Mary Pereira da Silva* é professora EBTT / UFPI Graduada em Artes-UFPI Especialista em Cultura Visual e Metodologia do Ensino de Arte-UFPI

## **A construção de cânones na arte moderna: imagem e auto-imagem de André Lhote**

Bárbara Diniz Gonçalves (Graduanda em História na UNICAMP)

André Lhote (França, 1885 – 1962), escultor, pintor, crítico e educador, realizou ampla produção escrita, incluindo livros sobre aspectos da produção das vanguardas e tratados sobre pintura, paisagem e figura. Ao mesmo tempo, as atividades desenvolvidas por Lhote e sua própria personalidade foram objetos da escrita de críticos e pintores contemporâneos a ele, que o situavam de maneiras distintas em suas leituras da história da arte moderna. *Les invariants plastiques* (1967), por conta de seu caráter de compilação, é o livro escolhido para adentrarmos os escritos do artista e sua auto-imagem. Ele traz oito textos da autoria de Lhote de 1919 a 1948, três deles inéditos quando da publicação. O pintor-escritor elabora neles em diferentes medidas uma síntese da história da arte a partir da qual podemos acessar o lugar em que ele se situava e a interpretação pessoal de sua própria atividade artística. Tal elaboração se faz muito clara no artigo *L'art moderne*, de 1948. Já no que concerne à imagem de Lhote construída por seus contemporâneos, destacam-se aqueles que o conheceram no meio crítico e literário – especialmente no contexto da revista *Nouvelle Revue Française* –, como Jean Grenier, Jean Paulhan, Alain-Fournier e Jacques Rivière. Enfatizamos em nossa análise o livro de 1951 do filósofo Jean Grenier, intitulado *L'esprit de la peinture contemporaine*. Nele, o autor começa com sua concepção da arte da primeira metade do século XX e segue com o que ele chama de “alguns estudos” sobre três pintores: Braque, Chagall e Lhote. Finalmente, os contemporâneos que se relacionaram com Lhote na esfera da educação artística também abordam aspectos significativos para a análise da construção de sua imagem como artista. Nesse sentido, focamos nas crônicas de Tarsila do Amaral, aluna da chamada “Escola de Lhote”. Embora seus textos que se referem a essa

experiência sejam do final da década de 1930, bem anteriores aos outros dois aqui apresentados, deles emergem elementos relevantes que se repercutem na recepção que o pintor-escritor teve na imprensa paulista e carioca no final da década de 1940 e início de 1950. A justificativa para o estudo simultâneo e comparativo da imagem e auto-imagem de André Lhote construídas na metade do século XX está na possibilidade de o lermos no conjunto de suas atividades, bem como de levantarmos a problemática das disputas na construção e na consolidação de cânones

**Palavras-chave:** Arte moderna; França; cânone; auto-imagem; André Lhote.

*Bárbara Diniz Gonçalves* é aluna de graduação em História na Unicamp, com ênfase em História da Arte e Patrimônio Histórico e Cultural. Atualmente, bolsista do programa FAEPEX - Unicamp com pesquisa intitulada “André Lhote e a obra Interior com figuras femininas, de 1936”.

## **Baptista da Costa e o nu feminino: o percurso inverso da imagem do artista**

Brenda Martins de Oliveira (Mestranda UFJF)

Baptista da Costa, um importante artista do entresséculos XIX e XX, nascido em Itaguaí, se mudou ainda criança para a cidade do Rio de Janeiro, onde teve a oportunidade de estudar na Academia Imperial de Belas Artes. Em outro momento, nesta mesma instituição, chegou a ser professor e diretor da então Escola Nacional de Belas Artes. Durante toda sua carreira a imagem de um exímio paisagista foi construída, sobretudo pela crítica que aclamava suas paisagens. Desta maneira, a alcunha de “o poeta dos verdes” surge em detrimento a variedades de verdes aplicados em suas paisagens. Além disso, a crítica também evidencia a maneira natural com que o artista representa a paisagem brasileira. Além de grande paisagista, a imagem de bom moço, competente e honesto também está relacionada ao artista, inclusive em um concurso no qual visava escolher personalidades importantes para determinadas áreas, Baptista da Costa é eleito pelo público como o segundo artista mais importante. Desta maneira, sua imagem vai sendo construída em torno da sua relação com a pintura de paisagem. Inclusive, em um autorretrato o artista se representa de chapéu de palha, pinceis e paleta de cores a mão, de maneira semelhante a outras representações de pintores que também se destacaram como paisagistas. No entanto, apesar desta imagem que se cria em torno do artista, a partir de um percurso menos óbvio poderíamos compreender sua obra sob outra perspectiva – a partir do nu. Portanto, a partir da relação de Baptista da Costa com outro gênero de pintura, o nu, sobretudo o nu feminino, é possível conhecer um outro Baptista da Costa. Um pintor que com o mesmo rigor e maestria realiza outros estilos.

**Palavras-chave:** Baptista da Costa; nu feminino; arte brasileira.

*Brenda Martins de Oliveira* é licenciada em História pela Universidade Federal de Viçosa; Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora; bolsista CAPES.

## **Autorretratos femininos na Primeira República: identidade artística, trajetórias e modernidade**

Caroline Farias Alves (Mestranda UFJF)

As diferentes formas de se representar o artista e a múltipla espacialidade dos ateliês, emergem como fontes que desvelam o fazer artístico. É recorrentemente sustentado pela historiografia, que os retratos de artistas no ateliê ou ao lado dos pincéis e telas, ferramentas da profissão, legitimam a posição social do artista e proporcionam o reconhecimento de seu ofício. No caso das mulheres, essa finalidade pode ocorrer de forma ainda mais intensa. Representá-las enquanto artistas e profissionais implica em problematizar consensos de inferioridade intelectual afirmados de forma científica no passado e destinos biologizantes. A cultura visual possibilita reflexões próprias do universo das imagens, que podem se relacionar com os aspectos formais das expressões artísticas ou se basear em concepções sociais. A materialização de trajetórias femininas através das representações, sua transição de status, do amadorismo para o profissional e a forma como socialmente são observadas por seus contemporâneos, tornam-se facilmente alvos de análise a partir dos retratos. No Brasil, a inclusão de pintoras e escultoras no cenário artístico propiciou novas formas de representação do feminino. Durante o final do século XIX, as reivindicações feministas pela ampliação de direitos e participação nas profissões liberais receberam aprovações jurídicas. Com a recém inaugurada república, as artistas conquistaram o direito de matrícula na Escola Nacional de Belas Artes. Paralelamente a esse processo, nota-se o aumento no número de retratos e autorretratos de artistas mulheres que, frequentando os novos espaços, buscavam se legitimar enquanto profissionais. Através da construção de sua própria imagem, artistas como Georgina de Albuquerque, Bertha Worms, Beatriz Pompeu e Angelina Agostini, atestam sua trajetória enquanto artistas e como mulheres modernas na construção de um novo padrão de feminilidade, reivindicado no início do século XX. A proposta dessa comunicação é analisar os autorretratos femininos produzidos durante esse período, apresentados nas Exposições Gerais, presentes em acervos públicos do sudeste brasileiro e citados pela crítica. Propomos, através da análise, refletir sobre as escolhas representativas e sobre aspectos da trajetória e sociabilidade das artistas.

**Palavras-chave:** Autorretrato; Primeira República; Mulheres artistas; Identidade; Trajetória.

*Caroline Farias Alves* é mestranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de pesquisa Narrativas, Imagens e Sociabilidades. Licenciada em História, membro do Laboratório de História da Arte da UFJF.

## **José Lutzenberger (1882–1951) e a identidade na modernidade**

Caroline Hädrich (PPGAV UFRGS)

O arquiteto e artista alemão José Lutzenberger (1882–1951) realizou diversas obras de arquitetura, produziu significantes pinturas em aquarela e bico de pena, além de ter exercido cargo de docência no Instituto de Belas Artes na cidade de Porto Alegre, onde chegou em 1920 e trabalhou até o ano de sua morte. O grande número de autorretratos produzidos em distintas partes de sua trajetória, junto com algumas particularidades dos objetos decorativos que criou, podem nos levar a aproximá-lo da noção do artista como herói e da procura da afirmação de uma identidade em meio às multidões, as quais, segundo Walter Benjamin, se mostram como características marcantes do período da modernidade delimitado entre a metade do século XIX e aproximadamente metade do XX. A presente comunicação parte do princípio de unidade -também essa uma das características do fazer moderno- demonstrado no conjunto da obra de Lutzenberger, e utilizando parâmetros da cultura visual, relaciona os objetos criados pelo arquiteto com detalhes de sua biografia, tais como o impacto exercido por sua formação humanística e técnica, realizada na Munique do início do século XX, e também do contexto social, econômico e político do Brasil e da Europa no período em que atuou profissionalmente.

**Palavras-chave:** José Lutzenberger; modernidade; autorretrato; objetos decorativos.

*Caroline Hädrich* é arquiteta, UFRGS (2007), Bacharel em História da Arte, UFRGS (2017) com TCC orientado pela Profa. Dra. Paula Ramos, Mestranda em História Teoria e Crítica de Arte no PPGAV UFRGS com ingresso em 2018/2 sob orientação da Profa. Dra. Blanca Brites.

## **Um “hábil entalhador” em Ouro Preto no final do século XIX: análise sobre a obra de Miguel Antônio Treguellas**

Clara Assunção Ferreira (Pós-graduanda IFMG-OP)

No século XIX a produção aurífera de Ouro Preto já entrava em declínio. Apesar disso, a arquitetura religiosa na cidade ainda continuava a erguer e decorar os muitos templos. Algumas das suntuosas igrejas construídas no auge da produção aurífera do setecentos só começaram a ser decoradas internamente no século XIX, quando os estilos artísticos variavam entre o rococó e o neoclássico. Nesse período artistas ainda pouco conhecidos trabalharam vigorosamente na ornamentação das igrejas ouro-pretanas. Tal como Miguel Antônio Treguellas, entalhador, dotado de uma oficina de marcenaria na cidade de Ouro Preto. Esse artista confeccionou diversas obras, entre mobiliários, instrumentos musicais e até mesmo, importantes retábulos e tapa-ventos para as Igrejas de Ordens Terceiras e Irmandades. Miguel Treguellas foi o primeiro Diretor no Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto e da Sociedade Artística Ouro-pretana. Esse artista foi responsável por determinadas peculiaridades, a talha demonstrada por ele revela algumas características



interessantes, que nos remetem a uma espécie de “tardo rococó”, não obstante o arcabouço arquitetônico do seu retábulo ser de tendência neoclassicizante. Para classificar as obras de Treguellas, utiliza-se o termo “tardo rococó” porque apesar de suas obras terem uma roupagem neoclássica, os elementos inseridos são rocalhas, dossel, sanefas e colunas caneladas, características tão presentes no rococó. Deste modo, esse estudo tem como objetivo principal investigar a vida e a obra de Miguel Treguellas, com vistas a compreender a produção artística no século XIX. Como pontua Myriam Ribeiro de Oliveira em seu livro *O rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (2003) existiram inúmeros profissionais, além de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), de modo que, necessário se faz empreender a pesquisa sobre estes silenciosos, mas não menos importantes, artistas. Portanto, nesse trabalho traçaremos um estudo biográfico sobre o artista, além de uma análise morfológica das suas obras. Para alcançar essa meta foi realizado uma pesquisa acurada nos jornais digitalizados do século XIX e XX disponibilizados pela Biblioteca Nacional, além de pesquisas nos arquivos das igrejas de Ouro Preto.

**Palavras-chave:** Século XIX; Miguel Treguellas; Tardo Rococó.

*Clara Assunção Ferreira* é técnica em Conservação e Restauração pela FAOP, graduada em Conservação e Restauração pelo IFMG – OP e pós-graduanda em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural pela mesma instituição. Trabalha com Patrimônio Cultural desde 2012.

## **Como a História é construída: percepções do artista Libindo Ferrás (1877-1951) pela crítica e historiografia da arte**

Daiane Gomes Marcon (Graduanda UFRGS)

O pintor de paisagens riograndense Libindo Ferrás (1877-1951) — ativo principalmente em Porto Alegre e no Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XX — foi amplamente percebido como moderno pelos críticos de arte de tendência modernizante das primeiras décadas do século XX; porém, a leitura sempre repetida de maneira pejorativa pela historiografia da arte atual é de que trata-se de um pintor acadêmico e retrógrado. Com o tempo, não se transformou apenas a percepção de sua obra, mas também os discursos acerca de sua persona tanto como artista quanto como professor. Na comunicação, portanto, empreendo uma genealogia dos julgamentos emitidos pela crítica e historiografia da arte sobre Libindo Ferrás entre os últimos anos do século XIX e a primeira década do século XXI, buscando confrontá-los com fontes primárias e pinturas de Ferrás. Dessa maneira, viso discutir como e quando se deu a transformação na percepção do artista e sua obra, além de quais fatores podem estar em jogo para a ocorrência dessa virada e o poder da História de construir representações através do ponto de vista do paradigma de valorização triunfante. O processo de transformação na percepção aqui abordado (ou seja, a representação do artista criada pela historiografia), acredito, está diretamente ligado ao

desinteresse atual na obra de Ferrás — embora seja um nome bastante conhecido localmente, não há ainda qualquer pesquisa monográfica que se debruce sobre ele.

**Palavras-chave:** Libindo Ferrás (1877-1951); Arte no Rio Grande do Sul; Epistemologia da História da Arte.

*Daiane Marcon* é bacharel em História da Arte e graduanda em História, ambos pela UFRGS. Pesquisa as disputas teóricas da historiografia da arte durante os séculos XIX e XX. Atualmente, foca em estudos de caso da história da arte do Rio Grande do Sul através de abordagem da micro-história.

## **Romaine Brooks: a artista pelo próprio punho**

Eponina Castor de Mello Monteiro (Mestranda UFJF)

Romaine Brooks pintou dois autorretratos – conhecidos até então, e nele ela se vale de sua paleta preferida: cinza, preto e branco. Com maestria, ela utiliza essas cores para compor essa aurea ambígua, andrógina e incógnita, como quem suplica para ser desvelada. Esse mistério talvez tenha causado um grande rebuliço em torno da sua vida pessoal – ou talvez seja essa a sina das mulheres artistas. Sua vida, que não teve a leveza própria de estar viva, foi dissecada por dezenas de pessoas, principalmente nos anos 70 após uma exibição no Smithsonian e sua morte aos 96 anos, e ainda é objeto de muito interesse. Nessa nova empreitada, nos propomos a análise de Romaine Brooks e a criação de sua persona nesse processo dúbio de quem é transformada em objeto pelas próprias mãos criadoras. O ato de se representar muitas vezes é um ato dúbio que nos leva a uma autorreflexão: o artista que se repara, se retrata como quer, e que nos encara de volta como parte viva da obra, e nos reconhece como parte-autor a desvendá-la. Vemos ali criador e criatura em apenas uma imagem, aquela escolhida pela(o) própria(o) artista de como ser colocada (o) no mundo, de como ser vista (o); quase como uma cidade que escolhe seu próprio cartão postal. No caso de Brooks, os dois autorretratos conhecidos não possuem elementos de seu ofício, nada ali indica sua profissão. Diferentemente de Sofonisba Anguissola, Alice Bailly ou Lois Mailou Jones – que não raramente se representavam e se deixavam representar com pincel à mão – Brooks se representava com traços e vestimentas consideradas masculinas para a época, seja levantando estoicamente na natureza ou na cidade, com um olhar soturno que nos desafia a ir além. Não vemos Brooks em seu ateliê, ela não segura seus pinceis ou sua paleta; ao contrário, se coloca quase como uma incógnita, mais como uma cuspidela na imensidão. Mas Brooks também não se apresentava como a moça bela, recata e do lar. Destoando de Mary Cassatt e Theresa Bernstein – que traziam à tona o lado sensível e delicado de uma mulher – Brooks trazia o cru e a dureza do feminino; e ao contrário de muitas mulheres que buscavam se afirmar como o agente social que eram (pintoras, mães, esposas), Brooks decide se abordar pelo lado fúnebre, dúbio e

misterioso da vida. A mulher artista, que se vê pela fresta da porta, escancara a androginia pulsante.

**Palavras-chave:** Romaine Brooks; arte americana; mulher artista; androginia.

*Eponina Castor de Mello Monteiro* é mestranda em História pela UFJF. Possui graduação (licenciatura e bacharelado) em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Possui também pós-graduação em Gestão do Patrimônio Cultural pela Faculdade Metodista Granbery.

## **Obras modelo e Museus como ateliês**

Érika Thies Barbosa (Graduanda UniRio)

Seja inspirações de natureza morta ou modelo vivo, um artista geralmente utiliza diferentes modelos como referencial para suas obras. Essa comunicação é notória em diversos trabalhos ao longo da história da arte, como nas obras de Paul Cézanne ao passar os últimos anos da sua vida observando e pintando o Monte Santa Vitória ou a escultura A Pequena Dançarina de 14 anos de Edgar Degas, que utiliza como referência visual uma bailarina chamada Marie van Goethem que viveu na época, por exemplo. Mas há também casos de produções nas artes visuais que o artista utilizou durante o seu processo criativo outras obras de arte como referências, na parte estética ou temática, por exemplo, diálogo esse possível muitas das vezes por conta da existência de espaços que proporcionaram essa troca de informações, como os Museus de Arte. A proposta deste trabalho consiste em analisar e entender os processos dessas relações entre obras de arte que utilizaram outras obras como referencial e, além disso, entender como essas conversas foram proporcionadas pelos Museus de Arte, considerando-os como um espaço que fomentam ideias e conhecimento, entendendo o seu papel de espaço no processo artístico.

**Palavras-chave:** Modelo; Museu; Artista.

*Érika Thies Barbosa* é estudante do curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e, também, estagiária do Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes.

## **Os doutores e os Augustos**

Isabela Ribeiro Simões de Castro (Doutoranda UERJ)

A imagem do artista pelo mesmo, assim como a de seu universo, está presente em toda a obra artística da raça humana, desde seus primórdios, sendo um tema recorrente para inúmeros

artistas. Muito além de uma simples figura, representam muito de como o artista se vê, expõe nuances de seu inconsciente brindando o público com a palpação de seu eu, sua persona, sua alma. De forma muito feliz, a exposição “Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)”, nos permite mergulhar no recorte realizado nesse passeio por essas animas do Brasil do século XIX e início do XX (<http://pinacoteca.org.br/programacao/trabalho-de-artista- imagem-e-autoimagem-1826-1929-2/>). Augusto Herkenhoff é um artista com mais de 30 anos de carreira. Tem uma obra vasta, muitas vezes com séries nas quais as obras se comunicam entre si. Desde o início da mesma, vem produzindo autorretratos, claramente declarados nos títulos, ou com nomes diferentes, como “morfinos”, ou “doutores”. Essa última série foi alvo de texto do curador Cocchiarale no início dos anos 2000, no qual refere: “As telas da série dos Doutores compõem um único trabalho. Pensados como instalação, esses quadros não funcionariam, separadamente, com a mesma força que possuem quando reunidos, pois seu conjunto foi concebido para potencializar as qualidades de cada pintura, ...com o excesso das camadas de tinta, a profusão de cores, a dramaticidade dos rostos”. Ao ser perguntado, o artista refere que os doutores são partes de si. Os nomes dos títulos são os mais diversos possíveis: Eurótica, Miau, Bazar, Pop, Hotel, Social, Global, Official, Oldnew, Soda, Drive, Mythos, Crisis, Idiot, Golf, Tic- Tac, OnLine, Café, Von, Stresse, Grátis, Zoo, Nostalgia, Semana, Zeugma, Phone, Miss, Merci, 1965, Yesterday, Vanitas, Atheos, Lamutre, Billion, Trauma, Diploma, Expo, ASDFG, Music, Gás, já nos idos de 2001. De lá para cá a coleção cresceu: Visual, Carioca, Samba, Skate, Futebol, Vinil, Cassino, Pneu, Baralho, Oil...e Artist! Uma coleção, uma série, obras que representam sem dúvida as múltiplas faces do artista e que, ao serem apreciadas, nos remetem às nossas múltiplas faces e induzem à reflexão, tão humana, sobre nossa própria persona, mutante, construída por cada indivíduo na sua singularidade, como uma rede de doutores.

**Palavras-chave:** Inconsciente do artista; persona; autorretrato.

*Isabela Simões* é médica e historiadora de arte, tem pós graduação em Arte, Educação e Saúde e é doutoranda em Medicina Social na UERJ, se interessa pela interseção desses campos, na forma com que um influencia o outro, possibilitando a interdisciplinaridade.

## **As Princesas Infantas e o Salvador do Mundo**

Johanna Torres Kaltenecker (Graduanda UNIRIO)

Filhas do rei D. José I e de D. Mariana Vitória de Bourbon, D. Maria Francisca Isabel (1734-1816), D. Maria Ana Josefa (1736-1813), D. Maria Francisca Doroteia (1739-1771), e a caçula, D. Maria Francisca Benedita (1746-1829), ocupavam a posição de princesas infantas. As quatro irmãs cresceram em um ambiente rico culturalmente, dedicando-se às artes, em especial à música. De igual modo, empenharam-se no aprendizado de desenho e pintura, em que se destacava a temática religiosa, tendo como mestres Domingos Rosa e José da Rosa. A pintura do Salvador do

Mundo, na lateral esquerda, superior, do altar- mor do Palácio Nacional de Queluz, é por vezes atribuída à “D. Maria Francisca”, de forma a ser incerta uma afirmação exata de qual princesa teria pintado o quadro, porém sendo aceitável essa possibilidade, vista a formação artística de todas. Quanto ao modelo temático, abre-se a dúvida sobre qual quadro teria servido de modelo para a obra em questão. Dentre as que retratam Cristo Salvador do Mundo estão a atribuída a Leonardo da Vinci, no Museu do Louvre de Abu Dhabi, e as de um autor flamengo ignorado, presente tanto no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (no de registro 2269), como no Museu de Belas Artes de Houston - EUA, datado de entre 1550 a 1575. Seja pela utilização de um fundo escuro, destacando a figura central, ou pela escolha de cores neutras na vestimenta de Cristo e do formato de rosto, a obra em Portugal recorda pintura leonardesca. Porém, características como o tamanho da esfera na mão esquerda de Cristo, o cabelo escuro, diferente do castanho claro na obra relacionada à da Vinci, e o fundo, também escuro, fazem com que a pintura de autor flamengo possa ter sido o modelo para a princesa autora.

**Palavras-chave:** Princesas Infantas; Salvador do Mundo; modelo artístico; patrimônio artístico português.

*Johanna Torres Kaltenecker* é estudante de Museologia, pela UNIRIO, e atualmente bolsista de estágio CIEE / MinC / IBRAM no Museu Nacional de Belas Artes, Coleção de Pintura Estrangeira, sob supervisão do Dr. Anaildo Bernardo Baraçal.

## **Um pintor de “superior intuição artística”: a figura de Manoel Santiago através da crítica de arte carioca**

Laíza de Oliveira Rodrigues (Graduanda UFJF)

A proposta de comunicação pretende desenvolver questões a respeito da representação do pintor Manoel Santiago (1897-1987) a partir da literatura artística publicada por periódicos do início do século XX. Objetivamos analisar como o artista foi descrito pela crítica ao longo do período inicial de sua atuação no âmbito de arte carioca, haja vista que diversas foram as considerações acerca da integração existente entre o temperamento e a natureza da obra deste “poeta-pincelador”. Estabelecendo um recorte temporal que se estende de 1920 a 1929, pretendemos abarcar o que consideramos um momento chave na carreira do artista, que, ainda que pouco evocado nos debates sobre o contexto evidenciado, assumiu relevante atuação nas mobilizações artísticas do Rio de Janeiro – como parte da liderança na criação do Salão de Primavera em 1923 e participando continuamente das Exposições do Salão de Belas Artes, no qual conquistou o Prêmio de Viagem ao exterior. Tendo em vista que desde sua estreia nos Salões Manoel Santiago esteve associado pela crítica a um artista culto e que muito contribuíra entre os novos, a partir de 1923 é possível notar interpretações mais variadas sobre sua figura, destacada pela doutrina religiosa da qual fez parte, a Teosofia. Conferiu-se relevo ao trabalho do pintor amazonense, que calcado em princípios

teosóficos, e, portanto, “inspirado nos planos superiores” seria a criação de um “espírito enriquecido”, ligado à espiritualidade. Além disso, destacamos que tendo realizado sua trajetória artística com a preocupação de representar as lendas nacionais, ao criador de “O Curupira” fora atribuída a característica de artista “dotado do melhor sentimento nativista”, reputação que o qualificou enquanto parte da “nova orientação da pintura brasileira”. A partir da análise do conjunto documental, determinado pelas publicações da imprensa, objetivamos examinar a representação de Manoel Santiago no meio de arte carioca e, julgando pelas múltiplas interpretações acerca de sua ideologia artística, interessa-nos compreender o posicionamento da crítica em relação as apropriações do artista, tanto em relação ao seu projeto de arte nacional, quanto ao seu propósito espiritualista.

**Palavras-chave:** Arte brasileira; Manoel Santiago; representação.

*Laíza Rodrigues* é graduanda em História pela UFJF. Participou do Projeto de Iniciação Científica coordenado pelo Dr. Martinho A. C. Júnior e atualmente faz parte do Projeto de Extensão coordenado pela Dra. Maraliz Christo.

## **Une Femme Tres Feminine: Marie Laurencin e os autorretratos da feminilidade**

Letícia Asfora Falabella Leme (Graduanda UNICAMP)

Na comunicação aqui proposta serão analisadas as transformações presentes nos autorretratos de Marie Laurencin ao longo de sua trajetória como pintora, baseadas nas construções discursivas sobre sua persona. Laurencin foi uma artista francesa que, apesar de desenvolver uma estética inteiramente própria, foi - e é frequentemente - relacionada ao cubismo enquanto uma das únicas mulheres inseridas no movimento, e seu papel dentro dele foi canonizado a partir do caráter "feminino" de suas obras, tanto pela produção literária e artística do período, quanto pela historiografia posterior. Guillaume Apollinaire, poeta francês, é um dos grandes responsáveis pela propagação desse discurso, como em “La Revue des Lettres et des Arts” em 1908, onde já no início de da carreira de Laurencin, a coloca como o maior nome da produção de artes com qualidades femininas do período. Em 1913, ele publica o livro “Les Peintres Cubistes”, onde escreve um capítulo destinado à ela, única mulher presente no livro. Neste capítulo, fala sobre a pintura feminina enquanto possuidora de uma característica própria, e liga de maneira indissociável Laurencin e a arte feminina, como se sua arte fosse a expressão do que era entendido por feminino no período. No Brasil, ela também foi reconhecida por essa característica, que, além de sua ação entre os cubistas, a colocava em uma posição de referência quando se tratava de uma arte feminina e delicada. Em 2 de junho de 1936, Tarsila do Amaral, pintora brasileira que conhecera Laurencin em Paris, publica uma crônica sobre ela no Diário de São Paulo, onde destaca a esse aspecto da obra de Laurencin, “saídas de uma mão artística tipicamente feminina na

acepção de delicadeza, sensibilidade, lirismo” Em 1956, o Correio Paulistano escreve sobre ela: “Culta, viajada, tendo participado dos debates não só dos cubistas como dos abstracionistas, permanece sempre ela mesma - encantadoramente feminina sempre!”. Ao comparar seus primeiros trabalhos com os que a tornam reconhecida e desejada pelos colecionadores de arte, em principal seus autorretratos, fica claro que há uma transformação pictórica significativa, ao passo que o discurso da feminilidade moldou a forma com a qual a artista se relacionava com sua arte e sua identidade. Proponho, nesse sentido, apresentar um breve percurso dos discursos sobre a artista - resumido aqui - e, em seguida, analisar como estes se refletem na transformação e caracterização de sua persona.

**Palavras-chave:** Marie Laurencin; feminilidade; modernismo.

*Letícia Asfora Falabella Leme* é aluna de Graduação em História na Unicamp, com iniciação científica sob orientação do Prof. Dr. Gabriel Ferreira Zacarias, financiada pelo Cnpq, de título “A expressão da “feminilidade” na obra “Guitarrista e Duas Figuras Femininas” de Marie Laurencin.

## **Os autorretratos de Arthur Timótheo da Costa: questões de autoimagem e de afirmação do negro na arte**

Lucas Gomes de Carvalho (Graduando UNB)

Proveniente de uma infância pobre, a vida de Arthur Timótheo da Costa muda quando ele e seu irmão, João Timótheo da Costa, ingressam como aprendizes na Casa da Moeda do Brasil, onde têm oportunidade de iniciar estudos artísticos. Eles passam a estudar em 1894 na Escola Nacional de Belas Artes. Sua estreia como pintor acontece em 1905 na Exposição Geral de Belas Artes, com as obras *Diante do Modelo* (s.d.) e *Repreensão* (s.d.), mas não obtém muito êxito nesse ano. Diferentemente, em 1907, com a tela *Antes do Aleluia* (1907) ele ganha o prêmio de Viagem à Europa na Exposição Geral de Belas Artes. Em 1908, parte para sua temporada européia. Durante os dois anos em que mora no exterior sua pintura sofre consideráveis mudanças. O artista retorna ao Brasil em 1910, ano em que realiza umas de suas obras mais importantes: ‘*A Forjaria*’. Em 1911 é convidado para decorar o Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim. Ele realiza esse trabalho tão importante na sua carreira juntamente com seu irmão João e ainda com Carlos e Rodolfo Chambelland. Dessa forma, alcança grande sucesso como pintor, decorador e cenógrafo de seu tempo. Artista, negro, de origem simples. A pergunta inicial nessa pesquisa foi como sua trajetória pessoal e o contexto social poderiam relacionar-se aos seus autorretratos. O início do século XX é marcado por extenso e ostensivo projeto de eugenia, que é amplamente apoiado e incentivado pelas autoridades brasileiras. Como autorrepresentar-se negro nesse momento histórico? Em nosso poster iremos apresentar a análise de três autorretratos de Arthur Timótheo da Costa, sendo um de 1908 pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, um sem datação pertencente ao Museu Afro Brasil e um de 1919 pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do

Rio de Janeiro. Será abordada a ascensão e inserção social do artista pensada por meio de seus autorretratos e apresentadas algumas possibilidades de análise que esses trabalhos suscitam em relação aos vários estudos e efeitos de cor que o artista usou para representar a própria pele e de outras pessoas negras que ele pintou. O objetivo final desta pesquisa é de contribuir para o estudo de história da arte, mais especificamente da história do retrato no Brasil, e discutir a representação e autorrepresentação do negro na arte brasileira.

**Palavras-chave:** Arthur Timótheo da Costa (1882-1922); Autorretrato; Brasil; Negro; Século XX.

*Lucas Gomes de Carvalho* é graduando do curso de Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília, realiza pesquisa de iniciação científica pelo PROIC/UnB sobre os autorretratos de Arthur Timotheo da Costa, orientado pela Profa. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva (IdA/UnB).

## **Djanira: o trabalhador símbolo do eruditismo**

Luíza Estruc dos Santos de Oliveira (Graduando UNIRIO)

Djanira: o trabalhador símbolo do eruditismo A vida de Djanira da Motta e Silva (São Paulo, 1914 - Rio de Janeiro, 1979) está profundamente manifesta em sua produção artística, em que figura o trabalhador brasileiro como modelo, em especial no projeto do painel “Santa Bárbara e os operários” (1958 -1963). Filha de mãe guarani e pai austríaco, cresceu em fazendas de café no interior do estado de São Paulo, sem desejar se afastar da simplicidade que a modelizara. A partir de sua arte, taxada como primitiva e ingênua, a artista estaria inserida na no Modernismo brasileiro, enfrentando rótulos e comprovando seu apuro estético em cada uma de suas produções, escrevendo sua história e se apresentando à maneira que desejaria ser reconhecida, em que [...] “a realidade que me cerca não me intimida: ela é mais rica em ensinamentos plásticos que a esterilidade de formalismos não vividos nem sentidos.” (MORAIS, 2014, p.4) O painel de azulejos é “uma das criações que comprova o eruditismo da artista” (BARATA, 2005, pg.25), na esteira de Cândido Portinari e de Roberto Burle Max. E, na composição “Santa Bárbara e os operários”, concebido para homenagear os mortos durante um acidente na construção do Túnel Catumbi - Laranjeiras, atual túnel Santa Bárbara - hoje, no pátio do Museu Nacional de Belas Artes, Djanira articula o tema do trabalhador com sua cara temática religiosa. O homem brasileiro, que para a artista é “aquele capaz de façanhas nobres e salutares” (MATERA, 2016, p.8), é figura destacada em seu trabalho, ganhando impulso a partir da criação deste painel, e a escolha de ser lembrado por Djanira em suas “façanhas nobres” foi importante para a apresentação da artista em seu meio social e futuro reconhecimento. Ainda é incerto de quem teria partido a iniciativa da homenagem, mas a escolha de Djanira para sua realização seria crucial, levando em consideração a forte tendência da artista em representar temas bíblicos e o interesse pelo trabalhador brasileiro



em sua obra, em que também se reforça sua arte tipicamente brasileira, com cores próprias e religiosidade.

**Palavras-chave:** Trabalhador; Eruditismo; Artista; Pannel.

*Luíza Estruc dos Santos de Oliveira* é estudante de Museologia, pela UNIRIO, e atualmente bolsista de estágio CIEE / MinC / IBRAM no Museu Nacional de Belas Artes, Coleção de Pintura Estrangeira, sob supervisão do Dr. Anaildo Bernardo Baraçal.

### **Rodolfo Amoedo e a imagem feita de si próprio**

Naiany de Araújo Santos Costa (Mestranda UFJF)

A proposta aborda o autorretrato de Rodolfo Amoedo pertencente ao Museu Mariano Procópio. A pintura é uma aquarela, em tamanho pequeno, 33,5 x 23,7cm, sem moldura, nela o artista é apresentado com aspectos de homem envelhecido, tez com vincos, e apesar dos cabelos pigmentados, assim como as sobranceiras, a imagem dialoga com a idade de setuagenário sustentada pelo artista em fins dos anos de 1920. Pensando nisso, buscar-se-á entender como o pintor construiu sua imagem, evidenciando a representação de idoso e artista. Para tanto, é relevante a emulação da feitura com fotografias de Amoedo e obras de outros artistas, compreendendo, portanto, percepções aglutinadoras contribuintes para ideação do seu eu. Nesse sentido, a imagem produzida por outrem não é exatamente como o pintor se identifica, mas não se mostra completamente contraditória, mais que isso, favorece ao conhecimento de si, e conseqüentemente, à sua individualidade.

**Palavras-chave:** Trabalhador; Eruditismo; Artista; Pannel.

*Naiany de Araújo Santos Costa* possui licenciatura em História em 2017 (UFJF); mestranda no Programa de pós-graduação em História pela UFJF.

### **Ateliês, autoimagem e representações de artistas na obra de Arthur Timótheo da Costa**

Natália Cristina de Aquino Gomes (Mestranda PPGHA- UNIFESP)

A presente comunicação pretende abordar as representações de ateliê, os autorretratos e as representações de artistas contemporâneos presentes na produção artística de Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), pintor negro de origem humilde que, apesar de sua morte precoce, realizou um número considerável de obras voltadas a essas temáticas. Em nosso processo de pesquisa, nos

deparamos com algumas representações de contemporâneos no ateliê, das quais embasadas pela bibliografia e pela repercussão da imprensa no período, pudemos traçar hipóteses de identificação para as figuras representadas, até então desconhecidas ou anônimas. Nesse sentido, pretendemos expor algumas descobertas obtidas ao longo de nossa pesquisa de mestrado intitulada “Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)”, em andamento no PPGHA-UNIFESP/FAPESP, sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias. Para tanto, trabalharemos com um conjunto de imagens que revelam o interesse de Arthur Timótheo pela representação do ateliê, pela sua autoimagem com atributos do ofício, assim como as imagens de outros – artistas contemporâneos – realizadas ao longo de sua produção. Dentre elas, abordaremos o Pintor no Atelier, Paris, França, de 1910, o Autorretrato, de 1908, Alguns colegas: sala de professores, de 1921, telas que correspondem ao objetivo desta comunicação, e um “Atelier” de 1915, encontrado recentemente como lote de um leilão carioca, do qual existe a possibilidade que Arthur tenha se autorretratado em meio ao ofício e no ateliê cercado de elementos da profissão. Acreditamos que as representações de ateliês, as autorrepresentações e as representações de artistas na carreira artística de Arthur Timótheo da Costa não são de nenhuma forma isoladas da produção de outros artistas que vez ou outra se voltaram ao tema, a fim de se autorrepresentar, homenagear algum colega artista ou produzir uma obra vinculada à temática de gênero em que o ateliê também aparece de maneira representativa e detentora de muitos significados. Não podemos deixar de destacar as muitas representações desta temática ao longo de toda sua produção artística, o que coloca o pintor em destaque como um mestre nesta modalidade na arte brasileira e certamente um “artista em representação”.

**Palavras-chave:** Arthur Timótheo da Costa; Ateliê; Autorrepresentação; Representação do outro; Arte brasileira.

*Natália Cristina de Aquino Gomes* é bacharel em História da Arte (UNIFESP, 2016) e Mestranda em História da Arte no PPGHA- UNIFESP desde 2017. Estuda os retratos de artistas brasileiros no ateliê realizados por seus contemporâneos no século XIX (Bolsa FAPESP). Realizou estágio de pesquisa na Universidade Autónoma de Lisboa (BEPE-FAPESP, 2018). Integrou o projeto “Barroco Global: abordagens transculturais e trans-históricas para a América Latina”, vinculado ao programa “Connecting Art Histories”, Getty Foundation (2016).

## **O ateliê como retrato do artista**

Natália dos Santos Nicolich (Mestranda PPGAV-UFRJ)

Na edição número 20 do *Diário do Brazil* de 1883, um artigo assinado por Visconde de Benalcanfor noticiou a morte do artista francês Gustave Doré. Em tom nostálgico, o autor se dedica a contar aspectos da vida e da carreira artística, indicando os gostos, os hábitos, o trabalho como

ilustrador, pintor e escultor, criando um retrato sensível de Gustave Doré. Mais do que descrevê-lo em sua aparência ou alongar-se em comentar suas obras, são os traços de individualidade que interessam ao escritor. Toda essa abordagem psicológica do artista culmina, no meio do texto, com a frase “o atelier é o artista”, seguida de uma comparação com mestres antigos e uma exposição da visita às oficinas onde Gustave Doré trabalhava. A descrição do espaço, dos seus cantos e decoração oferece ao leitor uma imagem do ateliê. O artigo leva-nos a concluir que a compreensão de um artista passa pelo conhecimento da sua personalidade, e a imagem do seu ateliê é o reflexo e o testemunho dessa personalidade. Partindo desse e de outros artigos de periódicos da época, da pesquisa de obras que retratam o ateliê no final do século XIX e seus respectivos autores, buscamos compreender essa relação entre o artista e o espaço onde trabalha. Tomamos como ponto de partida as obras que apresentam ambientes “vazios”, ou seja, em que não há figuras humanas, nem artista nem modelos, e, por esse motivo, dão destaque ao ateliê e sua configuração, seu espaço, mobília, decoração e luminosidade. Podemos entendê-las como reflexos dos seus respectivos autores, tal como nos sugere o artigo citado? Se assim for, o que elas podem nos sugerir sobre suas personalidades? Podemos interpretá-las como retratos dos artistas, ao mesmo tempo em que o são dos espaços que estes habitaram? Sendo o ateliê como retrato do artista um assunto presente nas críticas e no pensamento de autores da época, transforma-se para o historiador da arte um tema instigante, que parece levar-nos a outros campos da compreensão do que é o ateliê do artista no final do século XIX.

**Palavras-chave:** representação; ateliê; artista; século XIX.

*Natália dos Santos Nicolich* é mestranda em Artes Visuais, linha de pesquisa de História e Crítica de Arte (EBA/PPGAV/UFRJ). Licenciada em Artes Visuais (Unigranrio) e professora de Artes.

## **Antônio Parreiras: artista e articulador**

Natalia Ferreira de Jesus dos Santos (SEEDUC-RJ)

Antônio Parreiras, Nictheroi – “Quer um conselho? Pinte uma porção de quadros e intitule-os de ‘A Conquista do...’ depois é só acrescentar o nome do estado. Fica mais fácil.” (Carta de leitor, Revista Fon Fon, Ed. 0041 [1] - 1925) Dissidente da Academia Imperial de Bellas Artes, e um dos dois nomes que levaram para posteridade o grupo Grimm, Antônio Parreiras é reconhecidamente o pintor de paisagem de nossa historiografia. No entanto, quando deixamos de lado a leitura escolar de sua obra e observamos suas ações enquanto profissional, descobrimos uma obra eclética, distante do romantismo paisagístico teórico e composicional que imaginamos ser o pano de fundo de suas belas cenas do litoral de Niterói. No Brasil do período imperial havia um empenho ostensivo pela prática das artes plásticas na capital. Com o advento da República, o financiamento direto ou indireto do Imperador foi suprimido e os pintores tiveram que repensar sua atuação. Eles começaram a prestar serviço aos governos e, assim, conceberam o arcabouço de

imagens que figuraram as instituições que surgiam. Os pintores desse período que serviram ao Estado brasileiro, tal como Parreiras, se situaram na interseção de duas mentalidades, pois não podiam ser caracterizados como cortesões. Todavia, serviam ao Estado para a promoção de um regime de imagens baseado em determinados valores morais. Havia uma identidade necessária que atendesse ao cliente. Interessante notar que Parreiras é um dos artistas que abre caminho e desbrava esse segmento de mercado no Brasil. Em sua existência profissional, ele se posiciona como mascate, vendendo sua imagem pública e com isso agregando valor à sua produção para o Estado. Ao realizar uma incursão no mundo dos periódicos, podemos ver como Parreiras, figura cara nas colunas sociais da época, cria uma aura em torno de si e consegue estabelecer um mercado de arte próprio. Ele se torna um ícone, cada viagem que realiza ao interior é largamente noticiada. O fato de percorrer as cidades para realizar as encomendas movimentava a vida social local. Banquetes, eventos públicos, grandes recepções pelos chefes de estado são orquestradas, de modo a noticiar a chegada do pintor e promover a cidade a ser retratada. Parreiras se faz ver pelo mercado de arte através da imprensa, que é ainda mais estimulada por ele residir em Paris. Uma autoimagem mítica é elucubrada, e o pintor mais ilustre – segundo concurso popular da Revista Fon Fon de 1925 – se torna um ícone pop, tão versátil quanto sua produção plástica.

**Palavras-chave:** Imprensa; imagem pública; Paris Estado.

*Natalia Ferreira de Jesus dos Santos* é licenciada e Bacharel em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora de Filosofia da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ).

## **Inventando Tarsila e o modernismo brasileiro: A exposição do MoMA**

Nerian Teixeira de Macedo de Lima (Mestranda IFCH-UNICAMP)

O presente trabalho faz parte da pesquisa em andamento intitulada “O global e o transnacional em Tarsila: Uma releitura de sua obra”, desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em História – IFCH/UNICAMP. A comunicação pretende, a partir da exposição “Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil” (MoMA, 2018), parte do corpus desta pesquisa, discutir as transformações da percepção sobre Tarsila do Amaral e sua obra e a consequente mise en scène do modernismo brasileiro. O ano de 2018 marca a entrada de Tarsila do Amaral no circuito internacional de arte. Sob as recentes reivindicações de construção de uma história da arte – sobretudo dos modernismos – mais policêntrica e plural, os grandes centros hegemônicos trazem à cena manifestações artísticas oriundas das mais diversas regiões, na tentativa de reparar as disparidades e romper com o silenciamento de áreas marginalizadas. Este movimento de revisão e reescrita da história da arte é impulsionado por fenômenos de interação global, que, a partir de instituições globais, organizam e reformulam as noções de arte, modernismo, etc, tornando-as

conhecidas. Ao exibir Tarsila do Amaral, o museu passa a assimilar a narrativa proposta pelo Global Art colocando em cena uma artista latino-americana, ainda desconhecida do público estado-unidense. O termo Arte global que nomeia a recente entrada de artistas não ocidentais no grande circuito internacional, refere-se principalmente à Arte Contemporânea; no entanto, a adoção das novas políticas de integração de zonas marginalizadas por grandes centros hegemônicos, como MoMA ou Centre Pompidou tem provocado revisões dos critérios nos quais se fundam a História da Arte. A exposição que pretende tratar esta comunicação apresenta, pela primeira vez, Tarsila do Amaral, individualmente, ao público estado-unidense. Destarte, espera-se, a partir desta, discutir a imagem de Tarsila, posta pelos curadores como criadora do modernismo brasileiro, no contexto pós global. Observar e analisar o modo pelo qual o MoMA – centro hegemônico –organiza seu discurso em torno da artista é importante para compreender e discutir quais as definições de nossa cultura local circulam nestes meios e como estas discussões contrastam-se com o olhar do autóctone.

**Palavras-chave:** Tarsila do Amaral; Arte Global; Modernismo.

*Nerian Teixeira de Macedo de Lima* é mestranda em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP. Licenciada em Letras pela UNESP, realizou intercâmbio internacional na Université Charles de Gaulle e na Universidade de Santiago de Compostela. É membro do comitê de organização do EHA, da UNICAMP e bolsista FAEPEX.

## **A abordagem citacional de História nos ensaios videográficos tardios de Jean-Luc Godard**

Patricia Helena dos Santos Felício (Mestranda ECA-USP)

A comunicação a ser por mim efetuada, oriunda de minha pesquisa de mestrado, pretende discorrer sobre a abordagem citacional da História operada pelo cineasta Jean-Luc Godard, em seus ensaios videográficos dos anos 90 e 2000, focando na obra *The Old Place*, filme-ensaio encomendado pelo MoMA, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, sobre o lugar da arte no fim do século 20, co-dirigido com Anne-Marie Miéville. O objetivo é apresentar e problematizar uma série de práticas de Godard que podem ser notadas em seus cine-ensaios tardios feitos em vídeo, sempre relacionadas ao uso da citação textual, sonora e imagética de outros materiais de autores e artistas referência para o cineasta, orientadas para a criação de novas visões possíveis sobre a História. Por ser o filme que mais diretamente lida com questões oriundas das artes plásticas, *The Old Place* mostra-se exemplar para demonstrar como essas práticas citacionais históricas relacionam diversas temporalidades, localidades, suportes e tratamentos para não apenas operar poeticamente reflexões sobre a História, mas também para renovar noções de autoria, ao resignificar imagens, conceitos e estórias consagradas da História da Arte e do Cinema, a partir do universo de artistas, pensadores e cineastas admirados por Godard e Miéville. A fala

sugerida procura analisar três objetivos claros que a citação do passado alcança nestes filmes, a saber: primeiramente, a citação de determinadas imagens históricas, documentais e artísticas, como tentativa de resgatá-las do esquecimento; em segundo lugar, a citação do passado como maneira de prestar homenagem àqueles artistas que admira e como exercício de modéstia, tanto no que se refere a si próprio (em que o autor abre espaço em seu trabalho para a autoria alheia), quanto no que se refere a história das imagens (pois nestas obras, imagens das mais variadas origens são colocadas lado a lado e com o mesmo valor no exercício de argumentação); e por fim, a citação do passado como questionamento de narrativas hegemônicas da História, operando uma discussão sobre a dialética das imagens citacionais à partir do conceito de montagem, para a formulação de uma teoria da arte como instrumento de redenção histórica. Por mais célebre que seja a obra godardiana, os filmes pertencentes ao grupo que esta comunicação propõe comentar são, indubitavelmente, os menos comentados, no que esta fala espera, ainda que parcamente, oferecer uma pequena contribuição para a modificação deste cenário.

**Palavras-chave:** Jean-Luc Godard; História; Video; Ensaio; Citação.

*Patricia Helena dos Santos Felício* é pesquisadora e artista, graduada em Comunicação Social com habilitação em cinema e mestranda no curso de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, na linha de História, Teoria e Crítica, dirigiu o curta-metragem Retratos da Histórica Vila Maria Zélia, ganhador do Prêmio-Estímulo 2012.

## **Cenas de ateliê: o ambiente de ofício representado pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva**

Paula Nathaiane de Jesus da Silva (Pesquisadora UFJF)

Tendo em virtude a temática deste presente evento que abarca a representação do artista, nos fez refletir acerca do próprio pintor que trabalhamos em nossa dissertação de Mestrado em andamento, Oscar Pereira da Silva. Apesar de não atuarmos diretamente com sua representação e o espaço do ateliê, algumas questões, em consequência da abordagem logo nos vieram a mente. Sendo algumas delas: Como o artista representa o espaço de trabalho de um pintor? Que objetos ele seleciona para compor este ambiente? Imprime algumas referências e influências neste espaço? Se representa neste ambiente? Assim, esta comunicação tem por objetivo analisar como Oscar faz a representação de seu local de trabalho. Como menciona F. Acquarone, em sua obra intitulada *Mestres da Pintura no Brasil*, esta temática serviu tantas vezes para os pintores da época e, Oscar não fora diferente. Através da análise da representação deste ambiente, procura-se estabelecer uma conexão entre o artista e seu recinto de trabalho, bem como elementos que demonstrem inspirações e influências, que de certa forma dialoguem com as suas produções pictóricas.

**Palavras-chave:** Ateliê; artista; Oscar Pereira da Silva; representação;

*Paula Nathaiane de Jesus da Silva* é pesquisadora vinculada ao Programa de Pós Graduação Mestrado/História da Universidade Federal de Juiz de Fora, e membro do Laboratório de História da Arte-LAHA, na mesma Instituição.

## **O Combate Naval do Riachuelo (1883) como leilão: o Salão Caricatural da Revista *Illustrada* (1876-1898) e a crítica à pintura histórica**

Sabrina Medeiros (Graduanda USP)

A pesquisa desenvolvida com financiamento da FAPESP propõe a análise da resignificação do quadro *O Combate Naval do Riachuelo* (2ª versão) (1883 – Museu Histórico Nacional), do pintor Victor Meirelles, nos Salões Caricaturais da Revista *Illustrada* (1876- 1898). Para isso, o estudo é dirigido à litografia do quadro publicada na edição 363, no ano de 1883, do periódico dirigido por Angelo Agostini (1843 - 1910). Produzido como forma de exaltação de um dos episódios da Guerra do Paraguai, a primeira versão de *O Combate Naval do Riachuelo* foi extremamente criticada por Agostini no periódico *O Mosquito* em 1872. Com a destruição da obra em uma viagem, Meirelles produziu uma nova versão do quadro em moldes semelhantes à anterior no ano de 1883. A crítica de Agostini então se intensificou, questionando a postura do artista em colunas da Revista *Illustrada* e em uma narrativa ilustrada que acompanha o Salão Caricatural. O caráter de exaltação de uma pátria nacional terminou por ser questionado através da crítica, que abordou a composição de Meirelles a partir de um viés satírico, próprio dos discursos do periódico. O discurso transformou o momento de glória expressada pela pintura em um “leilão” promovido pelo Comandante Barroso, figura principal da cena, atingindo um dos fundamentos do quadro histórico: a exaltação e a construção de uma memória nacional. Assim, além de questionar a pintura histórica de Meirelles, a litografia satírica produzida por Agostini no periódico novecentista coloca em dúvida a própria persona do artista, criticando-o por seu suposto egocentrismo e soberba. No sentido da resignificação, a sátira da pintura de batalha e de seu artista produziram um novo tipo de leitura e recepção pelos leitores do periódico. Dito isto, o objetivo da pesquisa tem sido compreender o significado que a imagem assume dentro da revista, tanto no âmbito da crítica de arte quanto em relação aos conteúdos abordados ao longo de suas edições. Para isso, a crítica é estudada a partir de diversos aspectos, desde a composição da Revista *Illustrada* até a maneira como os questionamentos se dirigiram ao artista e ao ensino artístico brasileiro do século XIX. A pesquisa é constituída pelo estudo de edições selecionadas do periódico em cotejo com a bibliografia, que se divide em três âmbitos: a respeito da Revista *Illustrada* e da figura de Agostini; relacionados à arte do século XIX e à pintura histórica; e, por fim, da imprensa periódica e crítica de arte no século XIX.

**Palavras-chave:** Victor Meirelles de Lima (1832-1903); Angelo Agostini (1843-1910); Revista Illustrada (1876-1898); crítica de arte; salões caricaturais.

*Sabrina Medeiros* é estudante de graduação em História pela Universidade Federal de São Paulo, atualmente realiza pesquisa de Iniciação Científica na subárea de Fundamentos e Crítica das Artes, financiada pela FAPESP.

## **Castagneto à luz de seus críticos Arthur Azevedo, Gonzaga Duque e Raul Pompéia**

Samara Müller Pelk (Mestranda PPGAV/UFRGS)

A proposta dessa comunicação é observar a imagem construída pelos críticos de arte brasileiros em torno da figura do pintor de marinhas Giovanni Castagneto (1851-1900). O artista Oitocentista que pinta em telas e em qualquer suporte firme e banal a costa marítima ou a margem de rios é constantemente reconhecido pela sua produção original e pela virtude individual da expressão plástica. Contudo, ele também aparece nos textos críticos como a figura do artista idealizado: boêmio, de vida errante e autodidata. Conforme essas atribuições tanto ao perfil quanto a produção de Castagneto, aponta-se também para as diferenças e semelhanças da configuração textual dos críticos selecionados para o momento e que eram contemporâneos do artista: Arthur Azevedo (1855-1908), Gonzaga Duque (1863-1911) e Raul Pompéia (1863-1895). Enquanto que aquele crítico tem um entusiasmo comedido e pontual, os dois últimos críticos citados enchem as linhas de lirismo e imaginação acerca de cada pedaço de mar representado por Castagneto – além de apresentarem argumentos da seara mais técnica das obras de arte. Verifica-se, inclusive, a importância da figura do crítico de arte na promoção das artes visuais, atuando no debate e no desenvolvimento das artes. Considera-se, portanto, o artista como paradigma para a história da arte no Brasil, pois a partir desse ponto de referência apresentam-se algumas reflexões sobre o cenário artístico da época, como a questão da viagem de estudos à Europa para os artistas e a discussão sobre pintura de paisagem nacional.

**Palavras-chave:** Castagneto; Arthur Azevedo; Gonzaga Duque; Raul Pompéia; Crítica de arte.

*Samara Müller Pelk* é mestranda em Artes Visuais – História, teoria e crítica de arte (PPGAV/UFRGS) com bolsa CAPES e historiadora da arte pela mesma instituição. Desenvolve pesquisa sobre os textos críticos de arte de Raul Pompéia e a pintura de paisagem no Oitocentos brasileiro.



## O ateliê de pintura e os múltiplos olhares de Honório Esteves do Sacramento (1860-1933)

Tássia Christina Torres Rocha (Mestranda PPGAV-UFRJ)

Este trabalho abordará a trajetória profissional do Pintor Honório Esteves do Sacramento (1860-1933), a partir da criação do seu ateliê de pintura entre 1890 e 1917. Mediante pesquisa de campo junto a acervos e coleções, procurou-se fazer o levantamento de obras do pintor nesse período. Tendo o artista consolidado sua carreira como retratista e, sobretudo, como paisagista, buscamos apreender sua percepção em relação aos espaços representados. Para isso, em diálogo com a fenomenologia, foi utilizado como articulador teórico o conceito de metaxu abordado por Emanuele Coccia e, ainda, a relação entre paisagem in visu e in situ proposta por Anne Cauquelin. Acreditamos que ao refletir sobre sua produção paisagística, refletiremos também sobre esse gênero no âmbito da arte brasileira no final século XIX e início do XX. Ainda no início de sua carreira, antes de entrar na AIBA, Honório pintava algumas telas de forma empírica. Nestas pinturas nota-se os obstáculos do pintor ao se deparar com dificuldades relacionados à técnica. De forma geral, observamos uma dificuldade em reproduzir paisagens em perspectiva mais realista, e nítidas limitações em retratar formas anatômicas em seus retratos. É notória a evolução técnica que o artista adquiriu a partir de sua passagem pela AIBA. Corroborando a assertiva está o fato de o artista ter inaugurado, logo nos primeiros anos que se seguiram ao seu regresso à Ouro Preto, o ateliê de pintura de retrato a óleo – em uma localização privilegiada da então capital. O ambiente do ateliê será também oportuno para a exibição ocasional de pequenos estudos de paisagem realizados ao ar livre – gênero praticado com igual intensidade. Importante mencionar que, diante dessa competência, o artista foi convocado para expor quarenta e seis telas na Exposição de Saint Louis em 1904, nos Estados Unidos. Foi o pintor brasileiro com o maior número de quadros nessa exposição. Cabe ressaltar que consideramos Honório um personagem-documento, que nos possibilitou também uma percepção inicial da construção dos ideais preservacionistas em Ouro Preto. O artista se colocou à frente do seu tempo ao criticar uma série de intervenções em edificações setecentistas. Através de artigos por ele publicado nos jornais da época, foi possível perceber esse olhar crítico, o respeito que ele tinha à sua cidade, aos artistas do passado e a preocupação em preservar pinturas do século XVIII, que ele já compreendia como patrimônio.

**Palavras-chave:** Honório Esteves; século XIX; pintura de paisagem; ateliê.

*Tássia Christina Torres Rocha* é graduada em Conservação e Restauro de bens imóveis pelo IFMG-campus Ouro Preto. Atualmente é mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes, UFRJ.

## Georgina de Albuquerque: uma artista em representação

Thais Canfild da Silva (Mestranda PPGAV-UFRJ)

Georgina de Albuquerque (Taubaté, 1895 – Rio de Janeiro, 1962) foi artista atuante entre a primeira década do século XX e o início dos anos 60. Georgina se destacou como exímia pintora de retratos femininos, sendo este o tema de algumas de suas telas mais conhecidas do público e presentes nas coleções de grandes museus brasileiros, como o Museu Nacional de Belas Artes e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. O tema do autorretrato, por sua vez, é recorrente na produção de muitos artistas e pode ser entendido como uma importante ferramenta de construção de sua persona, a imagem que se deseja passar de si mesmo. Dentro da produção da pintora paulista, a tela Autorretrato torna-se simbólica na representação da imagem que Georgina tinha de si: o trabalho a óleo de 1903 mostra uma jovem austera usando um par de óculos redondos, que denotam ares de intelectualidade para sua figura. A obra foi incorporada ao acervo do MNBA em 1942 através de uma doação feita pela artista e repercute um desejo de ter sua imagem representada em uma coleção pública de arte. Quando se trata de autorretratos feitos por mulheres, existem tanto aqueles que exemplificam o desejo da artista ser retratada de alguma forma que deixe em evidência a sua produção, segurando pincéis ou uma paleta de pigmentos, quanto outros de caráter mais intimista, que não evidenciam a profissão de imediato, mas que parecem transmitir, de alguma forma, algo sobre sua condição. O tipo de autorretrato feito por Georgina está de acordo com este último modo, pois embora não traga sinais óbvios de sua condição de artista, demonstra através de outras características um olhar muito particular sobre ela mesma. Ao compararmos o autorretrato de 1903 com a obra de 1921 intitulada Alguns colegas: sala de professores, de Arthur Timóteo da Costa, que traz Georgina ao lado de seus colegas, percebemos que a representação da artista nesta tela tem traços duros e de certa forma masculinizados – e essa talvez tenha sido uma postura adotada pela própria artista como forma de se inserir em um meio tão predominantemente masculino. Ao tratar de obras que retratam a artista – tanto os autorretratos feitos por ela, quanto obras de outros artistas que a representam, propomos uma análise da construção da imagem de Georgina por ela mesma e também por outros artistas, e de que forma essas narrativas de representação foram importantes para a consolidação de sua imagem como artista, mulher, esposa e mãe.

**Palavras-chave:** Georgina de Albuquerque; Autorretrato; Arte Brasileira; Artista em representação.

*Thais Canfild da Silva* é mestranda em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro na Linha de História e Crítica de Arte, com pesquisa intitulada “Revisitando Georgina de Albuquerque e sua trajetória no ensino das artes”.

## O Utopiense – A Criação como Horizonte

Vítor de Souza Pereira Martins (Doutorando PPGAV-UFRJ)

“Que as coisas continuem assim – eis a catástrofe” (BENJAMIN, 2006, p. 515). Para Edson Luiz (2008), o ato criador é utópico por conseguir romper com campos anestesiados pelo senso comum. A Utopia à qual Edson se refere não é necessariamente o significado pejorativo que a palavra atinge ao denominar apenas o inalcançável e fadado simplesmente ao fracasso, mas sim na capacidade que ela carrega de percepção das paredes ao redor e nos limites do invisível ao inundar a imaginação. O ato de criar abre a descontinuidade na imagem do amanhã, sonhando para frente e abrindo ao não visto (SOUZA, 2008, p. 51). “Somente os utopienses conhecem bem as passagens” (MORE, 2004, p.48). Thomas More, autor da palavra Utopia, descreve uma ilha em que há uma forma de governo diferente de outros lugares do mundo. É uma fabulação política, de uma sociedade ideal, mas ele logo alerta, é preciso sonhar para alcançar. Somente quem abre as brechas do porvir, os sonhadores fabulares, conhecem os caminhos. É a arte e o conceito de intervenção do artista como ponto futuro. Tudo o que acontece e tudo que vai acontecer pertence a um mundo já previsível. A ruptura nesse curso é um papel que a arte deve tomar para si, o rompimento com a linearidade opressora. Toda utopia guarda uma imagem e toda imagem guarda uma utopia. Não uma utopia do impossível, do nunca conseguir alcançar, do fracasso. Mas uma utopia do continuar, do caminhar. Nessa comunicação estou me propondo a analisar a relação entre utopia, ato criador e imagem por meio da ocultação, dos espaços, e dos horizontes invisíveis. Partindo de um olhar atravessado pela plástica do trabalho autoral Frestas (2019), um ensaio de dez fotografias de paisagens cujo o fundo fora suprimido e substituído pela escrita da palavra “horizonte” repetidas vezes. Associando a criação como ato utópico, de abrir caminhos e possibilidades, e relacionando com outras referências fotográfico-imagéticas (como Evgen Bavcar), além do pensamento de Gonçalo Tavares, Didi-Huberman, e Ernst Bloch. Acreditar que o passado possa abrir caminhos para o futuro é o que faz do artista um utopiense, quando este aponta para um lado enquanto os outros apontam para outro. Convivendo com o revolto. Habitando os mares das pupilas que cansaram de ser cansadas.

**Palavras-chave:** Utopia; Artista; Criação; Horizonte; Fotografia.

*Vítor Martins* é artista pesquisador, fotógrafo e video-maker; mestre e doutorando em Poéticas Interdisciplinares pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, orientado pelo professor Celso Pereira Guimarães.

## Conferências

---

### **Columbano nas coleções de Assis Chateaubriand**

Maria de Aires Silveira (Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa)

As relações artísticas estreitas que se estabeleceram entre Portugal e Brasil e se desenvolveram sobretudo a partir do início do século XX, na sequência de um conjunto de exposições de artistas portugueses no Brasil, conseguiram aproximar personalidades marcantes dos dois países. Muitos ensaístas, como o português Nuno Simões, advogado que partilhava ideais republicanos, amigo do empresário brasileiro Assis Chateaubriand, explanavam na imprensa as suas favoráveis opiniões acerca das ligações luso-brasileiras. Este famoso empresário, ligado à comunicação, aos Diários Associados e Rádio Tupi, desejava levar para o Brasil, na década de 1950, uma das melhores pinturas de Columbano Bordalo Pinheiro, já anteriormente classificado pelas instituições culturais portuguesas como tesouro nacional, mas que o banqueiro português Cupertino de Miranda se dispunha a oferecer a Chateaubriand. Diogo de Macedo, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa, opôs-se à saída dessa obra, criticou a operação, segundo uma perspectiva nacionalista, e conseguiu adquiri-la para o MNAC. Esta pintura representava O Grupo do Leão, um retrato colectivo da geração naturalista portuguesa, exposta desde a sua realização, em 1885, no Leão d'Ouro, a "cervejaria-museu" de Lisboa, local privilegiado de animadas tertúlias. Pouco tempo antes, em 1952-53, Chateaubriand tinha doado duas obras do pintor modernista brasileiro Cândido Portinari, através da sua empresa Diários Associados, a dois dos mais importantes Museus portugueses, o Museu Nacional de Arte Contemporânea, de Lisboa, e o Museu Nacional Soares dos Reis, do Porto. Ao sublinhar a generosidade do empresário, o poeta português Alberto Serpa, amigo de Chateaubriand, numa carta dirigida ao director do MNAC, insinuava a ausência de contrapartidas portuguesas relativamente a esta importante doação. Terá sido esse o móbil para a doação dessas pinturas do artista brasileiro, o interesse na obtenção da pintura monumental de Columbano? Fosse por este motivo, ou apenas por amizade, já após a morte de Chateaubriand, Nuno Simões oferecia, em 1972, uma pintura de Columbano, Alegoria à cerâmica, também datada de 1885, e actualmente inédita, ao núcleo de pintura portuguesa do Museu de Arte de S. Paulo, formado por Assis Chateaubriand. Assim, o interesse despertado por um dos melhores autores portugueses do século XIX, Columbano, brindava o relacionamento e a admiração mútua entre Brasil e Portugal, nas projecções recíprocas das artes portuguesa e brasileira, o que deste modo, representou uma base de importante referência cultural, social, política e económica entre os dois países.

**Palavras-chave:** Columbano; Assis Chateaubriand; Grupo do Leão; pintura.

*Maria de Aires Silveira* possui licenciatura em História, e Grau de Mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dedicou-se muito

especialmente ao estudo de temáticas e autores oitocentistas e de inícios do século XX no Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, desde 1989. Coordenação na Gestão das Reservas e do Programa Matriz, programa de informatização da coleção do MNAC.

## **William Beckford (1760-1844) artista, mecenas e colecionador: sucessivos projetos para a glorificação de Santo António**

Maria João Quintas Lopes Baptista Neto (Universidade de Lisboa)

William Beckford dotado de uma personalidade multifacetada foi o protótipo do indivíduo romântico, amante das artes e dono de uma alma inquieta. Questionou os valores morais e sociais da Inglaterra do tempo, mas a sua criatividade aliada a uma grande fortuna fizeram dele uma das grandes figuras da cultura do tempo.

Dono de um gosto refinado, foi um notável colecionador de arte e mecenas, não deixando porém de exibir os seus muitos dotes na criação artística. Na senda de Horace Walpole, gostava de projetar espaços arquitetónicos para as suas pitorescas e sublimes residências; desenhar peças de ourivesaria e mobiliário que depois mandava executar a prestigiadas casas ou artífices de renome; ou mesmo executar programas decorativos integrados cuidadosamente planeados.

Apesar de anglicano Beckford nutria uma particular devoção por Santo António, o santo português que termina a sua vida em Pádua. Não se conhece em pormenor o motivo desta forte admiração pelo santo franciscano, mas é indiscutível a importância que veio a ter na vida do exuberante inglês. Atrevemo-nos quase a dizer que os mais significativos projetos artísticos patrocinados por Beckford tiveram por base a homenagem a Santo António.

A sua estada em Portugal, já depois da visita ao túmulo do santo em Pádua, fortaleceu ainda mais a devoção, contribuindo para precipitar um conjunto de projetos artísticos que então começa a delinear. Desde logo a grande Fonthill Abbey, cujo projeto é entregue ao arquiteto James Wyatt, mas tendo por base uma organização espacial desenhada pelo próprio Beckford destinada primeiro a uma casa em Lisboa. Esta organização espacial culminava num grande oratório dedicado a Santo António. A construção desse oratório em Fonthill determinou a conceção de um altar com a estátua do santo, rodeado de preciosas obras do colecionador, às quais Beckford decidiu acrescentar outras peças desenhadas por si, como a grande lâmpada de prata colocada sobre a imagem do santo, os castiçais do altar ou um par de arcas-cofre.

Obrigado a vender Fonthill, Beckford não abdicou de reconstituir um novo oratório em honra de Santo António na sua nova casa de Lansdown Tower, em Bath, onde fez perdurar esta interessante dinâmica decorativa entre obras-primas da sua coleção e outras peças por si concebidas.

**Palavras-chave:** Artista; connoisseur; colecionador.

*Maria João Neto* é Professora Associada com Agregação e diretora do ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Desenvolve os seus estudos, projetos e orientação de alunos de pós graduação, sobre os séculos XIX e XX, nomeadamente nas áreas de História e Teoria do Restauro de Monumentos, Gestão do Património Artístico e de Coleccionismo e Mercados da Arte.

## **De mulher para mulher: Eugênia Neves, uma coleção e três telas de Garcia Greno**

Marize Malta (PPGAV / EBA / UFRJ)

A coleção que leva o nome de Jerônimo Ferreira das Neves (1854 - 1918), doada à Escola Nacional de Belas Artes em 1947, reúne cerca de 320 peças dos mais variados tipos, períodos e procedências, dentre condições de raridades, originalidades, trivialidades e afetos. Se Jerônimo era reconhecido em Portugal como destacado bibliófilo americanista e também camoniano, detentor de moedas, medalhas, relógios e armas, parece que a esposa, Eugênia Barbosa de Carvalho Neves (1860 - 1946), fez as escolhas, optando por também se colocar e ampliar a gama da “riquíssima coleção artística”, conforme qualificada no seu testamento. Tendo o casal vivido em Lisboa nas duas últimas décadas do século XIX e frente às oportunidades que o mercado de arte oferecia, a coleção apresenta três telas de Josefa Garcia Greno. Enquanto imperam pinturas de autoria masculina, de nobres e de personagens religiosos Greno destoa, apontando uma preferência de gênero tanto pictórico quanto feminino. Teria Eugênia adquirido pessoalmente as telas de Greno em alguma exposição ou em seu ateliê? Haveria alguma relação entre as duas? Além dessas e de outras questões, pretendemos procurar entender as relações existentes entre a colecionadora brasileira e a artista portuguesa que seja como for, acabou por gerar uma relação de mulher para mulher.

**Palavras-chave:** coleção Ferreira das Neves; Josefa Garcia Greno; coleccionismo; gênero; pintura floral.

*Marize Malta* é professora Associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora PQ-2 do CNPq, líder dos grupos de pesquisa ENTRESSÉCULOS e MODOS, atual coordenadora do Museu D. João VI, tendo realizado pós-doutorado no ARTIS na Universidade de Lisboa, com bolsa da Capes.

## **As muitas vidas do artista: Edoardo De Martino no universo do colecionismo**

Paulo Knauss (UFF / Museu Histórico Nacional)

O trabalho pretende abordar a memória da obra do pintor Edoardo de Martino a partir do estudo da presença de sua obra em coleções. De origem italiana, o pintor abandonou o posto de oficial de Marinha para iniciar sua carreira de pintor no Brasil e se consagrar como artista da corte britânica. Dedicado à pintura de paisagem marinha e de motivo naval, a arte de De Martino encontrou repercussão no Brasil pela sua associação com as representações de batalhas navais no Cone Sul. De Martino foi um pintor prolífico com sucesso comercial, o que garantiu grande circulação de suas telas. Enquanto no Brasil suas obras circularam principalmente no tempo em que manteve ateliê no Rio de Janeiro, na Argentina suas obras circularam depois de sua consagração na Inglaterra, o que definiu diferentes formas de reunião de suas obras no circuito de formação de coleções de arte.

**Palavras-chave:** História da Pintura – século XIX; História das Coleções no Brasil e Argentina; Edoardo De Martino (pintor).

*Paulo Knauss* – Doutor em História, Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense e Diretor do Museu Histórico Nacional, membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e sócio honorário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Tem variada produção acadêmica, tendo mais recentemente feito a curadoria da exposição “O Retrato do rei dom João VI” e coordenado a respectiva publicação do catálogo de estudo.

## **Maria Helena Vieira da Silva e Paula Rego: mulheres, artistas e emigrantes**

Raquel Henriques da Silva (Universidade de Lisboa)

No Portugal da primeira metade do século xx, abafado por um regime autoritário cujas marcas fascistas foram naturalizadas pelo culto da família e da igreja católica, o estatuto da mulher foi profundamente paradoxal. Ele era o centro da família num estatuto servidão impressionante, devendo servir o marido e os filhos homens, preparando as filhas para ser como ela, dóceis e resignadas, sem opiniões nem ambições próprias.

A fuga a esta situação de regressão, em relação, ao quadro político da Primeira Republica, foi rara mas conta com casos brilhantes. Os mais conhecidos provêm da escassa alta burguesia cosmopolita e intelectual que, pela riqueza e pela cultura, permitiram que as filhas estudassem, pudessem ter uma profissão e escolhessem marido fora do meio restritíssimo da sociedade portuguesa.

Foi este o caso de Maria Helena Vieira da Silva e Paula Rego duas das mais brilhantes artistas do século. Apesar de terem vivido em momentos históricos diferentes, há curiosas similitudes nos seus percursos. São elas que abordarei nesta comunicação.

**Palavras-chave:** Vieira da Silva; Paula Rego; Mulheres artistas.

*Raquel Henriques da Silva* é professora no Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Directora Científica do Museu do neo-realismo, Vila Franca de Xira. Membro do Conselho de administração da fundação Arpad Szenes/Vieira da Silva, Lisboa. Representante das Universidades Portuguesas no Conselho Nacional de Cultura/Secção Museus e Conservação e Restauro. Coordenadora no Instituto de História da Arte FCHS/UNL do grupo de investigação Museum Studies.



## Comunicações

---

### Um artista e suas coleções

Alfredo Nicolaiewsky (Instituto de Artes/UFRGS)

Minha apresentação versará sobre algumas das diversas relações possíveis entre a produção visual de um artista e suas coleções. Tenho como tema um auto-estudo de caso, um texto na primeira pessoa, falando *da minha coleção*, bastante ampla em suas escolhas e as diferentes maneiras como ela se relaciona com minha produção enquanto artista visual. *Comentarei a produção de Waldeni Elias (1931 - 2010) e Carlos Pasquetti (1948), artistas de quem possuo várias obras e que se relacionam com períodos de minha produção. Também trato de dois conjuntos de objetos que serviram como matéria-prima para trabalhos. O primeiro conjunto é o de imagens sacras, que iniciou a partir do desejo de colocar referências de imagens religiosas nos meus trabalhos, pois desde 1982, até os anos 1995/1997, me vali destas imagens como referência em trabalhos. O segundo conjunto é formado por vasos, jarras, potes dos mais diversos materiais e origens. Vários destes objetos serviram como modelos para o ensaio fotográfico de naturezas-mortas que abre o meu primeiro livro e também serviram para um trabalho intitulado *Continentes*. Tenho ainda um arquivo de imagens captadas de filmes e que, diferentemente das outras coleções, surge e existe exclusivamente como material de trabalho. Por esta razão me refiro a esta como arquivo de imagens e não como coleção. Este arquivo tem origem durante os anos 1999/2003 e é composto de fotos analógicas que fazia da tela da televisão. Desde 2004, até hoje, o arquivo aumentou, agora com imagens digitais de filmes em DVD, de documentários e de arquivos extraídos da internet. Recentemente ampliei este arquivo com fotos feitas por mim. É, portanto, um arquivo em constante expansão e que, nos últimos anos, tem sido a base de minha produção visual. Para concluir enfoco o conjunto de minhas obras, anotações e estudos, algo que a maioria dos artistas tem. No meu caso, parte destas obras nunca foi exposta, outras foram mostradas mas não foram adquiridas e outras não estão à venda, simplesmente por eu não quis me desfazer. Nesta coleção tenho desde alguns cadernos de desenhos de 1967, quando entrei no Atelier Livre de Porto Alegre, outros cadernos de anotações de possíveis projetos, obras inacabadas e séries de trabalhos, algumas nunca mostradas. Assim, nesta apresentação, mostrarei como um artista pode ter muitas estratégias diferentes para relacionar suas produções com suas coleções.*

**Palavras-chave:** Alfredo Nicolaiewsky; artista/coleccionador; pintura; desenho; fotografia.

*Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre/RS, 1952):* Artista visual, Pesquisador e Professor Associado no Instituto de Artes/UFRGS, Departamento de Artes Visuais desde 1991. Tem dois livros publicados sobre sua obra.

## **Um projeto construído: os artistas envolvidos na coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay”**

Álvaro Saluan da Cunha (Doutorando UFJF)

A partir da segunda metade do século XIX, a imprensa veiculou uma série de gravuras baseadas na Guerra da Tríplice Aliança. Muitas delas foram “traduções” de pinturas históricas. Tal termo adotado por Giulio Carlo Argan aborda a transposição de grandes pinturas para, em sua grande maioria, gravuras em *chiaroscuro*, enfatizando-se aqui o uso do método litográfico, criado por Alois Senefelder. A coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay”, traz à tona a reprodução de pinturas e esboços de Pedro Américo, Victor Meirelles e Edoardo De Martino, artistas que tiveram uma produção extremamente considerável sobre o conflito contra o Paraguai.

Este trabalho é fruto de uma pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora que, em sua totalidade, busca trazer informações sobre editoração, circulação e artistas envolvidos no processo de criação. Além disso, faz-se também uma análise iconográfica de cada uma das nove litografias presentes, comparando-as com obras congêneres em variadas formas.

Especificamente neste trabalho, buscar-se-á introduzir informações sobre os artistas e as respectivas traduções de suas obras e, não obstante, refletir sobre essas traduções e sua propagação pelo Brasil e pelo mundo, com o objetivo de mostrar o êxito da “civilização” brasileira contra a “barbárie” paraguaia. Além disso, torna-se necessária a apresentação dos editores que decidiram unir tais composições em fascículos e, posteriormente, álbuns.

**Palavras-chave:** Guerra da Tríplice Aliança; Pintura histórica; litogravuras.

*Álvaro Saluan da Cunha* é mestre em História na UFJF, doutorando em História na UFJF, é membro do Laboratório de História da Arte (LAHA-UFJF) e pesquisa a produção da Guerra da Tríplice Aliança.

## **A atração pela luz: núcleo de pinturas de Silva Porto na coleção de Anastácio Gonçalves**

Ana Anjos Mântua (Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa)

António Anastácio Gonçalves (1888-1965) foi, desde sempre, um homem culto, informado e conhecedor do mercado de arte e antiquário. Dotado de uma meticulosidade extrema, registava de forma pormenorizada e sistemática todas as aquisições, trocas, vendas, ofertas e doações que realizou ao longo da sua vida. E é com base nestes inventários rigorosos que podemos chegar a diversas conclusões acerca da forma e critérios de construção do acervo.

Enquanto colecionador de pintura, procurou um século XIX essencialmente naturalista, com criações dos pensionistas do Estado que regressavam do estrangeiro em finais da década de 70, e

que marcavam uma renovação da arte portuguesa. Silva Porto, o “divino Mestre” do Naturalismo português, assumiu nas escolhas deste médico oftalmologista, uma posição de destaque, sendo o mais representado no conjunto de obras reunidas.

O percurso artístico de Silva Porto (1850-1893), iniciado com propostas de modernidade e uma sensibilidade a novos tratamentos de luz, período efetivamente preferido do colecionador, sofreu uma inflexão com o interesse pelos costumes e modos de vida populares, com enorme sucesso público. Contudo, António Anastácio Gonçalves, optou sempre por uma corrente mais intelectualizada de paisagem, com atração por uma natureza luminosa e simplicidade de quotidianos, pontuada por indivíduos integrantes dessa mesma paisagem, sendo muito poucas as pinturas de temática figurativa etnográfica.

A noção de escala está também sempre presente nas escolhas do colecionador, numa dimensão mais doméstica sem muitos exemplares de grande formato, como em museus e galerias.

Através destas premissas, Anastácio Gonçalves foi, ao longo das cerca de quatro décadas de atividade colecionista, constituindo um núcleo coeso de pinturas deste autor. Por vezes, enveredava por outras estéticas, mais inovadoras, e arriscava aquisições de obras de António Carneiro, Artur Loureiro ou Sousa Pinto. No entanto, acabou sempre por vendê-las, trocá-las ou permutá-las por outras, quase sempre de Silva Porto, por se integrarem num gosto já enraizado por uma paisagem definida por gradações lumínicas.

**Palavras-chave:** Naturalismo; modernidade; colecionismo; paisagem; luz.

*Ana Anjos Mântua* é, desde Maio de 2013, diretora da Casa-Museu Anastácio Gonçalves. Tem vindo a proferir conferências e a publicar artigos nas áreas patrimoniais, colecionismo, mercado de arte e antiquário.

## **Do descartável à raridade: Coleção material de papelaria**

Blanca Luz Brites (UFRGS)

A motivação para iniciar uma coleção, mesmo que seja por puro hobby, está vinculada ao desejo de conquistar um objeto de difícil acesso. Tal desejo é um estímulo ao prazer que tem seu clímax no ato de posse e posterior contemplação do objeto conquistado, questões já amplamente elaboradas pela psicanálise, desde Freud, também ele colecionador. Na condição de colecionador apresentamos o artista Antônio Augusto Frantz Soares (Rio Pardo-RS, 1963) conhecido no cenário artístico de Porto Alegre desde os anos 1980. Ele também é proprietário da loja *Koralle*, a melhor equipada em material para artistas localmente. Dessa familiaridade nasceu sua coleção nomeada *Material de Papelaria*, reunindo material de uso cotidiano para estudantes, pessoal de escritório, comerciantes, público em geral. Frantz se interessa por peças que em sua época de uso, por serem descartáveis e sem valor de troca ou de investimento, não eram guardadas (uma das razões do seu difícil acesso hoje), como estojos de lápis de cor, mata-borrões, frascos de tinta, compassos,

pigmentos para pintura, penas para escrever, apontadores, frascos de cerâmica fabricados na Inglaterra no final do século XIX. Alguns se tornaram raros, como a lousa e seu respectivo lápis de pedra. Outros, como as canetas tinteiro e tinteiros de escritório por serem tratados como antiguidades, são desconsiderados. Sendo o recorte temporal da coleção determinado quando os artigos deixam de ter uso, em torno dos anos 1970 do século XX. Através das peças da coleção se pode atualizar a escrita de uma história dos materiais artísticos, de escritório e material de papelaria de uso corrente, pois são objetos que trazem consigo indícios econômicos e culturais da época, seja por seu design, por seus fabricantes, pela matéria em que foram feitos. Há ainda as mensagens diretas neles contidas, como os desenhos em homenagens a *Copa do Mundo* de 1958 nas caixas de lápis de cor, os cadernos *Avante*, dos anos 1940, tendo na contra capa o Hino Nacional, índice do fervor cívico do pós-guerra. O interesse de Frantz por materiais fora de uso se estende também aos seus livros de arte, assim como por telas e latas de tintas já usadas. Mas esse é outro caminho a trilhar, ou seja, a infiltração dos objetos em desuso em seus trabalhos artísticos.

**Palavras-chave:** Material de papelaria; coleção de artista; Frantz Soares.

*Blanca Luz Brites* é professora titular do PPGAV - IA/UFRGS, na área de História, Teoria e Crítica; Pesquisa e orienta na área de museologia, curadoria, acervo; Membro do CBHA e ABCA; Publicou: *Cerâmica um caminho de vida: Marianita Linck*. (org) Porto Alegre, Editora Imagens da Terra: 2017.

## **Ismael Nery, autorretrato entre a imagem e o texto**

Dalila dos Santos Cerqueira Pinto (Escola de Belas Artes – UFRJ)

Figura controversa do modernismo no Brasil (1922 e a Semana de Arte Moderna), executou autorretratos que revelam um pouco dessa pessoa travestida ora de anjo, ora de demônio, em representações marcantes mas que aparentemente não “conversavam” com a produção artística da época.

Nery construiu uma obra onde imagem e texto, escritos por ele, se completam revelando um pouco desse artista além do seu tempo. Suas auto representações ora em aparência feminina, ora masculina (cria mesmo uma persona – Ismaelina, uma irmã que nunca existiu), constitui um acervo que pertenceu, e ainda pertence, a diversas coleções particulares. Em vida vendeu apenas um quadro e talvez pelo caráter psicológico, ou temática excessivamente auto representativa impresso em muitas de suas obras, não ocupou lugar significativo em coleções públicas.

Depois de sua morte, Adalgisa Nery (sua esposa), se desfez de todas as obras que passaram à coleções particulares. A série *A história de Ismael Nery*, 12 desenhos a lápis contando de seu nascimento até sua morte, (ele antecipa o evento desenhando o grupo de pessoas que carrega seu caixão) comprada por um psicólogo paulista, hoje pertence à coleção Roberto Marinho.

Citado como surrealista pela história da arte, cabe entanto uma revisão historiográfica em que sua obra possa ser reconhecida como mais do que uma produção alojada em determinado “ismo” mas pensada como um processo de criação não compreendido em sua época, trabalhando dentro de uma essência que envolve um personalismo baseado em morte (para ele datada pela tuberculose) e vida, apresentada em obra de arte construída como memória.

**Palavras-chave:** Nery; historiografia; auto retrato; memória.

*Dalila dos Santos Cerqueira Pinto* é doutora em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ. Diretora de Extensão - EBA/UFRJ. Profa Adjunta de Desenho Artístico e Anatômico - EBA/UFRJ.

## **Emmanuel Zamor: um artista entre coleções**

Frederico Fernando Souza Silva (UFMA)

Esta comunicação trata do conjunto de obras do pintor baiano Emmanuel Zamor (Brasil, 1840 – França, 1919) e que atualmente integram coleções públicas e privadas. Zamor representa um caso peculiar entre os pintores brasileiros. Em 1845 mudou-se com os pais adotivos para a França, viveu em Créteil, nos arredores de Paris, e desde sua chegada a Europa dedicou-se ao estudo da pintura. De acordo com registros, pautados na tradição oral, Zamor estudou na Académie Julian, escola de pintura e escultura fundada pelo pintor francês Rodolphe Julian (1839-1907). Em 1985 ocorreu a primeira mostra individual do artista no Brasil, quando foram expostas 37 (trinta e sete) pinturas no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). A exposição ocorreu por iniciativa do colecionador francês Max Castoriano, proprietário do conjunto de obras que foram adquiridas durante um leilão na França no início dos anos 1980, juntamente com um retrato de Zamor atribuído ao fotógrafo francês Félix Nadar. Na ocasião Castoriano ofereceu em doação ao então diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, a pintura a óleo *Barcas na margem do rio* (1884). A curadoria ficou a cabo do próprio Max Castoriano e de seu filho Jean-Claude Castoriano. No texto de abertura do evento Bardi ressaltou o ineditismo da exposição e que o grupo de pinturas expostas foi tudo o que restou da obra de Emmanuel Zamor. A partir de uma minuciosa investigação nota-se que somente após a exposição de 1985 o nome de Zamor é citado nos estudos e publicações sobre arte brasileira ao lado de outros artistas. Nesse sentido, percebe-se que o gesto do colecionador em adquirir e expor o trabalho do pintor baiano foi, além de uma estratégia de valorização das obras, um elemento fundamental no processo de inserção de Zamor na historiografia da arte e ampliação do conhecimento sobre artistas negros, como Arthur Timótheo da Costa e Estevão Silva, em atividade na passagem do século XIX para o seguinte.

**Palavras-chave:** Emmanuel Zamor; Coleções; Pinturas.

*Frederico Fernando Souza Silva* é Prof<sup>o</sup> Adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutor em História, Teoria e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

## **A questão do suporte na obra de Artur Barrio, a partir dos trabalhos reunidos por Franco Terranova**

Gabriela Caspary Corrêa (Mestra em história e crítica de arte)

O presente trabalho pretende observar a obra de Artur Barrio a partir da descoberta de uma série de pinturas – adquiridas e reunidas por Franco Terranova na década de 1980 –, no Acervo da Petite Galerie (PG). A partir da percepção da ausência de reconhecimento desta produção pictórica nas análises da obra de Barrio, procuramos pensar na questão do suporte. A intenção é tentar compreender a negação dos suportes tradicionais como a tela, e a suposta incoerência que estes trabalhos podem aparentar dentro do conjunto de sua obra.

A PG funcionou no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1954 e 1988. A história da galeria confunde-se com a vida de Franco Terranova (1923-2013) poeta, marchand e único sócio que se manteve no decorrer dos 34 anos de funcionamento da galeria.

A metodologia do trabalho para analisar as pinturas encontradas no acervo da PG, parte do conceito de Atlas desenvolvido por Aby Warburg e aprofundado por Georges Didi-Huberman. Através deste conceito de Atlas, instrumento que permite uma multiplicação de leituras em função da observação de imagens em um plano de trabalho, pretende-se analisar a obra de Artur Barrio buscando expandir seus limites sugerindo novas montagens de significados.

Outro ponto analisado neste trabalho é a questão do retorno à pintura nos anos 80, momento da produção dos trabalhos em questão. Dentro deste panorama da produção de Artur Barrio busca-se observar a recepção da obra, tanto de uma maneira mais abrangente quanto sobre o recorte desta produção de pinturas, por críticos brasileiros como Ligia Canongia, Sheila Cabo, Roberto Conduru, Isabela Pucu, Wilson Coutinho e Frederico Moraes.

**Palavras-chave:** Artur Barrio; suporte; Franco Terranova; pintura; recepção crítica.

*Gabriela Caspary*, à frente do Espaço Donas Marcianas Arte e Comunicação desde 2007, presta serviços na área de produção artística, design e arte gráfica. Desde 2005 trabalha na organização do acervo da Petite Galerie com Paola Terranova, filha mais nova de Franco Terranova.

## **Le rôle des réseaux artistiques internationaux dans la collection personnelle de François Morellet**

Gwendoline Corthier-Hardoin

(Doctorat Théorie des arts, Université PSL - Ecole normale supérieure Paris)

Notre communication vise à analyser le rôle des réseaux artistiques internationaux dans la constitution de la collection de François Morellet. Les collections d'artistes sont le reflet des relations établies par les artistes avec leurs compères. Au-delà des liens formels visibles dans les œuvres collectionnées, des corrélations intimes unissent les œuvres entre elles pour former un ensemble cohérent. De ce fait, dans quelles mesures les réseaux créés par les artistes influencent-ils leurs collections? En quoi les collections deviennent-elles le reflet d'une carrière artistique?

François Morellet (1926-2016) est un peintre, graveur et sculpteur français. Il est considéré comme l'un des acteurs majeurs de l'abstraction géométrique de la seconde moitié du XXe siècle et un précurseur du minimalisme. Pourtant, Morellet a débuté par la figuration. C'est à l'occasion de deux séjours au Brésil, en 1950 et 1951, qu'il découvre l'art concret. Il se lie d'amitié avec des artistes de Rio de Janeiro tel Almir da Silva Mavignier ; et visite le Musée d'art moderne de São Paulo qui présente alors une importante rétrospective de Max Bill. Ces deux événements vont incontestablement marquer les goûts, le travail et la collection personnelle de François Morellet puisque Mavignier lui permet de rencontrer Jack Youngerman ou Ellsworth Kelly, des artistes qu'il collectionne par la suite.

Revue de littérature

La revue de la littérature s'articule autour des écrits de François Morellet (1986, 1999, 2003), des catalogues d'exposition sur son travail (1986, 2006, 2008, 2011) ainsi que sur sa collection (2017).

Méthodologie

Le choix méthodologique est celui de l'étude comparative entre l'évolution du travail de François Morellet, ses réseaux artistiques et le contenu de sa collection. Nous analyserons les artistes et les pièces qu'il a collectionnés, ainsi que la manière dont il a présenté sa collection en France en 2017 au musée des Beaux-Arts de Chambéry.

Apports de la recherche et implication

L'importance du travail de François Morellet a été mis en exergue lors de nombreux événements. Cependant, seulement une exposition a permis au public de découvrir sa collection personnelle. Elle permet de mettre en perspective un nouvel aspect de son œuvre à travers une contextualisation. Les apports de cette étude sont notamment d'améliorer les connaissances sur le rôle des réseaux créés par les artistes dans la constitution de leurs collections.

**Palavras-chave:** Artiste; Collection; Collectionneur; Morellet; Réseau.

*Gwendoline Corthier-Hardoin* est chercheuse à l'Ecole normale supérieure de Paris. Elle mène un Doctorat sur les collections d'artistes et est Chargée de mission sur les collections au musée des Collections (MOCO-Montpellier Contemporain).

## **Artistas-colecionadores na Bahia: uma análise da prática de colecionismo e sua influência nos processos de criação artística de Mário Cravo Junior e Sante Scaldaferrri**

Jancileide Souza dos Santos (Mestre e Doutoranda em Artes Visuais (UFBA))

Este artigo tem o propósito de analisar a prática do colecionismo e sua influência no processo criativo dos artistas Mário Cravo Junior (1923-2018) e Sante Scaldaferrri (1928-2016), integrantes da primeira e segunda geração de artistas modernos da Bahia. Estes dois artistas utilizaram como inspiração para a composição de suas obras os referenciais estéticos da produção plástica de origem popular. A partir da formação de coleções de artesanato da Bahia e do Nordeste do Brasil - como ex-votos, carrancas, cerâmicas, imaginária católica, objetos litúrgicos de religiões de matriz africana e artesanato de origem indígena -, os artistas almejaram conhecer novas linguagens visuais, e por meio do estudo das soluções plásticas criativas de artesãos e artesãs, produzir obras que tornassem visível a "estética popular" e outros modos de criação artística. De modo que para compreender a formação de coleções e a prática de colecionamento por parte destes artistas, torna-se necessário realizar uma breve análise histórico-artística do período em que o afã pelas artes populares passa a ser objeto de interesse das camadas média e alta da sociedade. O historiador Hélder Viana (2002) coloca que a possibilidade de distinção social propiciada por esses objetos, os quais adquiriram valores estéticos a partir da experiência de colecionismo na década de 1940, impulsionou o consumo e a emergência de um comércio de arte popular organizado em torno das feiras livres, dos mercados urbanos, dos antiquários e das galerias das cidades. De maneira que para compreender como a prática de colecionismo contribuiu para a elaboração de modelos para a criação de poéticas visuais, examinaremos uma determinada etapa da arte baiana através de dois de seus principais representantes.

**Palavras-chave:** Colecionismo; Artes Populares; Modernismo Baiano; Mário Cravo Junior; Sante Scaldaferrri.

*Jancileide Souza dos Santos* é doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/UFBA) – Linha de Pesquisa em Teoria e História da Arte. Mestre em Artes Visuais e Bacharel em Museologia (UFBA). Professora Assistente de História da Arte do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB).

### **O acervo de Baptista da Costa no Museu Mariano Procópio**

João Victor Rossetti Brancato (Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp)

O Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, contém um acervo curioso pertencente ao pintor João Baptista da Costa (1865-1926). Ao invés das famigeradas paisagens que o tornaram um dos



paisagistas mais célebres de seu tempo, a coleção é formada sobretudo por estudos para obras (com acentuada presença da figura humana), modelos de gesso para observação e desenho, além de móveis do atelier do pintor. Nas fichas dos objetos, contudo, não há referências à aquisição desse acervo. A mais antiga menção a eles conhecida pelo Museu data de 1944, encontrada no arrolamento dos bens da instituição quando da morte de seu fundador, Alfredo Ferreira Lage.

A coleção nos interessa por seu aspecto particular, intimista, sugerindo não uma aquisição por parte de Alfredo durante a vida de Baptista, mas após sua morte. Além disso, através dos relatórios de gestão dos anos 30, descobrimos que o Museu inaugurou uma sala especialmente dedicada ao pintor, expondo o dito acervo. A iniciativa sugere que ela seja a segunda sala batizada com o nome de um artista, assim como um dos primeiros acervos mais sistemáticos sobre um pintor dentro do Museu, precedida apenas pela coleção e sala de Maria Pardos, pintora e companheira de Alfredo. É possível delinear ainda outras coleções bastante significativas de artistas brasileiros da mesma geração, como os irmãos Bernardelli, Correia Lima e Modestino Kanto. Nenhum deles, contudo, parece ter recebido a homenagem que Pardos e Baptista receberam com o batismo de uma sala.

O objetivo da comunicação é mapear de maneira ampla a coleção Baptista da Costa, buscando localizar seu contexto de produção e de aquisição no acervo, bem como explorar os eventuais sentidos dados a Sala Baptista da Costa no interior do Museu Mariano Procópio. Para isso, investigamos documentos pertencentes ao acervo do Museu, periódicos nacionais e fotografias, cruzando com a bibliografia sobre o artista, sobretudo os autores Carlos Rubens, Nagib Francisco e Roberto Hugo da Costa Lins.

**Palavras-chave:** Museu Mariano Procópio; Baptista da Costa; colecionismo; arte brasileira.

*João Brancato* é doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp. Mestre, bacharel e licenciado em História pela UFJF. Possui interesse em estudos sobre arte brasileira do entresséculos XIX/XX, especialmente na escrita da crítica e da história da arte.

## **O acervo de Rodolpho Amoêdo no Museu Nacional de Belas Artes**

Leandro Brito de Mattos (IFRR)

Rodolpho Amoêdo foi um pintor e professor relevante no cenário artístico e acadêmico brasileiro no período entresséculos, mas que ainda hoje tem parte de sua obra carente de pesquisas profundas. O Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro é a instituição com o maior acervo de obras de Amoêdo: são centenas de pinturas e desenhos, incluindo trabalhos finalizados, mas também estudos e esboços. Muitas pinturas de Amoêdo compõem a exposição permanente do Museu Nacional de Belas Artes e o restante do acervo encontra-se na reserva técnica. Analisar as pinturas e seus estudos preparatórios elucidam ricamente o processo criador do artista.

Estudar a história das aquisições desse vasto volume ajuda a compreender parte do método da

instituição no período: as primeiras pinturas foram adquiridos como trabalhos de um estudante quando Rodolpho Amoêdo ainda era aluno da própria instituição, a então Academia Imperial de Belas Artes. Foram trabalhos que Amoêdo enviou de Paris na década de 1880 por ter conquistado o prêmio de viagem à Europa em 1878. Entre esses trabalhos estão “Marabá”, “O Último Tamoio”, “Estudo de Mulher” e “A Partida de Jacó”. Essas pinturas, e outras do artista, ocupam espaço expressivo na galeria do museu que expõe obras do século XIX. Há também no Museu Nacional de Belas Artes uma sala, adjacente à galeria de arte brasileira do século XIX, que expõe exclusivamente aquarelas e Amoêdo. Na passagem do século XIX para o XX a instituição adquiriu outras pinturas do artista que depois de retornar da Europa passou a lecionar na rebatizada Escola Nacional de Belas Artes. Em 1941, após a morte do pintor o governo federal adquiriu da viúva de Amoêdo o seu acervo pessoal para o Museu Nacional de Belas Artes. Tal acervo continha inúmeros trabalhos de aquarela, grafite, carvão, nanquim, pastel, têmpera e óleo.

Exporemos a análise das obras do acervo em consonância com a história de sua construção, com a biografia do artista, com a crítica de arte do período e com os estudos já realizados sobre trabalhos de Rodolpho Amoêdo que estão no Museu Nacional de Belas Artes. Por meio dessa análise percebemos esse acervo como valioso por si só, para uma melhor compreensão da postura da instituição que o abriga e para um entendimento mais vivo do processo criativo de Rodolpho Amoêdo.

**Palavras-chave:** Rodolfo Amoêdo; Academia; Coleção; Acervo.

*Leandro Brito* é professor do Instituto Federal de Roraima em Boa Vista – RR desde 2014. É mestre em História e Teoria da Arte pela UFRJ e desenvolve pesquisas sobre a pintura brasileira na passagem do século XIX para o XX.

## O Jardim das Imagens de Paulo Kapela

Lucas Parente (Doutorando EBA-UFRJ)

Nascido em 1947 no Congo, o artista Paulo Kapela é em Angola um “retornado”. Filho de angolanos foragidos durante a guerra colonial, até hoje Kapela não fala muito português, mas sim francês. Ao chegar em Luanda, começou a colher uma série de imagens pelas ruas da cidade – revistas, cartazes, posters, jornais – e com elas construiu altares. Desde então Kapela erige sua obra artística a partir de tal colecionismo. Trata-se de uma vertiginosa sobreposição de imagens, sobretudo de cunho religioso e político.

O colecionismo desenfreado de Kapela entrelaça imagens em composições inclassificáveis. Habitando o último andar de um edifício público abandonado, Kapela havia criado um pequeno musseque (favela em angolano). A casa e a obra do artista integravam-se em um organismo vivo, parasitando um prédio que aparentava estar morto. Não havia teto na casa e tampouco no edifício, de modo que boa parte de sua produção se destruía durante o tempo da chuva. Depois

Kapela voltava a criar e as imagens brotavam e floresciam antes de serem novamente destruídas. Tratava-se, portanto, de um verdadeiro jardim de imagens, pois sua obra vive como plantas segundo as estações.

Há mais ou menos duas décadas atrás, o estúdio de Kapela tornou-se um lugar mítico na cidade de Luanda. Considerado louco e gênio, Kapela é referência incontornável e figura central no meio dos artistas visuais angolanos da nova geração. Sua obra foi exposta no Pavilhão Africano da Bienal de Veneza de 2007, e em outras muitas exposições coletivas e individuais, nacionais e internacionais, impressionando sempre pela capacidade de avizinhar suportes e sobrepor diversos níveis de realidade documental e ficcional.

A presente comunicação pretende analisar a articulação entre imagens e suportes operada por Paulo Kapela dentro de sua coleção, que é ao mesmo tempo obra e oferenda. Em segundo lugar, analisaremos a influência exercida por Kapela nas obras de artistas como Kiluanji Kia Henda e Yonamine Miguel, já que parece ser possível afirmar que tudo o que os outros artistas angolanos fizeram depois de Kapela foi desentrelaçar determinadas linhas que ali, no jardim de imagens, formavam um único nó. Era como se cada novo artista escolhesse determinados elementos daquele caos para lapidar. Finalmente, Kapela era também como um convite para que a prática artística da nova geração não se especializasse nem se enquadrasse em qualquer forma de sistema, mantendo-se aberta a novos suportes e agenciamentos possíveis.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea africana; Coleccionismo; Arte Bruta.

*Lucas Parente* é cineasta e pesquisador. Suas pesquisas voltam-se para a história da imagem, das cidades e das religiões. Tem realizado projetos em parceria com diversos artistas e cineastas, como Kiluanji Kia Henda e Rodrigo Lima.

## **Coleções de pintura e fotografia – reflexão sobre artigos publicados em periódicos do século XIX**

Maria Antonia Couto da Silva (UNICAMP)

Nesta comunicação gostaria de abordar coleções de pinturas e de fotografias comentadas em periódicos do século XIX. Os amadores e críticos de arte costumavam comentar nos jornais da época sobre os ateliês de pintores, escultores e fotógrafos e as obras reunidas no local. Enquanto apreciavam obras recém-terminadas e outras ainda não acabadas podiam, de certa forma, argumentar sobre uma espécie de coleção de obras que só existiria em um intervalo de tempo. Sobre o tema posso mencionar um texto que descreve o ateliê de Rodolfo Amoedo. Outro artigo aborda o ateliê de Aurélio Figueiredo e sua profusa coleção de objetos decorativos e antiguidades. Esses artigos auxiliam também na compreensão do ambiente artístico e intelectual no Brasil do final do século XIX. No campo da pintura, podemos mencionar ainda artistas como Castagneto,

muito citados nos jornais da época, cuja produção esteve presente em galerias e ateliês de outros pintores.

Em estúdios de fotógrafos, como a *Photographia União*, de Juan Gutierrez, era possível apreciar uma imensa coleção de retratos, em sua maioria de jornalistas e personalidades conhecidas, principalmente escritores. É interessante refletir sobre a produção dos fotógrafos, exposta frequentemente em seus estúdios, e também sobre os álbuns ilustrados a partir de fotografias, como uma opção de colecionismo ao alcance de um número maior de pessoas.

No campo da fotografia, pode ser destacada ainda a coleção de fotografias que era apresentada no ateliê do fotógrafo Militão, atuante em São Paulo. O fotógrafo, consciente do papel histórico de sua produção, organizou o *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Militão reuniu mais de 12 mil imagens, com dados sobre os retratados, que constituem um material muito interessante, e que podia ser consultado pelos interessados. Nesta comunicação irei apresentar, ainda que abreviadamente, algumas questões relacionadas a coleções de arte a partir, principalmente, da consulta aos periódicos da época.

**Palavras-chave:** Arte; Brasil; Século XIX.

*Maria Antonia Couto da Silva* é Pós-Doutora em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP. Mestrado e Doutorado em História da Arte pela mesma instituição. Graduada em História pela FFLCH-USP.

## **Colecionando a si mesma: Sofia Jobim, modos de apropriação, uso e inspiração**

Maria Cristina Volpi (PPGAV/EBA/UFRJ)

Maria Sofia Jobim Magno de Carvalho (1904-1968) não pode ser descrita com poucas palavras: educadora, jornalista, figurinista (numa época em que esse termo ainda não existia), “indumentarista” (profissão que cunhou para se descrever), museóloga, feminista, colecionadora. Professora do Curso de Artes Decorativas da Escola de Belas Artes da UFRJ (1949-1967), estudou indumentária no exterior, foi premiada com menção honrosa por seu figurino no filme *Sinhá Moça em Veneza* (1954) e reuniu uma coleção heterogênea que deixou em testamento ao Museu Histórico Nacional. Testemunho de uma vida produtiva e variada, a coleção possui 6659 documentos, dentre textos - documentos oficiais, estudos, ensaios publicados em periódicos, cartas, poemas, discursos, palestras, entrevistas e cardápios; objetos - trajes, acessórios e bonecas que compunham o Museu de Antiguidades e Indumentária da professora, organizado em sua residência; e imagens - ilustrações feitas por Sofia, gravuras artísticas, fotografias e postais. Também reuniu 1086 livros, 219 folhetos e 199 periódicos, em sua maioria sobre temas relacionados com o estudo do vestuário e da moda. A maior parte desses documentos foi organizada pela colecionadora: assim, cadernos de recortes na forma de clipagem, com artigos de jornais e revistas que tratavam de sua atuação social e profissional, álbuns de fotografias

temáticos, com as conferências que proferiu, os cursos que ministrou, os eventos sociais que organizou, cadernos de moldes com anotações sobre clientes, etc. Outros documentos, avulsos: muitas ilustrações feitas por Sofia são apenas esboços ou contêm anotações de próprio punho como bilhetes e indicações específicas, como é o caso dos figurinos criados por ela para a atriz Bibi Ferreira, ou ainda cardápios, folhetos de hotéis, trens, navios, que resultam dos percursos que empreendeu em cinco continentes como turista, estudiosa ou representante da associação feminina da qual fazia parte. Até mesmo livros e folhetos contêm traços, anotações e correções feitos a lápis, evidenciando a apropriação e o uso muito particular desses objetos feitos por Sofia. As práticas de apropriação e exibição de seu acervo de vestuário histórico e etnográfico, coaduna-se com o que Deborah Silvermann (1989) chama de “working-amateurs”, pois colecionava objetos para servir ao seu próprio trabalho, como professora e figurinista. A coleção é, portanto, uma espécie de arquivamento da vida de Sofia ora aleatória ora intencional. Esta comunicação explora as escolhas e os sentidos o acervo evoca, a partir de três aspectos: a injunção social, a prática de arquivamento e a intenção autobiográfica.

**Palavras-chave:** Sofia Jobim; colecionismo; século XX; história do vestuário e da moda; ensino artístico.

*Maria Cristina Volpi* é professora associada e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, onde leciona e desenvolve pesquisas sobre a história e historiografia do vestuário e da moda no Brasil.

## **Uma ampla coleção: esculturas e outras obras presentes no atelier de Rodolfo Bernardelli**

Maria do Carmo Couto da Silva (IdA/UnB)

Uma pequena nota de 1903, publicada na *Gazeta de Notícias*, comenta o itinerário de visitas do Ministro do Interior que incluía a Escola de Belas Artes, o Instituto de Música, o Palácio da Justiça, o corpo de Bombeiros e o atelier de Rodolfo Bernardelli. É de se pensar como essa visita atesta a importância do escultor no momento em que a cidade passava por uma reforma urbana, em que Bernardelli era muito próximo do prefeito, mas também como o lugar onde se poderia ver os gessos de trabalhos já realizados e esboços dos monumentos em execução.

O atelier de Bernardelli, primeiro no coro da igreja da Candelária, depois na rua da Relação e por fim na rua Belfort Roxo, em Copacabana, foi objeto da imprensa em diversos momentos. Em 1889, por exemplo, já no final da monarquia, quando o jornalista Henrique Stepple destacou a presença de vários bustos retratando a família imperial. São talvez as únicas críticas que envolvem esse conjunto de retratos. É interessante pensar que o escultor conservou ao longo de sua vida em seu atelier os gessos de esculturas realizadas e de obras apenas projetadas como de uma fonte ornamental, com uma grande figura de índia.

Antonio Salles, em 1902, comenta “é um verdadeiro museu de esboços de obras executadas, de planos de obras futuras, de fragmentos, estudos, torsos, sócros, pedestais, colunas, todo um mundo de elementos esparsos de criação artística”. Em 1926, quando Angyone Costa entrevistou o artista já idoso os gessos e esboços de suas esculturas mais famosas estavam lá, como o do *Santo Estevão* (1879) e da *Faceira* (1880) e o esboço para o *Cristo e a Mulher Adúltera* (1884).

Percebemos que o artista conservou ainda desenhos e outros materiais, como correspondências, de maneira a criar uma espécie de museu de sua biografia, de seus projetos e de suas propostas. Essa material, após sua morte, foi distribuído entre várias instituições nacionais, como o Museu Dom João VI, Museu Nacional de Belas Artes, Pinacoteca do Estado, Museu Paulista, Museu Mariano Procópio e Museu Histórico Nacional.

O objetivo principal de nossa comunicação será o de pensar o artista como colecionador de si mesmo, o propósito de ter mantido esculturas, desenhos e algumas pinturas e fotografias suas e, inclusive, trabalhos de outros artistas em seu ateliê, como uma forma para preservar sua memória e a importância histórica de sua geração.

**Palavras-chave:** História da Arte-Brasil-século XIX; História da Arte-Brasil-século XX; Artista-colecionador.

*Maria do Carmo Couto da Silva* é doutora em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP. Professora Adjunta no curso de Teoria, Crítica e História da Arte, no Instituto de Artes da UnB.

## **Rossini Perez, colagens e gravuras de leques: acervo impróprio?**

Maria Luisa Tavora (PPGAV/EBA/UFRJ)

Rossini Perez (1931), natural do Rio Grande do Norte, viveu sua infância em Fortaleza, no Ceará. A partir de 1943, sua família mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se tornou gravador no ano de 1953. Aluno de Iberê Camargo, passou também pela orientação de Goeldi, na Escolinha de Arte do Brasil. Pouco tempo depois, em 1955, realizava sua primeira individual. A partir de então, sua obra e, posteriormente, sua orientação no Ateliê do MAM-Rio (1959-60) contemplaram a possibilidade de transgressão das narrativas inovadoras sobre a gravura, quer do ponto de vista histórico, ou da natureza criativa de suas imagens. Interessa a esta comunicação tratar das obras de Rossini, guardadas até hoje em sua residência-ateliê, e que não foram divulgadas no Brasil. Criadas a partir de fatos de sua infância em Fortaleza, leques gravados e colagens fotográficas resultam de uma operação da memória do artista que as integra em formas e composições cujos sentidos reverberam questões da sexualidade. Fazem parte do conjunto de sua obra criada pós-Paris, onde permaneceu de 1961 a 1972, período em que refinou sua grafia recompondo formas com uso da linha curva e com a criação de relevos. São gravuras que constituem um jogo de sedução, implicadas em identidades sexuais e convenções moralizadoras. Não puderam ser expostas pois colocavam em jogo episódios que envolviam adultos em situações constrangedoras. Ser

surpreendido com a visão de um adulto nu a masturbar-se trouxe-lhe embaraço. Tal experiência era inaceitável em seu círculo familiar. Por outro lado, sua ingenuidade não alcançava a irreverência e a malícia da piada que corria em Fortaleza, em 1937, a respeito da artista lírica Bidu Sayão: falava-se que o recital da cantora fora suspenso motivado pelo fato de, em plena cidade, a artista ter “levantado o **saião** para mostrar seu **bidu**”. No contexto humorístico, tal interpretação causava gargalhadas. Rossini, com apenas sete anos, queria saber o que era o “bidu”. Sua tia explicou-lhe ser um leque preto que as cantoras portavam sob suas saias. Décadas depois, em Paris, longe da família e de amigos, Rossini foi tomado por recordações da infância, desejos secretos que atravessaram suas gravuras e colagens: mundos interiores e impulso erótico. Criatividade, sensualidade, embaraço e intimidade integram-se nessas obras de Rossini Perez, objetos de nossa comunicação.

**Palavras-chave:** Rossini Perez; leques gravados; colagens; segredos; memória infantil.

*Maria Luisa Tavora* é doutora em História Social (IFCS/UFRJ). Professora Titular de História da Arte da Escola de Belas Artes. Pesquisa a arte moderna no Brasil, em especial, a história da gravura artística. Membro da ABCA, CBHA e da ANPAP. Pesquisadora CNPq.

## **Notas sobre o colecionismo de si: modua operandi de Arpad Szenes e Vieira da Silva**

Milena Guerson Lamoia (UFT / USP)

O cotidiano do casal Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, artistas representantes da moderna Escola de Paris, pode ser recontado através dos constantes retratos e cenas de interiores por eles elaborados, registrando os locais por onde passam ao longo da vida. Dentre esses lugares, França, Portugal e Brasil se destacam: o primeiro, por ser o país escolhido pelo casal de artistas para viver, tendo sido naturalizados franceses no ano de 1956; o segundo, por ser o país de origem de Vieira da Silva, com o qual a artista sempre teve conexões, enquanto a Hungria, de Szenes, costuma parecer mais distante; o Brasil, por sua vez, é o lugar do acolhimento nos sete anos do período de exílio (1940-1947), como consequência da 2ª Guerra Mundial. Esta é uma etapa, porém, que não deve ser subestimada, pois no âmbito da escrita da história do casal, são justamente as agruras vividas na ocasião do exílio que dão um tom singular às suas produções do período e à sua trajetória desse momento em diante. Vieira da Silva se tornou a principal modelo de Szenes desde o instante em que se conheceram, em 1929, na Académie de la Grande Chaumière. Em retribuição, podemos considerar que ele foi um dos maiores incentivadores da obra da artista, visto que, segundo pesquisa realizada por Martha Punter, a reconhecida série em que retrata a esposa em momentos cotidianos pode ser hoje contabilizada em torno de 450 trabalhos. Esta autora também avalia que é no contexto brasileiro que a série de retratos onde Szenes toma a esposa como modelo ganha corpo. Ao retratar Vieira da Silva em seus momentos

no ateliê, Arpad Szenes traduz o pensamento plástico da artista sob seu olhar, na criação de um mito, recontando a sua história junto com a esposa, viabilizando a construção de uma pintura compartilhada. Tal compartilhamento se origina no diálogo da obra dos dois artistas, mas é reforçado nas produções de poetas, artistas e críticos que com eles convivem, nos moldes das sociabilidades do modernismo. Na riqueza das trocas de experiências e produções, a arte revela sua melhor interface pela valorização do instante cotidiano. Arma-se um cenário em que a materialidade do espaço se une à temporalidade subjetiva da memória, do qual a obra de Vieira e Szenes emerge como caso exemplar. Muito se poderia dizer das representações sociais continuamente criadas pelo casal protagonista e por seus pares, o que nos leva a enfatizar, nesta ocasião, como sua trajetória engendra uma espécie de colecionismo de si.

**Palavras-chave:** Modernismo; Tempo/espaço; Arte/vida.

*Milena Guerson* é natural de Leopoldina-MG, possui formação nas áreas de Artes Plásticas e Psicologia, é professora assistente na UFT e atualmente é doutoranda Psicologia Social na USP, com pesquisa sobre criação pictórica na Arte Incomum.

## **Uma coleção de Telles Júnior: do Museu Baltar ao MEPE**

Moema de Bacelar Alves (PPGH-UFF)

O comendador José Ferreira Baltar (1846-1928) foi um comerciante de destaque em Recife de finais do século XIX e início do XX, chegando a assumir a Pintura: Artur Timóteo da Costa (1882 - 1922), Alguns colegas: sala de professores, 1921, óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. Fotografia: Jaime Acioli direção do Banco de Crédito Real e da Companhia de Ferro-Carril do estado de Pernambuco. Amante das artes e da história de seu estado, formou rica coleção de pintura, além de antiguidades, mobiliário, documentos e livros. Sua coleção, ainda no tempo que lhe pertencia, era tida como uma das mais importantes do Recife e famosa pela quantidade de quadros do pintor e conterrâneo Jerônimo José Telles Júnior (1851-1914). Por ocasião de sua morte, todos os seus bens móveis, bem como a residência do comendador foram leiloados e parte de sua coleção – e particularmente os quadros de Telles Júnior – foi adquirida para o acervo do Museu Histórico e de Arte Antiga – atual Museu do Estado de Pernambuco (MEPE) – que se organizava à época. A proposta de comunicação se baseia, portanto, na discussão da narrativa que a coleção carregava quando ainda pertencia ao colecionador José Baltar e das discussões que gerou quando de sua dispersão, havendo, inclusive, cobranças para que o Estado interferisse para evitar a evasão das peças de Pernambuco. Em meio a esses debates, pretende-se assinalar o destaque dado às telas de Telles Júnior, tidas como o grande valor da coleção de quadros do comendador, e o lugar que passaram a ocupar no museu que se iniciava.



**Palavras-chave:** Coleções; colecionadores; paisagem.

*Moema de Bacelar Alves* possui graduação em Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Federal do Pará, Especialização em Patrimônio Cultural pelo Fórum Landi/UFPA e mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense, onde também realiza seu doutorado.

## O projeto de *Enroulement* na coleção de Rossini Perez

Patrícia Figueiredo Pedrosa (PPGAV - EBA – UFRJ)

Rossini Perez (1932, RN) é gravador, desenhista e fotógrafo com uma longa carreira e extensa produção. Seu percurso transita livre entre a figuração passando pelas questões geométricas até a organicidade das formas em meados da década de 1960, quando, envolvido com as questões informais, levará os modos de gravar em metal aos seus extremos, chegando a perfurar as chapas, produzindo relevos com pouca ou nenhuma cor. Assim como outros artistas gravadores, levou a gravura para o espaço em obras que dialogam com a arquitetura, e tratar deste ponto em minha dissertação (2016) me fez abordar seu relevo *Enroulement* (1979, relevo em gesso, frisos decorando residência de M. Christian Comet, Paris, França).

Em 2018, o artista concedeu uma entrevista à minha orientadora Maria Luísa Távora e a mim, e, generosamente nos cedeu seu tempo e sua atenção respondendo aos nossos questionamentos, permitindo que por alguns momentos partilhássemos de suas ricas memórias. Entretanto, um contato dessa natureza com o artista – adentrar em seu ambiente e intimidade, em sua esfera de vida - nos ofereceu muito mais do que as respostas que esperávamos e revelou um mundo particular, múltiplo, surpreendente. Nessa ocasião me deparei com as moldagens em pvc e módulos em madeira pertencentes ao projeto de *Enroulement*. Essa experiência me liga ao eixo 4 deste colóquio "O artista como colecionador de si próprio (e suas heranças)". Encontrar esse projeto foi um passo a frente na investigação acerca de seu método criativo e despertou em mim a análise da particularidade de uma coleção autoral.

O apartamento-ateliê de Rossini Perez abriga um acervo cuidadoso e organizado, constituindo um rico material para pesquisa: gravuras, desenhos, colagens, matrizes, fotos, esboços, projetos, escritos, anotações e experimentos que, junto a suas obras guardadas, perfazem um corpus do seu processo criador. Há uma estreita relação da maneira como guarda seu material com suas memórias e a maneira como lida com elas. E para o artista as memórias são, juntamente com os desejos, a matéria-prima e o motor da criação artística. Sua coleção se interliga com o espaço físico e os móveis constituindo um método orgânico-afetivo de armazenar pertences.

Sua coleção pessoal é um recorte autoral, um "autorrecorte" de sua história e processo criativo em diálogo com sua própria vida. E de dentro desse recorte, recortamos o projeto e as maquetes de *Enroulement* para este estudo.

**Palavras-chave:** coleção de artista; relevo; Rossini Perez; processo criativo.

*Patrícia Figueiredo Pedrosa* é doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes - PPGAV - UFRJ. Possui graduação em Gravura pela mesma instituição (1994), licenciatura em Educação Artística pela Universidade Cândido Mendes (2006) e pós-graduação em Arteterapia em Educação pela Universidade Cândido Mendes (2010). Atualmente é Professora Docente I - Secretaria de Estado de Educação - RJ.

## **O que tinha no ateliê de Pedro Weingärtner?**

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS)

Tendo como material de pesquisa as fotografias de ateliê, as fotografias de modelos e algumas pinturas, essa comunicação se deterá na coleção de objetos e adereços do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929). Observamos nestes documentos – fotografias e pinturas – uma acumulação de itens, tais como instrumentos musicais, objetos decorativos, modelos posando, objetos curiosos etc. Os registros fotográficos, gráficos e pictóricos de ateliês de artistas dos séculos XIX e XX demonstram claramente que essa era uma prática recorrente, ou seja, a acumulação de itens que fazem parte do repertório imagético das obras de seus autores. Mesmo que os documentos fotográficos e pictóricos relativos a Pedro Weingärtner não revelem uma prática de colecionismo, constatamos que o artista se cercava daqueles objetos que ele necessitava para atender as suas demandas de criação. Algumas questões ficam em suspenso ao observarmos esses objetos, pois não há registros textuais ou verbais de que Weingärtner fosse um colecionador, seja de obras de outros artistas, o que era e é comum entre pares, principalmente fundado nas trocas de cortesia, seja de antiguidades; não se trata tão pouco, no caso do artista, de um colecionismo sistemático, tanto de imagens quanto de objetos, como podemos observar em artistas contemporâneos como Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), em busca de uma imagem de pintor erudito; também não caracteriza, no nosso caso, da construção de uma auto-imagem de artista bem sucedido, através do ateliê como local de trabalho e de trocas/comércio de obras, pois, ao que consta, o artista não tinha como prática receber em seu ateliê pessoas ou grupos, transformando-o num espaço de sociabilidade. No caso de Weingärtner o acúmulo de objetos indica antes uma facilitação do trabalho de criação: talvez um tanto sistemático, dado que não temos como comprovar; talvez assistemático, dado que podemos inferir através da análise das fotos de seu ateliê como um espaço desordenado e pouco propício para uma socialização. Os poucos dados biográficos sobre a vida e as práticas do pintor, assim como a rarefação de autorretratos (até onde sabemos são apenas três as suas auto-representações) ao mesmo tempo em que dificultam uma construção biográfica precisa, abre para um universo generoso de especulações, que é o que propomos nesse texto.

**Palavras-chave:** Pedro Weingärtner; ateliê de artista; objetos; repertório de artista.

*Paulo César Ribeiro Gomes* é professor na UFRGS, no Bacharelado em História da Arte e no PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Membro da ABCA, ANPAP e CBHA. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Acervo Artístico, do Instituto de Artes da UFRGS.

## **A retórica da salvação – A coleção de imaginária sacra de Roberto Burle Marx**

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes (PPGAV/EBA e Iphan)

Se a prática de colecionar nos oitocentos era quase restrita ao repertório da arte europeia que uma parcela privilegiada da população tinha acesso através de encomendas ou viagens ao exterior, podemos considerar que o modernismo do século seguinte expressa o desejo de resgatar e valorizar a cultura eminentemente brasileira, o que pode ser exemplificado pelas viagens e expedições de muitos expoentes do movimento aos sertões do país e a ressignificação da arte colonial, por meio da criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937), o Iphan (1937) e os primeiros tombamentos dos imóveis mais antigos do país. Tal mudança de paradigma vai influenciar de maneira inexorável o gosto dos colecionadores, refletindo num novo mercado à procura de grandes escolas, artistas e acervos coloniais.

Na esteira dessa mudança, diversos artistas e até religiosos desta época começam a reunir peças em coleções particulares, como foi o caso de Mario de Andrade (1893-1945), D. Clemente da Silva Nigra (monge beneditino e renomado pesquisador - 1903-1987) e Roberto Burle Marx (1909-1994), dentre muitos outros. Uma análise sumária a respeito da coleção esmerada pelo último durante os anos de sua longa carreira como pintor, paisagista e colecionador denota o seu gosto em particular pelo gênero da arte sacra, que dialogava proficuamente com sua casa em Barra de Guaratiba, inserida na antiga fazenda colonial de Santo Antônio da Bica. Reunindo exemplares de procedência e datação diversas, seu acervo de imaginária é visivelmente guiado por duas características que permeiam vida e obra do artista: a busca pelo genuinamente brasileiro e a valorização dos fazeres e saberes populares.

É justamente o olhar aguçado para um novo arquétipo de belo (não aquele belo clássico, mas um belo oriundo do singelo), independentemente da erudição das formas e da iconografia, aliado a um pensamento avançado para a época, privilegiando as características eminentemente brasileiras tanto na temática da pintura, quanto no paisagismo e no ato de colecionar, evocando a simplicidade, que permitiram ao artista reunir tão preciosa coleção, que este estudo pretende apresentar e analisar. Burle Marx não foi um colecionador “de grife”. Ao contrário, em muitos casos ele parecia atuar como um generoso protetor das obras ameaçadas pelo avançado estado de depredação ou subjugadas pelo mercado da arte erudita.

**Palavras-chave:** escultura; arte sacra; colecionismo.

*Rafael Azevedo* é museólogo concursado do Iphan (desde 2006 – atualmente licenciado), mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA (2011) e doutorando pelo mesmo programa. Coordenou o Inventário da Arte Sacra Fluminense, realizado pelo Inepac entre 2008 e 2015.

## **O artista sem cabresto: Cícero Dias na Coleção Mário de Andrade**

Renata Oliveira Caetano (UFJF)

A presente proposta de comunicação visa compartilhar alguns dos resultados da pesquisa de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro no ano de 2017. Tal investigação tinha como centro os desenhos, e mais especificamente as cartas com interferências gráficas, da Coleção Mário de Andrade. O interesse acerca de uma reflexão contemporânea que confronta diferentes faturas no espaço epistolar surgiu por meio de um estudo sobre as práticas do traço ambivalente de alguns artistas em cartas, criando a partir dessa ação, objetos híbridos. A partir da observação e análise de algumas missivas com desenho enviadas por artistas modernistas ao escritor Mário de Andrade (1893-1945), percebemos haver algo mais no ato de desenhar no espaço epistolar, entre os diálogos escritos. Nesse contexto, chama a atenção a presença marcante na Coleção, das obras em papel do artista Cícero Dias (1907-2003).

Diferentemente dos outros artistas, Dias não compunha o grupo inicial de amigos do escritor e estava localizado em outro eixo geográfico que não o paulista (Rio de Janeiro – Pernambuco). O arco temporal de sua amizade com Mário de Andrade, acontece principalmente entre 1929 e 1931. Mas há de se destacar que, a despeito de ser minoria no perfil daqueles que presenteavam com desenhos ou enviam cartas com imagens para o escritor, de todos, ele é o que mais fez uso do traço em diferentes contextos.

Ao longo de nosso estudo, percebemos que o pernambucano oferece um determinado modo de construção do pensamento que é visual. É perceptível como a sua postura indica que a sua apropriação poética do suporte acontece muitas vezes em um lugar “entre” a escrita e o desenho. Nossa intenção é, portanto, apresentar de forma panorâmica como o desenho em Cícero Dias manifesta toda uma formatação (ou deformação) do pensamento pelo uso do gesto no desenho-escrito face a uma espontaneidade que permeia o ato e o objeto gerado por ele. Para além disso, pretendemos mostrar, ao mesmo tempo, como o colecionador Mário de Andrade lidou com esses objetos em sua coleção.

**Palavras-chave:** Desenho-escritos; carta; coleção.

*Renata Oliveira Caetano* é historiadora da Arte, com uma pesquisa focada nas relações entre escrita e desenho em manuscritos. Doutora em Artes pelo PPGARTES/UERJ e professora de Artes Visuais no Colégio de Aplicação João XXIII/ UFJF.

## **Para o cultivo das Belas Artes e rememorar àqueles que revelaram aptidões. Honório Esteves e a musealização de sua coleção de obras próprias**

René Lommez Gomes (RARIORUM)

Em dezembro de 1929, pouco menos de quatro anos antes de seu falecimento, Honório Esteves deixou sob custódia do Arquivo Público Mineiro um conjunto de “14 quadros a crayon e 13 quadros a óleo” de sua coleção pessoal. As obras haviam sido criadas pelo próprio artista, de 1884 a 1887, período em que estudou na antiga Academia Imperial de Belas Artes como pensionista do Estado de Minas Gerais.

Em uma nota deixada no Arquivo, juntamente com as obras, Esteves afirmou que todas elas foram premiadas, nos certames da Academia. Na mesma nota, o pintor informou ainda o motivo pelo qual deixava na instituição peças que guardou consigo por tantos anos. Era sua expectativa que o governo as adquirisse para “figurarem na Pinacoteca do Estado, em tão boa hora criada pelo governo do Sr. Dr. Antônio Carlos”. Esperava ele que, na coleção, as pinturas servissem ao propósito do “cultivo das Belas Artes e [de] rememorar o interesse do governo de outrora pelos que revelavam aptidões”.

Desde sua fundação, em 1895, o Arquivo objetivava recolher quadros, esculturas, mobiliário e outros objetos de valor histórico ou artístico, até a fundação de um museu. Mas, as circunstâncias propícias a isto não se apresentaram antes de 1992, ano de criação do Museu Mineiro. Até então, o Arquivo fez aquisições esporádicas de pinturas; especialmente após 1928, quando o governador Antônio Carlos Ribeiro de Andrada decretou a fundação da Pinacoteca do Estado. Apesar da instituição não ter definido uma política curatorial para a formação desta coleção, nos anos seguintes foram adquiridas obras de Aníbal Mattos, Honório Esteves, Alberto Delpino e outros pintores relevantes para a arte mineira, na passagem do século XIX para o XX. Assim, foi fundada a primeira e mais importante coleção pública de pintura dita “acadêmica” de Minas Gerais.

Ao oferecer à Pinacoteca as obras que criou na corte imperial, Honório Esteves manifestou sua preocupação com o culto à memória artística mineira, ofertando registros de sua própria trajetória como exemplo. A nota que acompanhou as pinturas e um conjunto de documentos autobiográficos que o artista cedeu ao Arquivo atestam sua intenção em preservar a própria obra e a memória de sua vida, ao mesmo tempo em que celebrava o tempo em que o governo mineiro apoiava talentosos artistas. Esta comunicação objetiva analisar as intenções e perspectivas de auto representação Honório Esteves ao garantir a incorporação e futura musealização de sua obra em uma coleção pública.

**Palavras-chave:** História das Coleções; Informação em Arte; Arte do Século XIX; Musealização; Museus de Arte.

*René Lommez Gomes* é historiador da arte e professor de Museologia da UFMG. Lidera o RARIORUM – Núcleo de Pesquisa em História das Coleções e dos Museus; e coordena o projeto Informação e Documentação em Arte: estudos de proveniência e colecionismo de arte em Minas

Gerais. Integra o projeto African Ivories in the Atlantic World (ULisba; UFMG) e é membro da associação Historians of Netherlandish Art.

## **Adir Botelho – O resgate de sua pintura guardada como uma coleção pessoal**

Ricardo Antonio Barbosa Pereira (Doutorando PPGAV-EBA-UFRJ)

Reconhecido como um dos mais importantes professores de gravura da Escola de Belas Artes da UFRJ, juntamente com Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi, dos quais foi aluno e assistente, Adir Botelho possui obra xilográfica valorizada e reconhecida como das mais importantes no meio cultural brasileiro, da segunda metade do século XX até hoje, por diversos críticos e historiadores de arte. Contudo, o que poucos sabem é que sua formação é de pintor, tendo ocorrido também na ENBA durante a década de 50. Esta obra ficou desconhecida por iniciativa de seu próprio autor, o qual nunca a expôs fosse em coletivas ou em individuais. Somente em 2007 um de seus trabalhos pictóricos, um projeto para pintura mural intitulado “Mural da Terra”, veio a público por ter sido impresso no calendário da UFRJ daquele ano. Partindo da descoberta deste projeto e dos estudos que fiz da obra do professor Adir Botelho no Mestrado e que faço agora no Doutorado, venho através desta comunicação apresentar esta sua desconhecida obra pictórica. Minhas intenções principais ao dar visibilidade a estas pinturas que cobrem um recorte temporal de quase 60 anos são, além de torná-las conhecidas de um público especializado, apontar suas qualidades expressivas e suas ligações tanto com o ensino acadêmico que Adir Botelho recebeu na ENBA quanto com o Modernismo brasileiro e com a Cultura Popular. Pretendo também apresentar as interações que existem entre seus trabalhos gráficos e pictóricos, tanto semânticas quanto de linguagem. Esta apresentação se dará pela exposição de cinco coleções de pinturas criadas por Adir Botelho, as quais serão comentadas sumariamente em seus conjuntos surgidos nos anos 50, 60, 70 e início do século XX. São conjuntos de pinturas organizados como coleções do autor, as quais ficaram desconhecidas da crítica. Considero relevante torna-las conhecidas tanto no meio acadêmico quanto para o público em geral porque, a partir desse reconhecimento, se poderá somar mais compreensão sobre a produção de artistas formados na nossa academia, especialmente na ENBA dos anos 50, num período de transição entre o conservadorismo acadêmico e a modernidade no ensino, algo que se reflete na obra de Adir Botelho, nos seus desenhos, gravuras e pinturas.

**Palavras-chave:** Adir Botelho; Pintura; ENBA; Coleção; Gravura.

*Ricardo A. B. Pereira:* Pintor, Xilogravador e Ceramista; Professor Assistente do Curso de Pintura da EBA-UFRJ e Doutorando em Artes Visuais - PPGAV-EBA-UFRJ.

## A coleção de pinturas e desenhos de academia de Honório Esteves

Ricardo Giannetti (Independente)

Em 1929, o pintor ouro-pretano Honório Esteves ofereceu formalmente ao Governo do Estado de Minas Gerais a oportunidade de aquisição de uma coleção de pinturas e desenhos de sua autoria, perfazendo um total de trinta obras. Para tanto, fez transportar os trabalhos e depositá-los provisoriamente no gabinete do Palácio Presidencial, sob a guarda do secretário da presidência, sendo os mesmos transferidos, a seguir, para o Arquivo Público Mineiro.

A coleção era composta por obras executadas durante o período em que o pintor cursara a Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, entre 1884 e 1887. Também integravam a coleção outros sete itens, quais sejam, documentos, prêmios e diplomas relativos à sua vida profissional. O presidente Antonio Carlos Ribeiro de Andrada criara recentemente a Pinacoteca do Estado. Belo Horizonte, a moderna capital mineira, inaugurada em 1897, não dispunha ainda de um museu de arte. A louvável iniciativa do governante despertou no pintor o interesse de ver as obras mais representativas da sua juventude constituírem uma coleção pública de relevo.

Contudo, os fatos que se sucederam e o desenlace da história não foram dos mais felizes, tanto para o pintor, quanto para o patrimônio artístico e cultural de Minas Gerais. A pretendida aquisição não se efetivou como imaginara o professor Honório Esteves. O Governo, tendo à disposição os trinta quadros, decidira adquirir apenas dois, tão somente. Em 1933, ainda sem definição quanto ao destino dos demais, o artista vem a falecer. Os trabalhos permanecem depositados por anos seguidos na reserva do Arquivo Público, até serem finalmente identificados e restituídos à viúva do pintor, senhora Leopoldina de Lima Horta Esteves, em 1951, tendo início neste momento a dispersão da coleção. É patente a inépcia dos governantes e gestores diante de um assunto de interesse como este. Inevitável será concluir que o descaso demonstrado pelos entes responsáveis ocasionou um vazio irreparável no acervo artístico de Minas Gerais.

Decorridos noventa anos, desde 1929, esta pesquisa propõe investigar questões concernentes às obras que formaram a coleção que deixou de existir. Identificá-las tornou-se um desafio. Tendo em vista a época, a origem e a natureza dos trabalhos que integraram a coleção, todos eles premiados nas classes da Academia, reafirma-se neste estudo o interesse da história da arte em produzir uma reflexão sobre o acontecimento e sua relação com o desenvolvimento das artes em Minas Gerais.

**Palavras-chave:** Honório Esteves; Arte em Minas Gerais; Coleção de artista; Museu Mineiro; Pinacoteca do Estado.

*Ricardo Giannetti* é autor de estudos sobre a arte brasileira, em especial sobre a arte oitocentista. Escreveu o livro *Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX* (2015), no qual renova a abordagem do tema proposto numa coletânea de oito textos.

## O Museu “O Mundo Ovo de Eli Heil”: Criação, Ofício e Coleção

Sandra Makowiecky (UDESC)

Espaço privilegiado para a criação, o ateliê é uma oficina estratégica de trabalho do artista. Isto porque eles escolhem como e onde desejam produzir suas obras. É no ateliê que surgem as motivações, as técnicas, os materiais e a novas experiências em torno do processo criativo. Visitar um ateliê é entrar na intimidade do artista. Diversos artistas fizeram de seus ateliês lugares tão fantásticos que se transformaram, após sua morte, em fundações, museus e centros culturais abertos à visitação pública. É o caso do Museu “Mundo Ovo de Eli Heil”, que abriga o acervo da artista plástica catarinense, com exposição permanente de suas obras. Possui três espaços de exposição: a “Sala de Exposição”, a “Sala de Esculturas” e o anexo que abriga a obra “Presépio”. Nos jardins do museu estão expostas, ainda, várias esculturas, com destaque para o conjunto de obras denominado “O Paraíso”. Eli nasceu em 1929, na cidade de Palhoça, Santa Catarina e faleceu em 2017, em Florianópolis. Pintora, desenhista, escultora e ceramista autodidata, participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Realizou um trabalho único, de difícil classificação, que na XVI Bienal Internacional de São Paulo foi catalogado como “Arte Incomum” (*Art Brut*). Em seu processo de criação utilizou os mais diversos materiais (saltos de sapato, tubos de tinta, canos de PVC, etc.) e inventou inúmeras técnicas. É difícil definir a obra de Eli Heil. As definições representam um limite e uma racionalização de ideias que se contrapõem frontalmente ao princípio gerador da sua obra, por si ilimitada, explosiva, delirante. Termos como: “arte ínsita”, “expressionista” e “surrealista” vêm sendo empregados para classificá-la. Diante deles somos envolvidos por formas que vibram, cores que transbordam, mágicas criaturas - suas personagens - que saem dos limites da materialidade para gesticularem ou virem até nós. Espaço de criação, ofício e que forma uma coleção, em que as representações do seu fazer constroem a imagem do artista e sua relação com o ideal e o real, com a imaginação, a natureza, o delírio e a realidade. Substância nunca lhe faltou; nem a linguagem específica, nem o poder comunicativo, três qualidades, básicas da expressão artística. Somos captados por essa atmosfera sem paisagem, da ordem do delírio. Uma coleção feérica em uma organicidade lógica, em que as imagens oscilantes na evolução da artista partem sempre de sua vivência interior, materializada em seu “Mundo Ovo”. Decorridos noventa anos, desde 1929, esta pesquisa propõe investigar questões concernentes às obras que formaram a coleção que deixou de existir. Identificá-las tornou-se um desafio. Tendo em vista a época, a origem e a natureza dos trabalhos que integraram a coleção, todos eles premiados nas classes da Academia, reafirma-se neste estudo o interesse da história da arte em produzir uma reflexão sobre o acontecimento e sua relação com o desenvolvimento das artes em Minas Gerais.

**Palavras-chave:** Museu Mundo Ovo; Eli Heil; Espaço de criação; Coleção.

*Sandra Makowiecky:* Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis – SC/Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. Membro do Comitê Brasileiro de História da arte e da Associação Brasileira de Críticos de arte.



## **Arte e Artistas em Livro: um olhar sobre o acervo bibliográfico da BBM-USP**

Silveli Maria de Toledo Russo (BBM-USP)

A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, BBM-USP, destaca-se por conter um amplo repertório documental composto por obras de referência da literatura brasileira, livros científicos e didáticos, periódicos manuscritos e impressos (históricos e literários), originais e provas tipográficas, relatos de viagens, e obras iconográficas - entre estampas e álbuns ilustrados. O presente acervo é composto também por várias publicações da Impressão Régia do Rio de Janeiro (1808 a 1822), que pertenceram ao bibliotecário e bibliófilo Rubens Borba de Moraes (1899 - 1986) e, após a sua morte, foram doadas ao casal: Guita Kauffmann (1916 - 2006) e o bibliófilo José Ephim Mindlin (1914 - 2010).

Diante desse cenário promitente, pretende-se expor, nesta comunicação, um recorte ao sabor dos importantes conjuntos de representações discursivas, textuais e iconográficas, produzidos por memorialistas e artistas brasileiros, e estrangeiros estabelecidos no Brasil, nos anos finais do século XVIII e ao longo do século XIX. Tudo isso na perspectiva do generoso e notório interesse que houve por parte dos bibliófilos envolvidos, à componente física das obras e de seus artistas produtores: a arte da encadernação, da ilustração, da tipografia, da diagramação, bem como a atenção direcionada às dedicatórias e aos autógrafos.

**Palavras-chave:** Bibliofilia; Livros; Século XIX.

*Silveli Maria de Toledo Russo* é doutora, com estágio pós-doutoral, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP; pesquisadora residente na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, BBM-USP.

## **Vontade de beleza: o vernáculo na coleção de Roberto Burle Marx**

Vera Beatriz Siqueira (UERJ)

A comunicação pretende compreender a coleção formada por Roberto Burle Marx, com destaque para o conjunto de peças advindas de tradições populares latino-americanas, como a cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha, as carrancas, os ex-votos, além de pinturas da Escola de Cuzco ou objetos pré-colombianos. O objetivo central é compreender que narrativa a respeito do popular se constrói com essa coleção, e de modo esse discurso se relaciona com outros da modernidade brasileira e internacional, além de fundamentar a concepção ecológica de forma que fundamenta a atuação de Burle Marx como paisagista, artista e colecionador.

Sobre sua coleção de arte popular Burle Marx afirmava: “Esse povo sofredor não conhece Wagner, nem Ulisses, nem a Divina Comédia. E dessa margem de privação, em condições tão adversas, busca ainda a comunicação através de uma vontade de beleza, organiza parâmetros estéticos

próprios, e nos revela formas como um barro do Jequitinhonha, um ex-voto, uma carranca de proa”.

A vontade de beleza era conceito central na concepção de forma de alguns teóricos e historiadores da arte, especialmente advindos da tradição da Escola de Viena. Alois Riegel, por exemplo, encontra nos produtos anônimos do artesanato a continuidade entre as formas refinadas da obra de arte e os fatos e paixões do dia-a-dia. Sua noção de arte como expressão da espiritualidade coletiva, relaciona-se diretamente à *Kunstwollen*, querer da arte, admitindo que o artesanato é o modelo de uma forma que expressa um sentimento de realidade que, entretanto, só se adquire fazendo. Ou seja: os objetos produzidos pelo fazer artesanal são a expressão de um sentimento coletivo que se revela tão somente no ato de formalização.

Burle Marx partilha com as repercussões artísticas e culturais desta concepção. Interessava-se pelo artesanato, pela cultura do povo, em que reconhece o mesmo impulso estético de experiência da beleza existente na arte erudita. Beleza é, portanto, uma experiência que antecede o fazer, na medida em que é vontade ou desejo, mas também é o resultado do próprio fazer, alcançada ao final de um processo técnico e artístico de criação formal. Em suas coleções de arte, isto se associa à liberdade com que reuniu e agrupou objetos diversos, levando-o a formar um conjunto muito particular de peças, que revelam certa polissemia, entre a matéria e a forma, o humano e o animal, o sagrado e o profano, o singular e o coletivo.

**Palavras-chave:** Roberto Burle Marx; Coleccionismo Moderno; Arte Popular Brasileira.

*Vera Beatriz Siqueira* é professora associada do Instituto de Artes da Uerj. É autora de diversos livros e artigos sobre arte moderna no Brasil. Atualmente exerce a função de Coordenadora da área de Artes na Capes/MEC.

## **Apreciação das obras portuguesas do Museu Nacional de Belas Artes Histórico de primeiras exposições, aquisições e doações da ENBA e, do MNBA**

Zuzana Paternostro (ICOM – AICA – ABCA)

Histórico do interesse da Escola Nacional de Belas Artes a posteriormente Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro pela arte (pintura) de Portugal do século 19 e 20. Análise do perfil de estudos, pesquisas, apresentações em exposições, aquisições e publicações destas instituições conferido a essa parcela do seu acervo estrangeiro.

**Palavras-chave:** Interesse pela arte portuguesa; exposições; aquisição ENBA; MNBA.

*Zuzana Paternostro* é graduada em História e Teoria da Arte (1962-1967); Mestrado (1968) e Doutorado (1975) em História da Arte; Técnica do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de

Janeiro (1977-1982). Responsável, depois Curadora chefe da Coleção de Pinturas Estrangeiras do MNBA (1977-2006); Indicada pela ABCA ao prêmio Mario de Andrade (2012).

## Pôsteres

---

### “Eu, JOÃO DA SILVA, escultor”: metáforas de um inventário museológico no seu legado artístico

Arlinda Maria Eugénio Fortes (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa)

João da Silva (1880-1960), foi um escultor português de grande relevância nacional, da primeira metade do século XX, que legou em vida (1952) todo o seu património artístico e imóvel, à Sociedade Nacional de Belas-Artes. O artista plástico com distinção na medalhística, numismática e ourivesaria, obras representadas em espaços públicos, e diversas vezes premiado em contexto nacional e internacional – destacamos a primeira moeda de ouro da República, em 1916 –, deixou em testamento o desejo expresso de ver configurada a sua residência em Lisboa, num Museu, em um espaço de galeria, já existente, idealizado pelo próprio.

É na sua *Casa* (no sentido privado), que se encontra guardada a quase totalidade da sua produção artística, grande parte vinda de Paris, país onde residiu e trabalhou durante anos, cumprindo parte do objetivo de reunir na *Casa* de Lisboa as suas obras. Permanecem, igualmente guardados, todo o património artístico, referente a outros artistas e autores –, bibliográfico e pessoal do escultor.

Recentemente, iniciou-se o estudo e inventário museológico, um processo com largos anos de atraso, com a ressalva de que para além de não estar assegurada a salvaguarda dos bens, aprofundado o estudo da coleção e escultor, nunca antes realizado, se priva o público de conhecer e usufruir de uma coleção anónima para a grande maioria. Toda a investigação e inventário museológico, reforçará as bases da Casa-Museu João da Silva, onde reunirá, devidamente contextualizado e interpretado, um acervo de grande qualidade artística e relevância histórica, que deverá ser dado a conhecer ao público num futuro, que se deseja próximo.

Com a primeira fase do trabalho de inventariação quase concluída, deparámo-nos com uma grande diversidade de tipologias, materiais e técnicas de produção aplicadas, que à época eram consideradas como de grande avanço científico e tecnológico. Com base numa avaliação preliminar, prevemos na segunda fase, continuar a recuperar materiais semelhantes à da primeira, bem como esboços, anotações, notas de encomendas de obras, cartas trocadas com outros artistas e personalidades da época.

A *Casa*, o espaço de Atelier, e a galeria, narrarão através dos moldes, gessos, galvanos, bronzes, matrizes, cunhos e punções, a arte de saber fazer manual e mecanicamente, que coabitam com a *presença* e *vivência* de uma individualidade singular, artista plástico, e educador num Portugal à época em mudança social, política e tecnológica.

**Palavras-chave:** João da Silva; Escultor; Legado; Inventário; Casa-Museu.

*Arlinda Maria Eugénio Fortes* é doutoranda em Belas-Artes, especialidade de Ciências da Arte, pela

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, no âmbito de uma bolsa de Doutoramento em Empresas, na Sociedade Nacional de Belas Artes.

## **Tramas de uma vida: coleção de Liciê Hunsche**

Carolina Bouvie Grippa (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Liciê Hunsche (1924 – 2017) foi uma das artistas têxteis mais ativas de Porto Alegre, sendo uma das primeiras associadas gaúchas do Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea (1975) e uma das fundadoras, e a primeira presidente, do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (CGTC), existente de 1980 a 2000 na capital do Rio Grande do Sul. Trabalhando com o têxtil a partir de 1970, participou de diversas exposições importantes para a história da arte têxtil nacional, como: a 1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira do Museu de Arte Brasileira da Fundação Alvares Penteado (1974), as três edições da Trienal de Tapeçaria do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1976, 1979, 1981), a mostra Caminhos da Tapeçaria Brasileira na Galeria Funarte do Rio de Janeiro (1978) e diversas exposições organizadas pelo CGTC.

Documentos e objetos dessa história se encontram no ateliê de Liciê Hunsche, que foi arquitetado por Zanini Caldas (1919 – 2001) em 1979, com o propósito de ser um espaço para a produção das tapeçarias da artista, um local para receber amigos, fazer exposições e reunir as associadas para encontros do CGTC. Hoje em dia o ateliê, que se encontra sob os cuidados da neta da artista Julia Hunsche, abriga a coleção de documentos e objetos que Liciê guardou durante sua vida; incluindo obras suas, trabalhos de outros artistas têxteis (Berenice Gorini e Moik Schiele) e uma vasta documentação sobre sua vida profissional e pessoal (projetos de tapeçarias, fotografias, cartas, diários escritos por Liciê sobre a produção diária no ateliê e catálogos e livros sobre arte têxtil). Esse arquivo documental foi recentemente organizado, e é o material a ser pesquisado para a seguinte pesquisa que visa compreender essa coleção como parte da pesquisa histórica (AMÉLIA, BARROS, 2009), sendo base para uma escrita da trajetória de Liciê e uma reflexão sobre sua produção. Dessa maneira, a pesquisa contribui para a escrita da arte têxtil, que é tão pouco estudada e conhecida, ampliando, consequentemente a história da arte sulina.

**Palavras-chave:** Liciê Hunsche; Tapeçaria contemporânea; Ateliê de tapeçaria.

*Carolina Bouvie Grippa* é bacharelada em Moda (Universidade Feevale, 2014) e Bacharelada em História da Arte (UFRGS, 2018). Atualmente, cursando Mestrado em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS).

## **“Forjando uma nação”: A apropriação das obras de Albert Eckhout pelo IHGB no final do Segundo Reinado (1878-1880)**

Eduardo Mouro Gonçalves (UFPR)

No ano de 1877, dentro de uma série de viagens internacionais que Dom Pedro II fez pela América do Norte, Europa, África e Oriente Médio, ele visitou a Dinamarca e respectivamente o Museu Nacional da Dinamarca (Nationalmuseet). Foi durante essa visita ao Nationalmuseet que o referido Imperador conheceu pessoalmente as telas de Albert Eckhout e externou o desejo de repatriá-las. As vinte e uma telas que compõem o acervo do referido museu dinamarquês, foram pintadas por Eckhout em território brasileiro entre os anos de 1637-1644 dentro do contexto das Invasões Holandesas ocorridas no Nordeste do Brasil no séc. XVII. As telas em questão foram encomendadas pelo Príncipe Maurício de Nassau e retratam alegoricamente indígenas Tupis e Tapuias, um casal de embaixadores africanos, um mulato, uma mameluca, além de uma infinidade de naturezas mortas que ilustram a fauna e flora do Nordeste brasileiro. Essas obras foram anexadas ao acervo do Nationalmuseet através de uma doação do próprio Nassau ao Rei Frederico III da Dinamarca. Apesar das apelações, Dom Pedro II não obteve êxito na repatriação das telas originais de Eckhout, entretanto, foi permitido que o mesmo fizesse cópias. Dentre as vinte e uma telas de Eckhout do acervo, Dom Pedro II selecionou somente seis delas representando os indígenas e uma mameluca, deixando de lado, os retratos dos embaixadores africanos, o mulato e as naturezas mortas da coleção. As seis reproduções de telas foram pintadas por artista dinamarquês chamado Niels Aagaard Lützen e enviadas ao Brasil no ano seguinte a encomenda (1878). Logo após o recebimento delas no Rio de Janeiro, o referido Imperador fez uma doação formal das mesmas ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, instituto que ele era membro assíduo e gozava do título de sócio. O intuito primeiro da minha pesquisa é analisar as seis réplicas das obras de Eckhout encomendadas por Dom Pedro II em 1877 com o objetivo de articulá-las as discussões Românticas Indianistas e as tentativas do IHGB de forjar uma história e uma identidade nacional brasileira no séc. XIX. O segundo eixo da minha escrita, se aterá ao recorte feito por Dom Pedro II na coleção de “Eckhouts” do Nationalmuseet, ou seja, ao selecionar somente as telas representando indígenas e uma mameluca (e deixando de lado os embaixadores africanos e um mulato) ele deixa pistas de como seria a identidade almejada para nação, igualmente, como eram as políticas raciais no final do Segundo Império.

**Palavras-chave:** Albert Eckhout; Indianismo; IHGB; Identidade nacional brasileira no séc.XIX.

*Eduardo Mouro Gonçalves* é historiador e Artista Plástico Paranaense. Graduado em História pela Universidade Tuiuti do Paraná UTP e mestrando no programa de Pós-graduação em História na UFPR (AMENA). Atualmente leciona no Curso de extensão de Arte Bizantina e no Curso de Arquitetura e Espaço Litúrgico na FASBAM.

## Os Caudatários do Nada: as percepções de Murilo Mendes sobre o artista James Ensor

Luisa Pereira Vianna (Mestranda UFJF)

Murilo Mendes (1901-1975), além de poeta e crítico de arte, era também um colecionador. Quase todo seu acervo foi doado para a Universidade Federal de Juiz de Fora, cidade natal do poeta. Hoje encontra-se no museu criado especialmente para ele: Museu de Arte Murilo Mendes.

De aproximadamente 157 obras, entre gravuras, desenhos, pinturas e técnicas mistas, a coleção é considerada, segundo alguns autores, a maior coleção internacional de arte moderna do Estado de Minas Gerais. No predomínio de artistas estrangeiros, podemos citar nomes como Achille Perilli, Giorgio de Chirico, Alberto Magnelli, Pablo Picasso, Marx Ernest, Joan Miró, entre muitos outros. Essa comunicação busca destacar o artista belga James Ensor (1860-1949), que possui dentro do acervo de Murilo Mendes duas gravuras, *Os Insetos Singulares* (1888) e *Rei Peste* (1895).

Ensor é conhecido por suas telas eloquentes, que abordam temas fantásticos com grande ironia e sarcasmo, sendo recorrente em suas obras a utilização de máscaras carnavalescas extraídas do folclore de seu país. O conteúdo de sua arte possui extrema jocosidade e grande sarcasmo, e era comum em suas obras temas como o do cotidiano e das multidões.

Os trabalhos de Ensor são os mais antigos a compor o conjunto de Murilo Mendes, que em sua maioria data obras do século vinte. Tanto *Rei Peste*, quanto *Os Insetos Singulares* são gravuras que tem como base literaturas. A primeira é criada a partir de um conto de Edgar Allan Poe, e a segunda em um poema de Heinrich Heine.

Nos escritos que Murilo Mendes fez sobre o artista belga, podemos notar que além do interesse literário que essas duas imagens carregam, também há um gosto especial que poeta e pintor tinham em comum pelo macabro, o escatológico e a destruição. Características que flertam com a cultura do *fin de siècle*.

Compreender as obras de James Ensor dentro da coleção de arte de Murilo Mendes é uma forma de perceber o que o poeta entendia como modernidade e qual era sua visão de mundo a partir dela. Acreditando na filosofia herdada por Ismael Nery do “essencialismo”, baseado a abstração do tempo e do espaço, Murilo intitulou seus personagens mascarados do artista belga como “caudatários do nada”. Na visão do poeta eles iludem o tempo, o que os torna atemporais.

Desta forma, descobrimos que Ensor tem grande importância dentro do acervo de Murilo, e mais ainda no Brasil, haja vista que essas duas gravuras são as únicas obras do artista dentro de uma coleção de ordem pública no país.

**Palavras-chave:** Murilo Mendes; gravura; James Ensor; fin de siècle.

*Luisa Pereira Vianna* é mestranda pelo PPG em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Pesquisa a relação entre Murilo Mendes e as gravuras de James Ensor, que fazem parte da coleção de arte do poeta, sob a orientação do Prof<sup>o</sup>. Dr. Martinho da Costa Junior. Formada em História pela mesma instituição.

## **A presença da modernidade nos autorretratos de Tarsila do Amaral e de Aurélia de Sousa**

Paulo Eduardo Lannes Souza (Universidade de Brasília)

De acordo com Enrico Castelnuovo, a tradição do retrato pintado serve como testemunho para mostrar que a História da Arte caminha sempre ao lado da história *tout court*, seja ela social, política ou religiosa. Dessa forma, é possível encontrar nos quadros “Autorretrato” (1900), de Aurélia de Sousa, e “Manto Vermelho” (1923), um autorretrato de Tarsila do Amaral, algo que vai para além da própria representação da artista: trata-se de um olhar feminino sobre a presença de uma modernidade que irá solapar o universo artístico como se conhecia até então.

A primeira a sentir os ventos da mudança foi Aurélia de Sousa. Ainda que tenha nascido no Chile, viveu em Portugal dos 3 aos 55 anos de idade, momento de sua morte. De família burguesa, ela acompanhou o avanço técnico-científico industrial do Porto ao passo que a migração dos povos rurais para as grandes cidades aprofundou as diferenças sociais do país, colocando-a de frente com a miséria. Ao mesmo tempo, a artista assistiu a decadência da tradição do retrato com a popularização da fotografia, fazendo do seu autorretrato uma denúncia desse avanço tecnicista e também do véu negro que parecia cobrir todo o progresso de até então. Como que emergisse das sombras, seus traços tornam-se por demais rígidos, quase que masculinos; ao mesmo tempo, a postura representada traz à tona a pose tradicional do retrato fotográfico. Pintura e fotografia se misturam, mergulhando a mulher retratada num mar de mistérios sobre a modernidade porvir.

Já a obra da brasileira Tarsila do Amaral, feita 23 anos após o autorretrato de Aurelia, avança sobre a estilização das formas em meio à luta pela permanência da presença feminina na arte. Tal trabalho vem após de mais de uma década atuando como um dos principais nomes do modernismo do Brasil e utiliza não só o que aprendeu durante a estadia no ateliê de Fernand Léger em Paris como também as propostas artísticas revolucionárias em seu país de origem – como é o caso do movimento antropofágico. Seu autorretrato revela um jogo em que a tendência à racionalidade, com linhas geométricas em traços pessoais, não é capaz de diluir a sensualidade da artista ali exposta. Mesmo diante do tecnicismo da arte, seu corpo mantém um calor humano essencialmente feminino. Assim, diferente de Aurélia de Sousa, que se retrata afundando em um sombrio ambiente desconhecido, Tarsila do Amaral se resgata e sobrevive à modernidade que insurgiu ao seu redor.

**Palavras-chave:** Pintura moderna; Autorretrato; Feminino.

*Paulo Lannes* é bolsista da Capes e doutorando em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB). Ele é mestre em Literatura pela UnB e bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte pela mesma instituição.



## **Os desafios historiográficos de uma coleção difusa: as fontes dos projetos para teatro de Gottfried Semper**

Priscilla Alves Peixoto, Mário C. P. Magalhães e Isabela Mattos Assumpção  
(FAU-UFRJ / USU / FAU-UFRJ)

Entendendo a produção arquitetônica no século XIX como uma prática artística, propomos o pôster “Os desafios historiográficos de uma coleção difusa. As fontes dos projetos para teatro de Gottfried Semper”.

O presente trabalho partiu dos desafios encontrados para se levantar fontes para uma pesquisa sobre um projeto teatro no Rio de Janeiro proposto por Gottfried Semper (1803-1879), entre 1857-1859.

Mencionado em relatos de memorialistas, parecia-nos importante situar a participação na cena arquitetônica do Rio de Janeiro, no século XIX, do arquiteto que projetou os teatros *Königliche Hoftheater* e *Königliche Hoftheater zu Dresden* e foi autor de importantes textos teóricos de arquitetura. Sobretudo porque se tratava de um programa arquitetônico recorrentemente debatido na imprensa carioca da época por autores e artistas como Manoel de Araújo Porto-alegre.

Contudo, poucos vestígios deste projeto foram encontrados nos arquivos brasileiros. Na Biblioteca de Obras Raras do Museu D. João VI, por exemplo, de autoria de Gottfried Semper, localiza-se apenas um relato de seu projeto para Dresden, datado de 1849.

Por outro lado, na Suíça, nos arquivos do Institut für Geschichte und Theorie der Architektur – Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (gta D-ARCH, ETH Zürich), pode-se consultar tanto diversas pranchas do projeto para o Rio de Janeiro como cartas trocadas entre o arquiteto e os comissários brasileiros. O que nos leva a interrogar a relação entre as causas de certos silêncios historiográficos como este e a localização e organização de uma determinada coleção.

Do ponto de vista teórico, indagações como essas vem sendo problematizadas por uma extensa bibliografia oriunda dos estudos da epistemologia, da filosofia e da história que abordam o processo de constituição de coleções e acervos como parte de um debate historiográfico. No entanto, nos estudos específicos sobre a historiografia da arquitetura, apesar do aumento no interesse por questões historiográficas de modo geral, a relação coleção – escrita da história – produção arquitetônica vem sendo menos tematizada.

Ao contrário desta tendência, o debate proposto pelo núcleo “Um artista em coleção e a arte em recorte” nos permite problematizar a maneira como a produção Semper para teatros está reunida e as consequências dessa arquitetura arquivista para a escrita da história da arquitetura no Brasil.

**Palavras-chave:** Gottfried Semper; Teatro Lírico; Rio de Janeiro; historiografia.

*Priscilla Peixoto*, doutora pelo PROURB-FAU-UFRJ, é professora do Setor de Arquitetura no Brasil do DHT-FAU-UFRJ e lidera a pesquisa “O papel dos arquivos na produção historiografia de arquitetura e urbanismo”.

*Mário Magalhães*, doutor pelo PROURB-FAU-UFRJ, é professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula e colabora com a pesquisa citada.

*Isabela M. Assumpção*, estudante da FAU-UFRJ, é monitora das disciplinas História das Teorias do Urbanismo I e História da Arte e da Arquitetura I. Participa da pesquisa citada como Iniciação Científica voluntária.

## **Um olhar sobre as obras dos Irmãos Timotheo da Costa no Museu Afro Brasil**

Simone de Oliveira Souza (Mestranda PPGHA-UNIFESP)

Esta comunicação apresenta os resultados parciais da pesquisa de mestrado intitulada *Irmãos Timotheo da Costa: estudo da coleção do Museu Afro Brasil*, que busca analisar 43 obras dos irmãos Arthur Timotheo da Costa (1882 – 1922) e João Timotheo da Costa (1879-1932) pertencentes ao acervo.

A pesquisa de mestrado é um dos desdobramentos do trabalho intitulado *Arthur Timotheo da Costa (1882-1923): Ensaio de Catálogo de um artista afro-brasileiro do oitocentos (2016)*, realizada para conclusão do Curso de História da Arte da Unifesp, que se tratou de um primeiro levantamento de pinturas, desenhos e trabalhos de decoração atribuídas ao pintor.

A comunicação em pauta pretende lançar o olhar a importantes obras premiadas nas Exposições Gerais de Belas Artes, refletindo sobre a formação da coleção do Museu Afro Brasil, discutindo também a problemática da chamada arte afro-brasileira no campo da história dos museus e da história da arte no Brasil.

A pesquisa busca ainda contribuir para o desafio de difundir a arte produzida por artistas negros negligenciados ao longo da história, que mesmo em meio a um passado recente escravista, lutavam para se firmar no campo das artes e conseguiram se destacar em um ambiente hostil, sendo reconhecidos ao longo do tempo.

**Palavras-chave:** Pintores negros; Timotheo, Arthur; Timotheo, João; colecionismo; Museu Afro Brasil.

*Simone de Oliveira Souza* é mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP), sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Leticia Coelho Squeff. Bacharela em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (2016).