





**Sobre a imagem: Cortesia do Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar em Lisboa.**

“Configuração da entrada da barra de Goa; Prospecto que mostra a praça de Dio vista da parte do mar em distancia de meya legoa; Configuração que mostra a entrada do Rio de Janeiro em distancia de meya legoa ao mar; prospeto que mostra a Ilha de Mozambique estando no seu porto”.

**Image: Courtesy of the Military Engineering Archaeological Studies Office in Lisbon.**

“Setting the entrance of Goa bar; Prospectus shows that the square of Dio view of the sea in distance of a league meya; Configuration showing the entrance of Rio de Janeiro in distance of a league meya the sea; Prospect showing the Mozambique Island being in its port.”

*New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias*  
**Novos Mundos: Fronteiras, Inclusão, Utopias**

XXXV COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE | 2015

Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro  
*National Museum of Fine Arts*  
Rio de Janeiro - 2015

## **Diretoria do CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte/ Board of CBHA - Brazilian Committee of Art History**

Claudia Valladão de Mattos (UNICAMP), presidente

Roberto Conduru (UERJ), vice-presidente

Maria Berbara (UERJ), secretário

Mirian Nogueira Seraphim, tesoureira

### **Novos Mundos: Fronteiras, Inclusão, Utopia**

#### **Comitê de Organização/Organizing Committee**

- Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ)
- Arthur Valle (UFRRJ)
- Camila Dazzi (CEFET/RJ)
- Paulo Knauss (UFF)
- Rogéria de Ipanema (UFRJ)
- Vera Beatriz Siqueira (UERJ)

#### **Comitê Científico/Scientific Committee**

- Alexandre Ricardo dos Santos (UFRGS)
- Camila Dazzi (CEFET/RJ)
- Emerson Dionísio G. de Oliveira (UFB)
- Leticia Squeff (UNIFESP)
- Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)
- Maria Elizia Borges (UFG)

### **International Conference New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopia**

#### **Comitê de Organização e Científico/ Organizing and Scientific Committee**

- Roberto Conduru (UERJ/CBHA)
- Maria Berbara (UERJ/CBHA)
- Ana Magalhães (USP/CBHA)
- Thierry Dufrêne (INHA/CIHA)
- Jens Baumgarten (UNIFESP/CBHA)
- Claudia Mattos (UNICAMP/CBHA)
- Peter Schneemann (Univ. Bern/CIHA)
- Maria Isabel Baldassare (UNSAM)
- Maria Clara Bernal (Universidad de Los Andes)

### **Novos Mundos: Fronteiras, Inclusão, Utopia/New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopia**

#### **Realizadores/Organizers**

- Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA
- Comitê Internacional de l'Histoire de l'Art - CIHA

#### **Correalizadores/Partnerships and Sponsors**

- Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
- Comitê Internacional de l'Histoire de l'Art - CIHA
- Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ
- Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP
- Universidad de Los Andes, Bogotá, Colômbia
- Universidad Nacional San Martin, Buenos Aires, Argentina
- Centro Federal de Educação Tecnológica/Rio de Janeiro - CEFET/RJ
- Universidade Federal Fluminense - UFF
- Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
- Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ
- Museu de Arte do Rio - MAR
- Museu Histórico Nacional - MHN
- Museu Nacional de Belas Artes - MNBA
- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq
- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES
- Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ
- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP
- Universidad de Los Andes, Bogotá, Colômbia
- Universidad Nacional San Martin, Buenos Aires, Argentina - UNSAM
- Centro Federal de Educação Tecnológica/Rio de Janeiro - CEFET/RJ
- Southern Methodist University, Dallas, USA - SMU
- The Getty Foundation, Los Angeles, USA
- Terra Foundation, Chicago, USA
- Goeth Institut

## SUMÁRIO | COMUNICAÇÕES

### Summary | Communications

- 09 Apresentação/Presentation**
- 11 Almerinda da Silva Lopes**  
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES  
Mail Art na América Latina: rede marginal de comunicação em um mundo sem fronteiras  
*Mail Art in Latin America: marginal communications network in a world*
- 13 Ana Maria Tavares Cavalcanti**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Identidade brasileira: da Marabá de Amoedo (1882) ao Mestiço de Portinari (1934)  
*Brazilian national identity and the representation of mestizos in paintings*
- 15 Ana Gonçalves Magalhães**  
Universidade de São Paulo - USP  
"Novecento Brasileiro": a produção crítica de Margherita Sarfatti na América do Sul  
*"Novecento Brasileiro": Margherita Sarfatti's Criticism in South-America*
- 17 Angela Brandão**  
Universidade Federal do Estado de São Paulo - UNIFESP  
A contenda entre um carpinteiro de móveis e o escrívão de seu ofício na Lisboa do século XVIII  
*The conflict between a furniture carpenter and the actuary of his craft in Lisbon eighteenth century*
- 19 Angela Maria Grandó Bezerra**  
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES  
Transversalidades entre espectador e obra, em instalações de Cildo Meireles  
*Transversalities between spectators and artworks in the installations of Cildo Meireles*
- 21 Bianca Knaak**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS  
Utopias do lugar: arte pública, espaço público, intervenção artística urbana  
*Utopias of the place: public art, public space, urban artistic intervention*
- 23 Cybele Vidal Neto Fernandes**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
A longa duração do grotteschi e suas múltiplas faces  
*The long duration of grotteschi and its many faces*
- 25 Eduardo Ferreira Veras**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS  
O protocolo como estratégia criativa: persistências conceituais na arte contemporânea  
*Protocol as a creative strategy: conceptual persistences in contemporary art*
- 27 Elisa de Souza Martínez**  
Universidade de Brasília - UnB  
Isolados ou integrados: coleções etnográficas e a modernidade brasileira  
*Isolated or integrated: ethnographic collections and Brazilian modernity*
- 29 Emerson Dionísio Gomes de Oliveira**  
Universidade de Brasília - UnB  
A utopia fotográfica em museus de arte  
*The photographic utopia in art museums*
- 31 Felipe Soeiro Chaimovich**  
Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP  
O jardim paisagístico e o falso problema da preservação da natureza  
*The landscape garden and the false problem of the preservation of nature*

- 33 José Augusto Costa Avancini**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS  
A pintura de paisagem como índice identitário da Nação, Brasil: 1930 - 1970  
*Landscape painting as an index of the identity of the Nation, Brazil: 1930 - 1970*
- 35 Luiz Alberto Ribeiro Freire**  
Universidade Federal da Bahia - UFB  
A Paixão de Cristo por José Joaquim da Rocha, depois de Adrien Collaert  
*The Passion of Christ, by José Joaquim da Rocha, after Adrien Collaert*
- 37 Maraliz de Castro Vieira Christo**  
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF  
Viscondessa de Cavalcanti, colecionismo, leque de autógrafos  
*Brazilian Artist Signatories of the Viscountess Cavalcanti's Autograph Fan*
- 39 Marco Antonio Pasqualini de Andrade**  
Universidade Federal de Uberlândia - UFU  
Circuitos de Arte à oeste do rio São Francisco  
*Art circuit at west of São Francisco river*
- 41 Maria Elizia Borges**  
Universidade Federal de Goiás - UFG  
Arte funerária; escultura italiana; Brasil; século XX  
*Brazil's enchantment for the Italian funerary art and the circulation of sculpture works*
- 43 Maria Lúcia Bastos Kern**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS  
Encontro íntimo com estranhos e estrangeiros: arte em casa e a coleção Ferreira das Neves  
*Brazilian and south american vanguards: political strategies and aesthetics*
- 45 Maria do Carmo de Freitas Veneroso**  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
Quanto ao livro ou aproximações entre livros de artista e livros raros  
*About the book or similarities between artists' books and rare books*
- 47 Maria Luisa Luz Tavora**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Xilografia: Da Poética Expressionista à Eloquência do Traço e do Imaginário Popular  
*Woodcut: From Expressionist Poetry to the Eloquence of the Line and Folklore*
- 49 Marília Andrés Ribeiro**  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
Fotografia e Natureza: uma proposta curatorial  
*Photography and nature: A curatorial proposal*
- 51 Marize Malta**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Encontro íntimo com estranhos e estrangeiros: arte em casa e a coleção Ferreira das Neves  
*Intimate encounter with strangers and foreigners: art at home and the Ferreira das Neves' collection*
- 53 Neiva Maria Fonseca Bohns**  
Universidade Federal de Pelotas - UFPEL  
A produção artística como texto histórico: o caso da 31ª Bienal de São Paulo  
*The contemporary artistic production as a historical text*

- 55 Nelson Pôrto Ribeiro**  
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES  
O cosmos e suas fronteiras: a noção de um universo finito na cultura lusa barroca  
*The cosmos and its borders: the notion of a closed universe in the baroque culture*
- 57 Paula Viciane Ramos**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS  
1958, I Salão Pan-americano do Instituto de Belas Artes do RS: os limites da utopia  
*1958, I Pan-American Exposition of Institute of Fine Arts of RS: the limits of utopia*
- 59 Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS  
Apontamentos sobre Beau Geste Press e sua contribuição nos anos 1970  
*Notes on Beau Geste Press and its contribution in the 1970s*
- 61 Renato Palumbo Dória**  
Universidade Federal de Uberlândia - UFU  
"No es fácil": estudos comparados da História da Arte do Brasil e de Cuba  
*"No es fácil": comparative studies of the History of Art of Brazil and Cuba*
- 63 Rogéria de Ipanema**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Imigrante ou circulante? Fora e dentro das impressões da imagem da política brasileira  
*Immigrant or circulating? Outside and inside the Brazilian political image prints*
- 65 Rosana Pereira de Freitas**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Onde fica a fronteira entre a China e o Brasil?  
*Where is the border between China and Brazil?*
- 67 Sandra Makowiecky**  
Universidade do Estado de Santa Catarina - UESC  
Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros  
*The first public exhibition spaces in Brazil: Xavier of the Shells and Xavier of the Birds*
- 69 Sonia Gomes Pereira**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
A historiografia da arte no Brasil no século XIX: um problema de fronteira, inclusão e utopia  
*The historiography of art in Brazil during the 19th century: a problem about frontiers, inclusion and utopia*
- 71 Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet**  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
Anos 1960: identidades compartilhadas entre vanguardas brasileiras e europeias?  
*Sixties: divided identities between brazilian and european avant-gardes?*

## SUMÁRIO | APRESENTAÇÃO DE PÔSTER

### Summary | Posters Presentation

#### 75 Arthur Valle e Camila Dazzi

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ

A circulação da Arte e de artistas do sul da Europa no Brasil no final do século XIX e início do século XX

*The circulation of southern European art and artists in late nineteenth and early twentieth century Brazil*

#### 77 Claudia Valladão de Mattos

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Representando o 'selvagem' com arte e ciência: "Ilustração etnográfica no Brasil do século XIX

*Representando o 'selvagem' com arte e ciência: "Ilustração etnográfica no Brasil do século XIX*

#### 79 Elaine Dias

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

O retrato e os pintores estrangeiros nas Exposições Gerais de Belas Artes (1840-1884)

*Portrait and foreign painters in the General Exhibition of Fine Arts (1840-1884)*

#### 81 Leticia Coelho Squeff

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

A Exposição de 1859: modos de exibição locais e a História da Arte no século XIX

*Academy of Fine Arts' 1859 Exhibition: display of art and the History of Art in the XIXth century*

#### 83 Maria Berbara

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Arte e Zoologia: Representações do tatu e a construção do Novo Mundo na primeira época moderna

*Art and Zoology: Representations of the armadillo and the construction of the New World in the early modern times*

#### 85 Mirian Nogueira Seraphim

Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA

As retrospectivas de Visconti: lembrança, construção e circulação de ideias

*The retrospectives of Visconti: remembrance, construction and idea circulation*

#### 87 Paulo Knauss

Universidade Federal Fluminense - UFF

O artista como colecionador: a coleção de Guttman Bicho e arte no Brasil

*The artist as collector: Guttman Bicho's collection and the Brazilian art*

#### 89 Silvia Miranda Meira

Universidade de São Paulo - USP

Uma história da arte mestiça

*The melting pot of Brazilian art history*

#### 91 Vera Beatriz Siqueira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Realismo, moralidade e história: Arte no Brasil oitocentista e modernidade

*Realism, morality and history: art in Brazil 19th century and modernity*

## APRESENTAÇÃO |

Nas últimas décadas, a história da arte tem se movido em direção a novas configurações teóricas, impulsionada pelo desejo de se tornar mais global e abraçar outras tradições de arte para além daquela dita “ocidental.” Hoje em dia, ideias sobre redesenhar o mapa da história da arte e rever as noções de espaço e lugar ocupam posições centrais na disciplina. A discussão tem sido particularmente fértil na produção de conhecimento sobre as relações entre os diferentes locais ao redor do globo. Todo esse debate leva à percepção de que não há vista totalizante sobre o campo da história da arte: cada posição implica um novo mapa e novas relações entre objetos e ideias, portanto, novas narrativas.

O XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, simultâneo e vinculado ao Colóquio Internacional em parceria com o Comitê Internacional de História da Arte (CIHA), cujo tema é *Novos Mundos: Fronteiras, Inclusão, Utopias*, propõe a análise de algumas das questões implícitas nesse processo de expansão do campo da história da arte, a partir da perspectiva dos pesquisadores no Brasil. Propomos a explicitação de narrativas que tomem o país como ponto de partida para a discussão dessas relações entre próprio e global, contribuindo para a revisão dos discursos tradicionais que enfatizam a centralidade da Europa nos processos de construção e estruturação de arte e da história da arte na América Latina. Serão priorizadas as propostas que tratem de temas afins a essa questão geral, tais como:

1. os diálogos culturais e artísticos entre as diferentes tradições e matrizes existentes na região, como as nativas, indígenas, africanas, europeias, orientais, etc.;
2. o papel da imigração e da circulação de objetos, práticas e ideias na criação do complexo mapa da arte e de sua história;
3. a centralidade do lugar e do espaço para a arte contemporânea e para as diferentes manifestações artísticas e culturais vinculadas a discursos identitários;
4. a função das instituições e do mercado no âmbito do desenvolvimento da nova geografia artística;
5. as questões relativas à inclusão e exclusão e aos locais de encontro ou às fronteiras entre arte e vida, arte e tecnologia, humano e pós-humano.

## PRESENTATION |

In recent decades, art history has been moving towards new theoretical settings, driven by the desire to become more global and embrace other art traditions beyond the Western domain. Today, ideas about redrawing the map art history and review the notions of space and place occupy central positions in the discipline. The discussion has been particularly fertile in the production of knowledge about the relationship between different locations around the globe. All this debate leads to the perception that there is no totalizing view of the art history field: each position implies a new map and new relationships between objects and ideas, so new narratives.

The XXXV Conference of the Brazilian Art History Committee (CBHA), simultaneous and linked to the International Conference organized in partnership with the International Committee of Art History (CIHA), whose theme is "New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopia", proposes the analysis of some of the issues implicit in this process of expansion of the field of art history, from the perspective of the researchers in Brazil. We propose the explanation of narratives that take the country as a starting point for discussion of these relationships between the local and the global, contributing to the revision of the traditional speeches that emphasize the centrality of Europe in the processes of structuring art and art history fields in Latin America. Priority were given to proposals that address issues related to this general question such as:

1. the cultural and artistic dialogue between the different existing traditions and matrix in the region as the native, indigenous, African, European, Oriental, etc.;
2. the role of migration and the movement of objects, practices and ideas in creating the complex map of art and its history;
3. the centrality of place and space for contemporary art and the diferente artistic and cultural events linked to identity discourses;
4. the role of institutions and the market under the new artistic geography development;
5. issues concerning the inclusion and exclusion and the places of encounters or the frontiers between art and life, art and technology, human and post-human.

**Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes**  
**Universidade Federal do Espírito Santo - UFES**

### **Mail Art na América Latina: rede marginal de comunicação em um mundo sem fronteiras**

O envio por dadaístas, futuristas e surrealistas, de cartões postais e cartas, postados em envelopes e selos originais, remete às origens da chamada Mail Art, Arte Correio ou Arte Postal. Porém, na década de 1960 é que encontraria terreno mais fértil, com a criação da New York Correspondance School of Art, por Ray Johnson, e as ideias revolucionárias do Fluxus, por uma arte livre, desmaterializada e acessível a todos. A Mail Art instituía-se, então, como um fenômeno mundial, de caráter marginal e alternativo de criação e comunicação, identificando-se com a Arte Conceitual, a Arte Povera e o Novo Realismo. Opunha-se, assim, aos valores estéticos tradicionais, à ideia de arte perene, aos critérios do mercado e às instituições culturais - consideradas judicativas e excludentes, sem refutar a relação estética versus ética. Assumindo um caráter efêmero e experimental, a Mail Art hibridizou uma variedade de materiais, fazendo uso de procedimentos artesanais e tecnológicos para gerar e reproduzir todo tipo de imagens visuais, mensagens e textos. Se a ausência de seleção prévia, o compartilhamento e interferência de uns nos trabalhos dos outros, traduzia a ideia de alteridade, buscava a eficácia da comunicação, e assegurava o fluxo contínuo da rede rizomática, menosprezando a supremacia da autoria ou da individualidade.

No Brasil e na maioria dos países da América Latina, a Mail Art tomou impulso na década de 1970, em plena vigência de regimes ditatoriais, assumindo um posicionamento sócio-político, driblando a censura e criticando a falta de liberdade e a opressão impostas pelo poder. Embora todas as formas de comunicação interpessoal tivessem sido interrompidas, os mail artistas puseram, ironicamente, em circulação, à margem das instituições culturais, uma gama diversa de produtos criativos: visuais, linguísticos, sonoros, repletos de ironia. E ao recorrerem aos Correios como suporte dos envios, que denunciavam uma realidade sufocante e truculenta, encurtaram a distância entre arte e vida. Ainda nessa década, a Mail Art, abandonava sua condição clandestina para se institucionalizar e logo adentrar destacadas coleções. Se isso expunha as contradições e o desvirtuamento das premissas iniciais, tornava-a passível da censura, redundando no fechamento de exposições, perseguição e prisão de artistas, em diferentes países, o que reforça as implicações sociológicas dessa arte que rompia fronteiras, objeto de nossa investigação.

**Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes**

**Universidade Federal do Espírito Santo - UFES**

### **Mail Art in Latin America: marginal communications network in a world**

The sending by dadaists, futurists as well as surrealists, of letters and post cards, posted in envelopes and original stamps, send back to the original origin of the so called Mail Art, Post Art or Postal Art. However, it is in the 1960's that this subject would find a better fertile ground, from the creation of the *New York Correspondence School Of Art*, by Ray Johnson along with the revolutionary ideas from the Fluxus, aiming a free art, dematerialized and accessible to all. The Mail Art posted itself, at the time, as a worldwide phenomenon, with an alternative and margin character of the creation and the communication. It opposed, thus, to the traditional and esthetics values, to the idea of perennial Art, to the market demanding and to the cultural institutions, not mentioning the esthetic versus ethics connection. Assuming an ephemeral and experimental character, the mail art hybridized a variety of materials, making use of handcrafted and technological procedures in order to generate and reproduce all sort of images, messages and texts. If the absence of previous selection , sharing and interference in the work of each other , reflected the idea of otherness , sought effective communication , and ensured the continued flow of rhizomatic network, disregarding the supremacy of the authorship or the individuality.

In Brazil and in most countries of Latin America, the Mail Art got a boost in the decade of 1970, during the time of dictatorial regimes, taking a social-political stand, dodging the censorship and criticizing the lack of liberty and the oppression imposed by the regime. Although every type of interpersonal communication had been interrupted, the mail artists placed, ironically, in circulation, aside the cultural institutions, a diversified variety of creative products full of irony in the visual, linguistic and sound field. The use of the Post Office as a support, used to denounce an oppressing and very brutal reality, made the distance between art and life short. Still on that decade, the Mail Art let go its clandestine condition to institutionalize itself and pretty soon get into outstanding collections. In case that exposed the contradictions and miss point the initial premises it would turn itself feasible to suffer from the censorship awareness, coming to the closing of expositions, the chasing and arresting of artists in different countries, what comes to reinforce the sociologic implications of this art that broke boundaries.

**Profa. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti**  
**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **Identidade brasileira: da Marabá de Amoedo (1882) ao Mestiço de Portinari (1934)**

Da segunda metade do século XIX a meados do século XX, a questão da identidade nacional se impôs aos intelectuais que procuravam escrever a história do Brasil. O mesmo se deu com os primeiros autores que esboçaram uma história da arte nacional e assumiram a tarefa de identificar o que era “brasileiro” na arte aqui realizada.

Seguindo as ideias positivistas de Hippolyte Taine, Gonzaga Duque considerou que um dos fatores determinantes de nossa arte era a formação do povo brasileiro. Tinha porém uma visão pessimista da mestiçagem. Para ele, sendo o povo “filho do cruzamento de muitas raças” possuía “os sentimentos e costumes das mais variadas nações” o que impedia sua união em torno dos interesses da pátria. Sabemos que essa visão, compartilhada por seus contemporâneos, modificou-se no correr do século XX, a ponto de se instituir o mestiço como símbolo positivo da nacionalidade brasileira, cantado em prosa e verso.

Tomando como ponto de partida obras de artistas nacionais que expõem personagens mestiços ou negros, nosso objetivo é contribuir para o debate sobre esse tema recorrente na história da arte brasileira. Que discursos foram construídos em torno dessas obras? Que intenções podem ter tido os artistas que as realizaram? Em que medida nossas diferenças e diversidade foram depreciadas, valorizadas ou ignoradas pelos artistas e pelo público nacional?

A “Marabá” de Rodolpho Amoedo (1882), a “Redenção de Cam” de Modesto Brocos (1895), a polêmica figura de uma “preta mina, com um tabuleiro cheio de bananas” pintada por Eliseu Visconti no Pano de Boca do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1907) e a pintura de “O Mestiço” de Cândido Portinari (1934) são algumas das obras que nos motivam a pensar a arte e a história da arte no Brasil a partir desse recorte temático. A compreensão de que a representação do mestiço respondeu a expectativas diversas em cada uma dessas obras, contribui para a revisão das narrativas tradicionais que, passando ao largo de motivações locais, conferiam um papel central aos modelos europeus.

**Profa. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti**  
**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **Brazilian national identity and the representation of mestizos in paintings**

From the second half of the nineteenth century to the mid-twentieth century, the question of national identity was a constant concern of those who wrote the history of Brazil. The same occurred with the first authors who outlined a history of national art and assumed the task of identifying what was “Brazilian” in our art. Following the positivist ideas of Hippolyte Taine, Gonzaga Duque considered that the Brazilian people were a factor that determined our art. But he had a pessimistic view of miscegenation. For him, as the people were “a result of the mixture of many races” they had “feelings and customs of various nations” which prevented their union in favor of the motherland’s interests. We know that this point of view, shared by his contemporaries, has changed during the twentieth century, and the mestizo became a positive symbol of Brazilian nationality.

Adopting as starting points works of national artists who show mestizos or black people, our goal is to contribute to the debate on this recurrent subject of the Brazilian art history. What has been said about these works? What intentions may have had the artists? To what extent our differences and diversity were depreciated, valued or ignored by the national artists or public? The “Marabá” of Rodolpho Amoedo (1882), the “Redemption of Cam” of Modesto Brocos (1895), the controversial figure of the black woman painted by Eliseu Visconti at the Opera house of Rio de Janeiro (1907) and the painting “The Mestizo” of Candido Portinari (1934) are some of the works that motivate us to think about art and art history in Brazil.

Realizing that in each one of these works the representation of the mestizo responded to different expectations, it favors a revision of traditional narratives that always gave a central role to European models.

**Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães**

**Universidade de São Paulo - USP**

### **“Novecento Brasileiro”: a produção crítica de Margherita Sarfatti na América do Sul**

Esta comunicação resulta da pesquisa desenvolvida em torno das Coleções Matarazzo, hoje no acervo do MAC USP, e sua relação com o meio artístico italiano. O estudo das 71 pinturas italianas do núcleo inicial do acervo do antigo MAM de São Paulo, que apresentamos na mostra *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras, no MAC USP (2013-2014)*, foi o que possibilitou formularmos o texto da livre-docência defendida em fevereiro de 2015, que desenvolveu uma primeira reflexão sobre os escritos da crítica de arte italiana Margherita Sarfatti (1880-1961) publicados em seu período de exílio na América do Sul. Personagem controversa e influente, Sarfatti foi objeto de pelo menos quatro biografias nos últimos 20 anos (sendo três na última década), bem como um volume que buscou mapear suas atividades em seu exílio sul-americano (1939-1947) – momento em que ela retoma seus contatos com o ambiente artístico local, ao mesmo tempo em que restabelece seus contatos com o Brasil. Entretanto, os estudos que foram dedicados a ela estão muito mais focados em seu engajamento político com o Fascismo e menos na sua produção como crítica e colecionadora de arte, animadora do Grupo Novecento Italiano, tentando transformá-lo na arte oficial do regime de Mussolini – projeto, enfim, fracassado. Ademais, seus biógrafos são quase unânimes em apontar seu período de exílio como um momento em que ela pouco ou nada de interesse produziu em termos de crítica de arte. A pesquisa demonstrou que além de não ter abandonado sua atividade de crítica de arte, sua presença na América do Sul esteve diretamente associada à noção de Novecento Italiano, também amplamente divulgado pela imprensa portenha e brasileira. A partir desse elemento, propomo-nos a analisar como essa noção foi interpretada pelo meio artístico brasileiro, considerando-se o fato de que sua circulação voltou a ganhar força com uma série de exposições itinerantes de arte moderna italiana que ocorreram na América do Sul no imediato pós-II Guerra Mundial.

**Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães**

**Universidade de São Paulo - USP**

### **“Novecento Brasileiro”: Margherita Sarfatti’s Criticism in South-America**

This paper is the result of the research undertaken of the so-called Matarazzo Collections, today part of the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), and their relations with the Italian artistic milieu. The study of the 71 Italian paintings of the primary nucleus of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM), which were presented at the exhibition *Classicism, Realism, Avant-garde: Italian Painting between the Wars*, at MAC USP (2013-2014), was the basis of the text presented as a habilitation thesis in February 2015, where we developed a first analysis of the writings of Italian art critic Margherita Sarfatti (1880-1961), published in her exile period in South America. A very controversial and influent character, Sarfatti has been the object of at least four biographies in the last 20 years (being three in the last decade), as well as a book that tried to map her activities in her South-American exile (1939-1947). This is the moment in which she reestablish her contacts with local artistic milieu and with Brazil. However, the studies dedicated to her output are much more focused on her political engagement with Fascism, and less in her activities as an art critic and collector, leader of the Novecento Italiano Group, which she tried to transform in the official art of Mussolini’s regime – in the end, a failed project. Moreover, her biographers are almost unanimous to point her exile period as a moment in which she very few or nothing produced of relevant in terms of art criticism. Our research proved that not only she had an intense activity as an art critic in South America, but also that the notion of Novecento Italiano survived here through her name, as the group ideas were very much commented in Argentine and Brazilian press. Taking this into consideration, we intend to evaluate how this notion was interpreted in Brazilian artistic milieu, especially observing its revival in the immediate post-II World War years, when a series of touring exhibitions of Italian Modern Art circulated in the continent.

**Profa. Dra. Angela Brandão**

**Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP**

### **A contenda entre um carpinteiro de móveis e o escrivão de seu ofício na Lisboa do século XVIII**

O que hoje chamamos de artista teve, certamente, um significado muito diverso nas práticas artísticas luso-brasileiras, com elementos de permanência e de transformação das corporações dos ofícios medievais, até finais do século XVIII. Ao observar a documentação contida no volume intitulado “Livro 3 de Registro dos Regimentos dos Ofícios Mecânicos da Casa dos 24, 1768-1796”, no Arquivo Municipal de Lisboa, localizei o processo que descrevia a contenda envolvendo um carpinteiro de móveis e semblagem e o escrivão de seu ofício, em Lisboa, no ano de 1772. O conflito consistia em que o artesão denunciava as dificuldades enfrentadas para se examinar, por obstruções impostas pelo escrivão. Tratava-se do reflexo de uma transformação maior que envolvia o sentido dos exames de ofício e da determinação das peças que deveriam ser executadas para que o artífice fosse aprovado. O escrivão exigia a execução de peças consideradas pelo marceneiro como “antigas e desusadas obras, em que no tempo passado falou o Regimento, como são um retábulo de sete palmos e caixa de malhete, trastes que nem se usam nem os mesmos Mestres de quantos tem em Lisboa este ofício os ensinam aos seus Aprendizes”. Minha leitura se esforça por monumentalizar o documento e transformá-lo no sinal de modificações na organização e controle dos ofícios mecânicos dentro do contexto luso-brasileiro, indício da exaustão do sistema que permanecera desde o período medieval. Segundo Langhans, a permanência dos Regimentos de Ofícios se justificava pelo caráter consuetudinário e permanente das relações de trabalho, cuja ruptura e desestabilização se observaria, apenas, a partir do terremoto de 1755. Para o autor, o desastre destruiu ruas inteiras de mesmo ofício e toda sua documentação de controle. A reconstrução de Lisboa exigiu muitos oficiais, em números que a cidade não podia oferecer, vieram artífices de outras províncias e países. A Casa dos 24 tentava, ainda e inutilmente, manter os antigos privilégios e regras, porém começava a ceder lugar a outras formas de comércio e manufaturas. É preciso reconhecer, em nosso documento sobre a contenda entre um artífice que quer examinar-se e o escrivão de seu ofício, a permanência e as mudanças das formas de trabalho artesanal na segunda metade do século XVIII no contexto luso-brasileiro. O conhecimento teórico e prático dos tratados de arquitetura do Renascimento italiano, exigido desde o Regimento de 1572 estaria sendo, agora, colocado em cheque?

**Profa. Dra. Angela Brandão**

**Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP**

**The conflict between a furniture carpenter and the actuary of his craft in Lisbon eighteenth century**

What we now call “artist” certainly had a very different meaning in the Luso-Brazilian art practices, with elements of permanence and transformation of corporations of medieval crafts, until the late eighteenth century. When looking at the documentation contained in the volume entitled Livro 3 de Registro dos Regimentos dos Ofícios Mecânicos da Casa dos 24, 1768-1796, in Lisbon Municipal Archive, I found the process describing the dispute involving a furniture carpenter and the actuary of his office, in Lisbon, 1772. The conflict was that the craftsman denounced the difficulties to be examined, because of the obstructions imposed by the actuary. It was the reflection of a larger transformation that involved the sense of craft examination and of the pieces that should be performed so that the artisan was approved. The actuary required to complement all parts considered by the joiner as “old and unused works, which the Regiment spoke in the past, an altarpiece of six feet and gavel box, frets that neither not even Masters in Lisbon teach their apprentices.” My reading strives to monumentalize the document and turn it into the signal changes in the organization and control of crafts within the Luso-Brazilian context, the indication of an exhausted system that remained from the medieval period. According Langhans, the permanence of Crafts Regiments was justified by customary and permanent employment relations, which destabilization would be observed only from the earthquake of 1755. For the author, the disaster had destroyed whole streets of the same craft and all its control documentation. The reconstruction of Lisbon required many officers, in numbers that the city could not offer, craftsmen came from other provinces and countries. The Casa dos 24 tried, still, to keep the old privileges and rules, but began to give way to other forms of trade and manufactures. It must be recognized, in our document about the feud between a craftsman who wants to be examined and the actuary of his metier, the permanence and the changing forms of craftsmanship in the second half of the eighteenth century in the Luso-Brazilian context. The theoretical and practical knowledge of Italian Renaissance architecture treaties, required from the Regiment in 1572, was now being put in check?

**Profa. Dra. Angela Maria Grandó Bezerra**  
**Universidade Federal do Espírito Santo - UFES**

### **Transversalidades entre espectador e obra, em instalações de Cildo Meireles**

Sabemos que a história dos efeitos da arte conceitual na América Latina se diferenciam do conceitualismo anglo-americano, e, no âmbito das palavras de Joseph Kosuth “a ausência da realidade da arte é, precisamente, a realidade da arte”. Seguindo sobre os pilares dessa articulação, tem-se no encontro com os trabalhos latino americanos uma série de procedimentos que contestam a ausência da realidade na arte. E eis que os trabalhos lançam mão do real sob a forma de sua potência lógica para transformar o óbvio em objeto operativo que solicita refletir e duvidar. Sedimenta-se pelo ideário do trabalho de artistas a prática da inserção de mediações e enfrentamentos, que ressaltam a necessidade de conquista da concepção filosófica que se impregna ao objeto, reverberando nele um real antes inclassificável.

Exemplo de tal incursão é a obra do artista Cildo Meireles. Poderíamos naturalmente citar que, desde a década de 1960, seu trabalho problematiza a arte conceitual numa abordagem fenomenológica em termos de percepção de ambientes de tempo e espaço, que reativa a experiência sensorial investigativa. Meireles foi um dos pioneiros em convocar com instalações imersivas e multisensoriais a participação ativa do espectador. Nelas o exercício do olhar, o deslocamento presencial, dá lugar e sentido à obra, que se torna evento, algo que acontece entre o espectador e o lugar, possibilitando a experiência estética do espaço ao vivo.

Através do uso recorrente de metáforas, acumulações e justaposições cria-se mundos de significados complexos que transcendem a possibilidade de captação imediata e sumária do mundo. Ao trabalhar com possibilidades semânticas e interpretativas diversas, a abordagem do espaço em Meireles mescla múltiplas dimensões: física, geométricas, sonoras, históricas e antropológicas, entre outras.

Para Guy Brett, a materialidade exposta na obra vasta de Cildo se porta como um “objeto filosófico”. Neste eixo, aberta a experiências sensoriais e atravessada por um perfil fenomenológico marcado, de certo modo estar na obra é lidar com a questão do enigma. Há também algo de transreal, tendo sempre como objetivo alcançar um nível de impacto simbólico, na obra de Meireles? Certamente. É a partir da constatação de que carecemos de conceitos operativos para interpretar a questão, que analisaremos alguns de seus trabalhos que lidam com a gravidade da existência, e, sobretudo transformam o espectador num agente processador de mundos.

**Profa. Dra. Angela Maria Grandó Bezerra**  
**Universidade Federal do Espírito Santo - UFES**

### **Transversalities between spectators and artworks in the installations of Cildo Meireles**

It is known that the history of the effects caused by conceptual art in Latin America differ in quality from the Anglo-American conceptualism, and, reaching to Joseph Kosuth: "the absence of reality in art is exactly art's reality". Sustained by the pillars of this articulation, there is, in the encounter with Latin American works, a series of procedures that refutes such absence of reality in art. Thus, those works, by making use of what is real under the form of its logical power, transform the obvious into an operative subject that asks for further questioning and thinking.

One can base itself by the ideology of artists' works and the insertion of mediations and confrontations practices that accentuate the necessity of conquering a philosophical conception which impregnate an object, rebounding on it a "real" until now unclassifiable.

One example of such incursion is the work of Brazilian artist Cildo Meireles. One could naturally quote that, since 1960s, his work problematize conceptual art as a phenomenological approach in terms of perceiving the environments of time and space that reactivate the sensorial and investigative experience. Meireles was one of the pioneers in calling out – with immersive and multi-sensorial installations – for the active participation of the spectator. In them, the exercise of observing and the on-site displacement give place and meaning to the work - that becomes an event, something that happens between the spectator and the place, making the esthetical experience of live space possible.

By using recurrent metaphors, accumulations and juxtapositions, one can create complex worlds of meanings that transcend the possibility of the immediate and random capture of the world. Working with various semantic and interpretative possibilities, the space approach in Meireles' artworks merge multiple dimensions: physical, geometric, sound, historical, anthropological, and others.

To Guy Brett, the materiality exposed on the vast work of Cildo positions itself as a "philosophical object". In this sense, opened to sensorial experiences and crossed by a strong phenomenological profile, being inside the work is to deal with the enigma. Is there something beyond reality with the goal to reach a symbolic impact in Meireles' work? Certainly. It is from acknowledging that one needs more operative concepts to interpret this question, that we will analyze some of his works that deal with the gravity of existence, and, most of all, that transform the spectator into a "world processor" agent.

**Profa. Dra. Bianca Knaak**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **Utopias do lugar: arte pública, espaço público, intervenção artística urbana**

Na cidade contemporânea o que é um espaço público? O que é uma obra de arte pública? Quando uma intervenção artística em espaço urbano pode configurar-se como obra pública? Como é possível, considerando as variações sociais, políticas, regionais e históricas que a obra de arte em espaço público possa sincronizar sua aparição com a identificação do status de arte contemporânea? Em porto Alegre desde os anos 1990, com a criação de um programa municipal de fomento, essas são questões basilares, em busca de respostas e encaminhamentos para a promoção da cidade como lugar de experiência estética comum e, portanto, para discussões e revisões interdisciplinares permanentes. Assim, para essa comunicação nosso recorte temporal inicia com o projeto Espaço Urbano, Espaço Arte que estabeleceu, em edital, parâmetros para premiar intervenções artísticas de caráter permanente – em sua maioria escultóricas – nas ruas da capital. Variações dessa e de outras iniciativas para a consolidação de políticas públicas de fomento à chamada arte pública em espaço urbano podem ser melhor apreciadas quando revisitamos seu legado material e reflexivo. Além do mais, a possibilidade de legislação específica para a recepção pública de obras de arte em espaços urbano, ou não, é, há muito, uma querela na capital. Querela esta que sempre extrapola os chamados campos especializados da arte e, apoiada por repercussão midiática previsível, em 2013 viveu outro capítulo estrepitoso, protagonizado pela Câmara de Vereadores da cidade de Porto Alegre. Nossa pesquisa faz um passeio crítico pelas obras públicas de Porto Alegre introduzidas a partir das cinco edições do projeto Espaço Urbano, Espaço Arte, das nove edições da Bienal do Mercosul e de outros editais de fomento à intervenção artística urbana. Explora, a partir destes, as nuances e mudanças nos conceitos de arte pública, espaço público e arte contemporânea que ao longo dos anos se difundiram através dos meios de comunicação locais e até embasaram projetos de lei. Considera como, principalmente por analogias e paradoxos, repercutem na produção recente de jovens artistas, críticos e curadores que atuam nos circuitos artísticos locais a partir diferentes plataformas e dispositivos de rede.

**Profa. Dra. Bianca Knaak**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **Utopias of the place: public art, public space, urban artistic intervention**

In the contemporary city which is a public space? What is a work of public art? When an artistic intervention in urban space can be configured as public work? How is it possible, considering the social changes, political, regional and historical that the work of art in public space can synchronize their appearance with the identification of the contemporary status? In Porto Alegre since the 1990s, with the creation of a municipal program of promotion, these are basic questions in search of answers and referrals to promote the city as a place of common aesthetic experience and therefore for discussions and permanent interdisciplinary review. Thus, for this communication our time frame begins with the project Urban Space, Space Art which established in notice, parameters to reward artistic interventions of permanent character - mostly sculptural - in the capital's streets. Variations of this and other initiatives to consolidate public policies to encourage the so-called public art in urban space can be better appreciated when we revisit his legacy equipment and reflective. Moreover, the possibility of specific legislation for receipt of public works of art in urban spaces, or not, it has long been a quarrel in the capital. This quarrel that always goes beyond the so-called specialized fields of art and, supported by predictable media impact in 2013 lived another chapter resounding, played by the City Council of the city of Porto Alegre. Our research makes a critical tour of the public works of Porto Alegre introduced from the five editions of the project Urban Space, Space Craft, the nine editions of the Mercosul Biennial and other bills to foster urban artistic intervention. Explores, from these, the nuances and changes in concepts of public art, public space and contemporary art over the years have spread through the local media and even underlay draft laws. Finally, regards as mainly by analogies and paradoxes, are reflected on the recent work of young artists, critics and curators who work in the local art circuit from different platforms and network devices.

**Profa. Dra. Cybele Vidal Neto Fernandes**  
**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **A longa duração do grotteschi e suas múltiplas faces**

A comunicação visa o estudo do ornamento em grotteschi, a partir da obra de Rafael e seus discípulos, em 1514 ( quando o papa Leão X confiou ao artista a decoração do seu palácio) e sua apropriação por diferentes países e culturas. Rafael, com posição privilegiada junto ao papa, dirigia uma equipe de colaboradores, e com eles deu nova vida à ornamentação mural utilizada na Roma antiga: Giulio Romano, Sala de Constantino; Giovanni Francesco Penni, Il Fattore, que se tornaria um exímio intérprete da pintura ornamental que surgia ; o florentino Pierino Del Vaga ; o veneziano Giovanni da Udine, aluno de Giorgione, o mais próximo de Rafael. O artista dedicou-se à decoração pictórica descrita na obra de Vitruvio ( Livro VII, Sessão V) muito utilizada no seu tempo. Mais que comprometida com os ideais renascentistas, a referida pintura mural, aperfeiçoada por Rafael, se revelaria uma expressão da arte maneirista pela ambiguidade, complexidade, saturação, preciosismo técnico. Na Itália, no final do XVI, a adoção definitiva dessa decoração já era uma realidade na pintura, escultura, embutidos de mármore, mobiliário, gravuras, iluminuras. A moda avançou pela Europa, e chegou a Portugal onde, em 1548, Francisco de Holanda, na obra "A pintura antiga" ( capítulo 44) fazia observações sobre a técnica, dizendo que, apesar do caráter anti-clássico, recebera elogios do grande Miguelângelo. Como na França, a versão portuguesa, apesar de simplificada, foi muito bem aceita. Em Portugal foi chamada brutesco, e posteriormente enriquecida por modelos tomados à corte francesa. Essa decoração foi bem recebida nas mais diferentes culturas, desde a Rússia às Américas, graças às gravuras e a arte dos artistas que migravam com suas oficinas e trabalhavam em grandes canteiros de obras. Esteve presente em diferentes materiais e nos diversos estilos surgidos a partir do XVI, seja de estética clássica ou anti-clássica. Entendendo que, no Brasil, essa forma de arte não seria apenas uma simples repetição da matriz portuguesa, que influências poderiam ser observadas, que essa obra se revelava fruto do fazer do artista que aqui viveu, que inúmeros fatores deveriam ser observados no seu desvendamento, pretendemos compreender como essa arte foi interpretada em algumas culturas, analisar alguns exemplos, fazer estudos comparativos, enfim, analisar essa forma decorativa mural que também foi adotada no Brasil, ao longo dos séculos XVII ao XIX.

**Profa. Dra. Cybele Vidal Neto Fernandes**  
**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **The long duration of grotteschi and its many faces**

The communication aims to study the ornaments on grotteschi from the work of Raphael and his disciples, in 1514 (when Pope Leo X entrusted the artist the decoration of his palace) and its appropriation by different countries and cultures. Rafael, with a privileged position with the pope, directed a team of employees, and they gave new life to ornamental wall used in ancient Rome: Giulio Romano, Constantine room; Giovanni Francesco Penni, Il Fattore, who would become an accomplished interpreter of ornamental painting that emerged; the Florentine Pierino Del Vaga; Venetian Giovanni da Udine, a pupil of Giorgione, the closest to Rafael. The artist dedicated to the pictorial decoration described in the work of Vitruvius (Book VII, Session V) widely used in his time. More than committed to the Renaissance ideal, that mural, perfected by Rafael, would prove an expression of Mannerist art ambiguity, complexity, saturation, technical preciousness. In Italy, in the late sixteenth, the final adoption of this decoration was already a reality in painting, sculpture, marble inlays, furniture, prints, illuminated manuscripts. Fashion forward for Europe, and came to Portugal where, in 1548, Francisco de Holanda, in the book "old painting" (Chapter 44) made observations on the technique, saying that despite the anticlássico character, received praise from the great Michelangelo. As in France, the English version, although simplified, was very well accepted. In Portugal was called brutesco, and later enriched by models taken to the French court. This decoration was well received in many different cultures, from Russia to the Americas, thanks to pictures and art of artists who migrated with their workshops and worked on large construction sites. Was present in different materials and in different styles emerged from the sixteenth, whether classical or anti-classical aesthetic. Understanding that, in Brazil, this form of art is not just a simple repetition of the Portuguese matrix, which influences could be observed, that this work was revealed to the fruit of the artist who lived here, that many factors should be seen in its unveiling, we aim to understand how this art was interpreted in some cultures consider some examples, do comparative studies, finally, analyze this Decorative wall so that was also adopted in Brazil over the seventeenth to the nineteenth.

**Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **O protocolo como estratégia criativa: persistências conceituais na arte contemporânea**

Esta comunicação situa-se no contexto do debate historiográfico dedicado aos desdobramentos da arte conceitual “clássica” (anos 1960 e 70) na criação artística mais recente, em especial aquela que corresponde ao que Alexander Alberro identifica como “arte pós-conceitual”. Propõe-se, aqui, uma ponte entre a obra de uma artista brasileira contemporânea, Gisela Waetge (n. 1955, em São Paulo), e a produção de nomes referenciais do período conceitual “histórico”, ou já historicizado, objeto de narrativas e avaliações críticas que o inserem, por diferentes caminhos, na História da Arte do século XX. Gisela, que vive e trabalha na cidade de Porto Alegre, vem ganhando projeção desde os anos 1980 com trabalhos, entre a pintura e o desenho, combinando dois vetores que apenas aparentemente se repelem. De um lado, a disposição de submeter a construção da imagem a algum tipo de protocolo – preciso e rigoroso – oriundo das Ciências Exatas, da Física, da Geometria e, em especial, da Matemática. Ora seus esquemas são definidos por operações de mínimo múltiplo comum, ora pelo princípio de Fibonacci, ora pela noção de campos de energia. De outro lado, essa estética da exatidão, estabelecida protocolarmente, combina-se com uma série de imprevistos, acasos, erros e a eventual disposição da artista em abandonar pelo meio uma regra que ela própria fixara. O resultado, invariavelmente, impõe-se com forte resolução formal. Em um movimento anacrônico, calcado no elogio que Georges Didi-Huberman faz ao método comparativo do historiador alemão Carl Einstein, a pesquisa que sustenta esta comunicação estabelece uma analogia entre a obra de Gisela e certas estratégias caras a produções conceituais dos anos 1960 e 70, em particular os protocolos esquemáticos do estadunidense Sol LeWitt (1928 – 2007). À guisa de estudo de caso, uma aproximação desse tipo insere-se em um quadro maior de revisão da História da Arte como disciplina. O avizinhamento que se sugere aqui, pela via anacrônica, deve enfatizar tanto as similaridades formais e temáticas quanto as diferenças inconciliáveis entre obras dos dois períodos e das diferentes geografias. Ao evidenciar os contextos políticos e sociais de cada momento, a comparação fará emergir questões relativas a processo de criação, intercruzamentos culturais, e os contatos possíveis entre a contemporaneidade e a tradição. Com sorte, a análise de uma obra do presente mais recente poderá mesmo ressignificar e atualizar narrativas sobre o passado.

**Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

**Protocol as a creative strategy: conceptual persistences in contemporary art**

This presentation tackles the context of the historiographical debate dedicated to the unfolding of the “classic” conceptual art (60s and 70s) in the most recent creation, specially the one that corresponds to what Alexander Alberro identifies as “post-conceptual art”. The proposition here is to create a bridge between the art of a contemporary Brazilian artist, Gisela Waetge (born in 1955, in São Paulo), and the production by referential names from the “historic” conceptual period, or at least historicized, object of narratives and critical evaluations that inscribe it, through different paths, in the History of Art of the 20th century. Gisela, who lives and works in the city of Porto Alegre, has been achieving projection since the 80s with works, of painting and drawing, which combine two vectors that apparently repel each other. On the one hand, the willingness to submit the construction of the image to some sort of protocol – precise and rigorous – originated from the Hard Sciences, Physics, Geometry, and especially Mathematics. At times, her schemes are defined by least common multiple operations, at other times, by Fibonacci’s principle, at others by the notion of energy fields. On the other hand, this aesthetics of exactness, established through protocols, blends with a series of unforeseen facts, unexpected occurrences, mistakes, and the eventual willingness of the artist to abandon half way rules that she herself had set down. The result, invariably, is imposed with strong formal resolution. In an anachronic movement, set on the compliment that Georges Didi-Huberman does to the comparative method of the German historian Carl Einstein, the research that supports this oral presentation establishes an analogy between Gisela’s oeuvre and certain strategies dear to conceptual production from the 60s and 70s, in particular the schematic protocols from the American Sol LeWitt (1928 – 2007). To do this study case, an approximation of this sort belongs to a wider review of the History of Art as a study subject. Through this anachronic path, there can be perceived a neighboring of the works that will emphasize both formal and theme similarities, as well as the irreconcilable differences among works from both periods and from different geographies. When bringing the political and social contexts of each moment to light, the comparison will bring forth questionings related to the creative process, cultural crossings, and the possible contacts between contemporaneity and tradition. Luckily, the analysis of a more recent work will be able to re-signify and update narratives about the past.

**Profa. Dra. Elisa de Souza Martínez**

**Universidade de Brasília - UnB/CBHA**

### **Isolados ou integrados: coleções etnográficas e a modernidade brasileira**

O passado colonial brasileiro encobre um tabu, explicitado com irreverência no Manifesto Antropófago, publicado por Oswald de Andrade em 1928. Deste texto, a expressão Tupi or not tupi tem sido reiteradamente empregada para expressar um confronto de identidades, e exemplifica o uso de uma linguagem, ou língua, exógena para expressar o estranhamento, ou o modo de nomear o outro – tupi – em uma perspectiva orientada pelo olhar colonial moderno. Da primeira geração de artistas modernistas a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) partiu da observação da cerâmica marajoara para incorporar motivos e estruturar desenhos e pinturas a partir da geometria das formas. Ao recuperar a pertinência histórica da produção plástica de Rego Monteiro na constituição de uma arte nacional moderna com uma temática autóctone, exposições como a XXIV Bienal de São Paulo, de 1998, dissociam o objeto da curiosidade artística da produção de linguagem ou de um cânone de representação nacional. Nesse evento, justapõe-se as pinturas do artista brasileiro interessado por objetos de uma cultura pré-cabralina, cujas origens lhe são desconhecidas, às pinturas de Albert Eckhout (c.1610-1665), em que representa os grupos étnicos encontrados no Brasil durante o período de colonização holandesa. No discurso curatorial, a antropofagia é ilustrada como um retorno, que muito o aproxima do nativismo romântico do século XIX em que “O último Tamoio” (1883), de Rodolfo Amoedo (1857-1941), reduz o guerreiro tamoio a um cadáver abandonado à beira da praia, assistido por um sacerdote cristão. Por outro lado, a vasta produção de objetos dos povos indígenas do Brasil permanece relegada a coleções etnográficas e arqueológicas. Quando expostos, sobretudo em eventos destinados a um público internacional, são segregados. Este trabalho apresenta situações de confronto por meio de expografias e discursos curatoriais que expõem a arte indígena e as dificuldades para inseri-la na história da arte brasileira.

**Profa. Dra. Elisa de Souza Martínez**

**Universidade de Brasília - UnB/CBHA**

### **Isolated or integrated: ethnographic collections and Brazilian modernity**

The Brazilian colonial past conceals a taboo, explained irreverently in the Anthropofagite Manifesto, published by Oswald de Andrade in 1928. From this text, the “Tupi or not Tupi” expression has repeatedly been used to express an identity clash, and exemplifies the use of an exogenous language to express strangeness, or how to name the other - Tupi - in a perspective guided by a modern colonial view. The first generation of modernist artists from the Semana de Arte Moderna de 1922, held at the Municipal Theatre of São Paulo, Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) came from the observation of marajoara ceramics to incorporate motifs and structure his drawings and paintings based on geometric shapes. When retrieving the historical relevance of Rego Monteiro’s oeuvre in the formation of a modern national art incorporating native themes, exhibitions like the XXIV Bienal de São Paulo, 1998 dissociate the object of artistic curiosity – the exotic appearance of indigenous peoples – from the canons for representing the local environment and its inhabitants. In that event, paintings by the Brazilian artist interested in objects created in a pre-Cabral context and culture, whose origins were unknown to him, had been juxtaposed to a group of paintings by Albert Eckhout (c.1610-1665), representing the ethnic groups found in Brazil during the Dutch colonization period. In curatorial discourse, cannibalism is illustrated as a return to a primeval time, being its perspective much closer to the Brazilian romantic nativism of the nineteenth century as portrayed in *O Último Tamoio* (The last Tamoio) (1883), by Rodolfo Amoedo (1857-1941), in which the Indian warrior is reduced to a corpse abandoned on the beach, assisted by a Christian priest. On the other hand, the vast production of objects of indigenous peoples of Brazil remains relegated to ethnographic and archaeological collections. When exposed, especially in events aimed at an international audience, are segregated. Our work will present confrontational situations expressed through expographic and curatorial discourses that expose indigenous art and the difficulties to insert it in the history of Brazilian art.

**Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira**

**Universidade de Brasília - UnB/CBHA**

### **A utopia fotográfica em museus de arte**

As variações da fotografia dentro dos acervos museológicos parecem percorrer um complexo caminho entre uma proposição poética independente e o registro documental auxiliar e residual. Tais variações amplificam-se quando a fotografia é significada como mediadora e objeto poético, simultaneamente, dentro de acervos museológicos dedicados à arte contemporânea. A emancipação da fotografia enquanto suporte, linguagem e mídia em arte deve em parte a sua utilização na prática conceitual de artistas desde os anos de 1960. Prática que merece ser investigada para compreendermos as tensões históricas existentes entre a produção, a circulação e o arquivamento da arte contemporânea desde então. Ao mesmo tempo, a fotografia desdobra-se como registro indicativo e extensivo de outras práticas artísticas, construindo relações consensuais, ambíguas, marginais ou polêmicas; nem sempre explicitados dentro das coleções autorizadas.

Preocupados com a questão da reapresentação de performances, de happenings, de instalações, de intervenções públicas, de novas tecnologias (em toda a complexidade e problemática do termo: media art, digital, cibernética, web-art etc..) em instituições museológicas brasileiras, o presente trabalho busca compreender o papel da fotografia como mediador poético de outras práticas artísticas, tomando como exemplo específico o acervo do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, em Recife.

O MAMAM destacou-se na última década por uma política aquisitiva devotada à arte contemporânea, que suscitou a discussão de como a instituição relaciona-se com o arquivamento e a reapresentação das obras assimiladas desde então. Obras díspares confeccionadas por artistas nem sempre envolvidos com as questões próprias da tradução fotográfica (Adriana Varejão, Nelson Leirner, Carlos Fajardo e José Patrício). Ou, ainda, criadores especialmente preocupados com a manipulação da fotografia como mediadora poética (Brígida Baltar, Carlos Mélo, Sandra Cinto e Marcelo Silveira).

A questão do registro poético de obras efêmeras ou endereçadas tem ocupado há pelo menos duas décadas, no Brasil, o tempo de diferentes pesquisadores no campo das artes visuais. Nesse tocante é sintomático compreender as opções, as estratégias e os enquadramentos de sentido ofertados pelo MAMAM frente a fotografia como objeto e mediadora poéticos. Trata-se de um debate específico que pode ampliar a compreensão da percepção da arte colecionada e sua repercussão na constituição da história da arte contemporânea.

**Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira**

**Universidade de Brasília - UnB/CBHA**

### **The photographic utopia in art museums**

The photograph presents variations within museum collections seem to go through a complex path between a independent poetic proposition and the auxiliary and residual documentary record. Such variations are amplified when the photograph is meant as mediator and poetic object simultaneously within museum collection dedicated to contemporary art. The emancipation of photograph as support, language, media arte is linked, in part, their use in conceptual practices of artists since the 1960s. Practice that should be investigates to understand the existing historical tensions between the production, circulation and archiving of contemporary art ever since. At the same time, the picture unfolds as indicative record and extensive other artistic practices, building consensus relationships, ambiguous, marginal or controversial; not always explicit within the authorized collections.

We are concerned with the issue of re-presentation of performances, happenings, installations, public interventions, new technology (in all the complexity and problems of nomenclature: media art, digital, cyber, web-art etc.) in museums Brazilians, this paper seeks to understand the role of photography as poetic mediator of other artistic practices, taking as a specific example the Art Museum's collection Modern Aloisio Magalhães, in Recife.

The MAMAM stood out in the last decade by a purchasing policy devoted to contemporary art, which raised the discussion of how the institution is related to the filing and the re-presentation of works assimilated since. Disparate works made by artists not always involved with issues of photographic translation (Adriana Varejão, Nelson Leirner, Carlos Fajardo and José Patrício). Or creators who care about the manipulation of photography as poetic mediator (Brígida Baltar, Carlos Mélo, Sandra Cinto and Marcelo Silveira).

The question of poetic record of ephemeral or spatially specialized works has occupied for at least two decades in Brazil, the time of different researchers in the field of visual arts. In this regard it is significant seek to understand the options, strategies and frameworks of meaning offered by MAMAM front the picture as object and poetic metering. This is a specific debate that can broaden the understanding of the perception of collected art and its impact on the formation of history of contemporary art.

**Prof. Dr. Felipe Soeiro Chaimovich**

**Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP**

### **O jardim paisagístico e o falso problema da preservação da natureza**

A história do jardim paisagístico pode explicar a confusão entre natureza e jardim no discurso ecológico preservacionista. A contribuição brasileira a essa confusão é central, na medida em que Burle Marx se tornou uma referência para o jardinismo atual e para a politização da ecologia, defendendo uma ação preservacionista da natureza.

O jardim paisagístico é associado à produção de Bridgeman. Ele mudou a história dos jardins ocidentais ao suprimir as divisões que tradicionalmente separavam a área interna dos jardins da área externa a esses. Tal partido paisagístico foi utilizado no Hyde Park, de 1733.

Nos anos seguintes, Kent reformou alguns dos jardins de Bridgeman, aplicando princípios da pintura, em particular do colorismo pictórico. Kent apagou elementos lineares, deixando uma vegetação livre do tratamento topiário, criando o efeito das pinceladas grossas de tinta. Com Kent, o jardim paisagístico adotou definitivamente elementos compositivos da pintura.

“Capability” Brown adicionou o aproveitamento da topografia do terreno ao projeto dos jardins paisagísticos. Ele descrevia o próprio trabalho como uma relação sintática entre elementos topográficos, concebendo o jardim como uma estrutura linguística.

Os parques de Londres, construídos conforme princípios do jardim paisagístico de Bridgeman, Kent e “Capability” Brown, tornaram-se modelo de parques urbanos ao redor do mundo, desde o século XIX. No Brasil, os princípios do jardim paisagístico foram aplicados inicialmente por Glaziou a parques públicos do Rio de Janeiro.

Burle Marx reconheceu Glaziou como seu antecessor, aplicando também princípios da pintura em seus projetos de jardim. Burle Marx utilizou elementos da pintura cubista e da abstrata, projetando-se internacionalmente como referência do jardinismo. Mas, ao transitar para o discurso político no campo da ecologia, Burle Marx passou a confundir conceitos do jardinismo paisagístico com o conceito de natureza, pois ele estendeu a estrutura sintática estável do jardim paisagístico para sua concepção de natureza, como se essa tivesse uma forma a ser preservada. O debate ecológico tem reproduzido essa confusão ao defender a preservação da natureza, tal como nos discursos de Burle Marx.

**Prof. Dr. Felipe Soeiro Chaimovich**

**Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP**

### **The landscape garden and the false problem of the preservation of nature**

The history of the landscape garden can explain the confusion between nature and garden in the ecological discourse. The Brazilian contribution to this confusion is paramount, since Burle Marx became a landmark for contemporary landscape design and for the politization of ecology, since he spoke for the preservation of nature.

The landscape garden is associated with Bridgeman's work. He changed the history of the Western gardens by taking away the divisions that used to separate the inner area of gardens from the outside. This was applied to the Hyde Park, of 1733.

In the following years, Kent modified some of Bridgeman's gardens by applying some principles of painting, in particular from the colorist painting. Kent eliminated the linear elements, leaving a vegetation free of topiary finishings, and creating the effect of thick brush strokes. With Kent, the landscape garden adopted compositional elements from painting once and for all.

"Capability" Brown contributed to the landscape gardens by taking advantage of the topography of the garden grounds. He described his own work as a syntactic relationship among the topographic elements, conceiving the garden as a linguistic structure.

The London parks, built according to the principles of Bridgeman, Kent, and "Capability" Brown, became an international standard for urban parks around the world since the XIXth century. In Brazil, the principles of the landscape garden were first applied by Glaziou in the public parks from Rio de Janeiro.

Burle Marx acknowledged Glaziou as his predecessor, and he also applied painting principles to his garden projects. Burle Marx used elements from the Cubist and the abstract paintings, acquiring international relevance in garden design. But when he spoke about political ecology, he confused concepts from the landscape garden with the concept of nature, because he extended the stable structure of the landscape garden to his conception of nature, as if nature had a form to be preserved. The ecological debate has been reproducing this confusion by defending the preservation of nature, as in Burle Marx speeches.

**Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **A pintura de paisagem como índice identitário da Nação, Brasil: 1930 - 1970**

Essa comunicação mostra a importância de se fazer um mapeamento da produção paisagística, tendo como eixo a identidade nacional. Tal constatação leva-nos a averiguar as especificidades nessa produção pictórica através de amostragem de obras significativas destacando-se a produção da época e do próprio artista. Toma-se como recorte temporal o período de 1930-1970, para melhor apreender as permanências e as mudanças ao longo do século XX até a contemporaneidade. O período escolhido é o da consolidação do meio artístico nacional que assumiu um ritmo mais lento de desenvolvimento o que fez com que a historiografia da arte revelasse um processo diferente em relação a outros setores da cultura brasileira. Busca-se aprofundar o estudo em suas implicações sociais, econômicas e artísticas, tendo como horizonte o grau de integração entre a produção pictórica e a produção mais ampla de outras temáticas. Examina-se o debate internacional sobre a pintura de paisagem e suas questões teóricas, formais e estéticas. Para tanto, foca-se no debate sobre a identidade nacional e sua expressão pictórica, em correlação com o conhecimento geográfico nesse período histórico. Analisa-se a produção pictórica do Rio de Janeiro como primeiro centro de produção e divulgação, seguido de São Paulo como pólo concorrente, ao longo do período examinado, e com incursões nas produções regionais e os seus possíveis intercâmbios com o eixo Rio-São Paulo. Busca-se entender, numa perspectiva comparatista, os processos de consolidação do Estado-Nação através da pintura de paisagem como elemento para a criação de uma cultura nacional. Os diversos processos de atualização político-culturais, trazidos pelos novos tempos e se examinados comparativamente, permitirão entender o processo global nacional, apontando os diversos graus de incorporação e resistência ao paradigma da Modernidade. Pode-se perceber como as subjetividades em cena agiram, o que escolheram dentro do repertório geral, o que recusaram e por que razões. A temática examina tais conceitos e sua pertinência histórica, destacando a problemática do cosmopolitismo versus nacionalismo, que remete a das identidades culturais e nacionais, questão que percorre todo o período e alcança repercussões diferenciadas na cultura do país, até os inícios dos anos de 1980.

**Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **Landscape painting as an index of the identity of the Nation, Brazil: 1930 - 1970**

This communication aims to demonstrate the importance of mapping out the production of landscape art, with focus on the issue of national identity. Such statement leads us to examine the specificities of pictorial production through a sampling of meaningful works, emphasizing the production of the period and body of work of the artist analyzed. We chose the period of 1930-1970 in order to better apprehend the continuities and changes of the 20th century that still reflect today. This period corresponds to the consolidation of the national art scene, which took on a slower rhythm of development, causing art historiography to reveal different processes in relation to other sectors of Brazilian culture. We thus seek to expand the investigation in its social, economic and artistic implications, aiming to establish the levels of interaction between pictorial production and a broader production including other themes. We also examine the international debate on landscape painting and its theoretical, formal and aesthetic issues and focus on the debate on national identity and its pictorial expression in correlation with the geographical knowledge of that period in time. We begin analyzing pictorial production in Rio de Janeiro, the first center of production and dissemination, followed by São Paulo as a competing center throughout the period examined, with incursions to regional productions and their possible interchanges with the Rio-São Paulo area. We seek to understand, using this comparative perspective, the processes of consolidation of the Nation-State, with landscape painting as an element for the creation of a national culture. The many processes of cultural-political actualization brought on by the new times, if examined comparatively, may allow us to understand the global national process, pointing toward the several degrees of incorporation and resistance of the paradigms of Modernity. We can observe the way the subjectivities in play have behaved, what was chosen among the general repertoire, what was refused and for what reason. The field examines such concepts and their historical pertinence, emphasizing the problematic of cosmopolitanism versus nationalism, which refers to cultural and national identities, and is an important issue throughout the entire period and reaches differentiated repercussions in the country's culture until the beginnings of the 1980s.

**Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire**  
**Universidade Federal da Bahia**

### **A Paixão de Cristo por José Joaquim da Rocha, depois de Adrien Collaert**

Entre 1785 e 1786 o pintor José Joaquim da Rocha, ativo na Bahia no século XVIII, desempenhou uma encomenda feita pela Santa Casa de Misericórdia da Bahia, constante de dezesseis painéis para a Procissão dos Fogaréus, sendo oito narrando os passos da Paixão de Cristo e oito com as armas de Cristo apresentadas por anjos. Os painéis se destinavam a serem portados por irmãos da misericórdia, pendurados em varas no cortejo que revivia a busca e apreensão de Cristo, conhecido como “Procissão dos Fogaréus” realizada sob o patrocínio da Santa Casa.

Em 1997 identificamos no acervo da Biblioteca da Faculdade de Belas Artes do Porto gravuras de Elie du Bois, usadas por José Joaquim da Rocha para a composição dos painéis das “Armas de Cristo”, assim como uma série de gravuras anteriores a de Bois de autoria de Egídio Saedeler II. Analisamos as relações entre formas, composições e esquemas de luz e sombra, enfatizando as alterações operadas pelo pintor José Joaquim da Rocha. Publicamos um artigo e um multimídia em cd comunicando o conhecimento gerado por esse achado. Contudo faltou-nos na ocasião identificarmos as gravuras utilizadas pelo pintor para compor as cenas narrativas dos Passos da Paixão.

Do nosso contato com as obras de J. J. da Rocha no Museu de Arte da Bahia, sempre observamos a diferença estilística havida entre os painéis narrativos e os das armas de Cristo. Agora conseguimos identificar as gravuras que provavelmente serviram de base para as cenas narrativas, essas gravuras são da autoria de Adrien Collaert, gravador europeu nascido na Antuérpia, entre 1555-1565 e morto na mesma cidade em 1618. Em 1588 gravou uma série sobre a Paixão de Cristo, da qual podemos relacionar algumas delas às composições de Rocha e analisar os procedimentos e decisões do artista.

J. J. da Rocha e os oficiais de sua oficina foram muito menos literais na composição das cenas narrativas do que nas imagens das “Armas de Cristo”, as gravuras apresentam composições mais complexas, com número de personagens maiores, composições que não funcionariam bem no contexto de uma procissão noturna, iluminada por tochas. O pintor reduziu os personagens e os elementos das cenas, fez um recorte das gravuras, enfatizou a ação de cada passo da paixão, reuniu dois acontecimentos em um só painel, amenizou as fisionomias e coloriu. Nessa comunicação aprofundaremos essas análises, buscando esclarecer as realizações pictóricas no Brasil antigo.

**Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire**  
Universidade Federal da Bahia

### **The Passion of Christ, by José Joaquim da Rocha, after Adrien Collaert**

In 1785 and 1786, José Joaquim da Rocha, a painter active in Bahia in the eighteenth century, worked on a commission from the philanthropic confraternity, Santa Casa de Misericórdia da Bahia. It consisted of sixteen panels for a torch-lit procession, including eight on the Steps of the Passion and eight showing the Arms of Christ displayed by angels. The panels to be hung on poles and carried by members of the Misericórdia confraternity during the procession that reenacted the pursuit and arrest of Christ. Sponsored by the Santa Casa, it was known as the Procissão dos Fogaréus (Cresset Procession).

In 1997, I found prints by Elie du Bois in the library of the Porto (Oporto) School of Fine Arts that José Joaquim da Rocha used in the composition of the panels on the “Arms of Christ,” as well as a series of prints by Egídio Saedeler II that preceded those by Bois. I analyzed the relationships between the form, composition and light and shadows, emphasizing the changes made by the painter José Joaquim da Rocha. Then I published an article and CD multimedia presentation on the knowledge produced by this find. However, I had not yet identified the prints the painter used to compose the Steps of the Passion.

Through contact with J. J. da Rocha’s work at the Museu de Arte da Bahia, I have always noted the stylistic difference between the narrative panels and those bearing the arms of Christ. Now I have managed to identify the prints that probably served as the basis for the narrative scenes. They are by Adrien

Collaert, a European engraver born in Antwerp between 1555 and 1565 who died in that city in 1618. In 1588, he produced a series of engravings on the Passion, some of which we can associate with Rocha’s compositions and use to analyze the artist’s procedures and decisions.

J. J. da Rocha and the artisans in his workshop followed the prints much less literally when composing the narrative scenes than when they were with the “Arms of Christ” images. The engravings are much more complex and contain more figures – compositions that would not work in the context of a nocturnal, torch-lit procession. The painter reduced the number of figures and elements in the scenes, effectively “cropping” the engravings. He emphasized the action in each step of the Passion, combined two events in one panel, softened the faces and colored them. In this paper, I will analyze this in further depth, seeking to shed light on pictorial works produced in eighteenth-century Brazil.

**Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo**  
**Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF**

### **Artistas brasileiros signatários do leque de autógrafos da Viscondessa de Cavalcanti**

A Viscondessa de Cavalcanti reuniu, num leque, entre aproximadamente 1889 e 1945, mensagens e desenhos de 68 célebres escritores, artistas, músicos, atores, cientistas, exploradores e políticos de seu tempo.

Amélia Machado Cavalcanti (1852-1946), mulher culta, nascida no Rio de Janeiro, casou-se jovem com Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque (1829-1899), que fora deputado geral, senador, presidente de várias províncias e ministro de diversas pastas, enobrecido com o título de Visconde, em 1888. O casal colecionava obras de arte e buscava conviver com o meio intelectual, abrindo semanalmente as portas de suas residências, no Rio de Janeiro e em Paris, para animados encontros

Entre os signatários do leque destacam-se os artistas plásticos. A Viscondessa privilegiou artistas consagrados nos salões oficiais, requisitados pelo mercado artístico, em final de carreira. Dezenove deixaram suas mensagens, sendo doze franceses (Carolus Duran, Charles Olivier de Penne, Eugène Guillaume, Jean Beraud, Jean Léon Gérôme, Jules Worms, Léon Bonnat, Louis Eugene Lambert, Louis Humbert, Louis Marie Schryver, Paul Landowski, Rosa Bonheur), quatro brasileiros (Henrique Bernardelli, João Zeferino da Costa, Pedro Weingartner e Rodolpho Bernardelli) dois espanhóis (Raimundo Madrazo e Salvador Sanchez-Barbudo Morales) e um português (Raphael Bordallo Pinheiro). O fato de todos os pintores desenharem no leque, tornou-o bastante singular. Os pintores reproduziram detalhes das obras pelas quais gostariam de ser lembrados pela Viscondessa, convidando-a a recompô-las mentalmente.

Nesta comunicação analisaremos, em particular, a presença dos quatro artistas brasileiros. Como grande parte dos colecionadores brasileiros do final do séc. XIX, a Viscondessa dedicou-se à arte europeia, o que se reflete igualmente nas escolhas dos artistas signatários do leque. Quais relações se pode estabelecer entre os artistas brasileiros e os europeus presentes no leque? No momento em que o assinaram, que papéis desempenhavam no sistema das artes plásticas no Brasil? Que obras deixaram fixadas no leque e o que representavam na construção de suas memórias?

**Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo**  
**Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF**

### **Brazilian Artist Signatories of the Viscountess Cavalcanti's Autograph Fan**

The Viscountess Cavalcanti collected, on a fan, between about 1889 and 1945, messages and drawings of 68 famous writers, artists, musicians, actors, scientists, explorers, and politicians of her time.

Amélia Machado Cavalcanti (1852-1946), an educated woman, born in Rio de Janeiro, married young Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque (1829-1899), who had been a general representative, senator, governor of several provinces, and minister with various duties, ennobled with the title of Viscount, in 1888. The couple collected works of art and pursued a life with the intellectual milieu, opening the doors of their homes, in Rio de Janeiro and Paris, on a weekly basis, for animated gatherings.

Notable among the fan's signatories are the artists. The Viscountess favored artists recognized in the official salons, sought by the art market, late in their careers. Nineteen left their messages, of whom twelve were French (Carolus Duran, Charles Olivier de Penne, Eugène Guillaume, Jean Beraud, Jean Léon Gérôme, Jules Worms, Léon Bonnat, Louis Eugene Lambert, Louis Humbert, Louis Marie Schryver, Paul Landowski, Rosa Bonheur), four Brazilian (Henrique Bernardelli, João Zeferino da Costa, Pedro Weingartner, and Rodolpho Bernardelli), two Spanish (Raimundo Madrazo and Salvador Sanchez-Barbudo Morales), and one Portuguese (Raphael Bordallo Pinheiro). The fact that all the painters did drawings on the fan made it quite unique. The painters reproduced details of works that they wanted to be remembered by the Viscountess, inviting her to recompose them mentally.

In this account we will analyze, in particular, the presence of the four Brazilian artists. Like most of the Brazilian collectors at the end of the 19th century, the Viscountess was devoted to European art, which is also reflected in the choice of the fan's signatory artists. What relationships can be established between the Brazilian and European artists found on the fan? In the moment they signed it, what roles did they play in the plastic arts system in Brazil? What works did they leave, set in the fan, and what did they represent in the construction of their memories?

**Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade**  
**Universidade Federal de Uberlândia - UFU**

### **Circuitos de arte à oeste do rio São Francisco**

O Estado de Minas Gerais ingressou na História da Arte Brasileira inicialmente a partir do século XVII, quando as minas de ouro e pedras preciosas trouxeram o deslocamento de pessoas e riquezas, com o conseqüente incentivo à produção artística que, além das expectativas determinísticas, construiu um sistema produtivo coerente e complexo, que de fato tornou-se, não só marcante, mas referencial para o país; e ainda além, ultrapassando as fronteiras internacionais.

Após o hiato de influência da Academia, que deslocou o eixo artístico principalmente para o Rio de Janeiro, o século XX presencia uma reconstrução progressista com a implantação da capital Belo Horizonte, que após a década de 1930 estrutura lentamente uma tradição moderna amparada na figura emblemática de Guignard e apoiada pela arquitetura de Niemeyer. Enquanto isso, à oeste do rio São Francisco, os caminhos abertos pelas bandeiras se expandem, e o passado rural aos poucos vai se transformando com a formação e desenvolvimento dos núcleos urbanos.

Essa comunicação tem por fim discutir os momentos de troca cultural acontecidos na região do Triângulo Mineiro e entorno, centrando a atenção na formação de núcleos de difusão cultural que permitiram a circulação de artistas e obras: Mary Vieira, José de Moraes, Lina Bo Bardi, Maciej Babinski e outros artistas contribuíram para a constituição de novas referências estéticas, que em sentido oposto às migrações centrífugas, teceram uma trama complexa que ora se articula solidamente em meio a um contexto de natureza global.

O processo de mapear tais dados encontra dificuldades tanto em relação à pesquisa de campo, ainda bastante incipiente, mas também quanto aos modelos metodológicos de pesquisa e análise. Serão enfocados alguns resultados iniciais e perspectivas de entendimento, a fim de contribuir com a grande discussão dos novos mundos da História da Arte.

**Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade**  
**Universidade Federal de Uberlândia - UFU**

### **Art circuit at west of São Francisco river**

The State of Minas Gerais joined Brazilian art history initially in the seventeenth century, when the mines of gold and precious stones brought the movement of people and wealth, with the consequent encouragement of artistic production. That, in addition to deterministic expectations, built a coherent and complex production system, which in fact has become not only remarkable, but a reference to the country; and beyond, surpassing international borders.

After the hiatus of the influence of the Academy, which displaced the artistic axis mainly to Rio de Janeiro, the twentieth century witnesses a progressive reconstruction with the implementation of the capital city Belo Horizonte, that after the 1930 structure slowly a modern tradition supported by the emblematic figure Guignard and supported by Niemeyer's architecture. Meanwhile, the west of the river San Francisco, the paths opened by the brands expand, and the rural past is slowly turning with the formation and development of urban areas.

This communication is intended to discuss the moments of cultural exchange that took place in the region of Triângulo Mineiro and surroundings, focusing on the formation of cultural diffusion cores that allowed the circulation of artists and art works: Mary Vieira, José de Moraes, Lina Bo Bardi, Maciej Babinski and other artists contributed to the creation of new aesthetic references, which in the opposite direction to the centrifugal migration, wove a complex plot that is now firmly articulated in the midst of a global nature context.

The process of mapping such data is difficult both in terms of basic data, still incipient, but also on the methodological models of research and analysis. This paper will focus on some initial results and prospects of understanding, in order to contribute to the great discussion of the new Art History worlds.

**Profa. Dra. Maria Elizia Borges**

**Universidade Federal de Goiás - UFG**

### **O encantamento do Brasil pela arte funerária italiana e a circulação de obras**

Em 1789, D. Maria de Portugal recomendou ao bispo do Rio de Janeiro, a construção de cemitérios separados da igreja, dentro da tipologia que hoje denominamos de cemitérios secularizados convencionais, conforme já se fazia na Europa. Todavia, a obrigatoriedade só ocorreu em 1828 pela lei promulgada pelo imperador D. Pedro I. Iniciaram-se assim construções de cemitérios por todo o país e nos grandes centros urbanos eles passaram a concorrer entre si pela grandiosidade e luxuosidade influenciados pelos cemitérios europeus.

Possivelmente o primeiro encantamento com os cemitérios italianos ocorreu 60 anos depois desta exigência no país. Sabe-se que quando D. Pedro II fora para Gênova, em 1888, fez questão de visitar o Cemitério de Staglieno com o renovado fotógrafo local, Alfredo Noack (1833-1895). Coube a este realizar fotografias do cemitério em papel albuminado para o Imperador. Este acervo fotográfico consta da coleção de D. Thereza Cristina Maria, hoje guardado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Pretendemos neste artigo ponderar o “olhar brasileiro sobre o mundo exterior” do Imperador diante das obras funerárias italianas.

Diríamos que o segundo encantamento coincide com a chegada dos imigrantes italianos no país no fim do século XIX e começo do século XX. Alguns já chegaram com uma formação profissional de boa qualidade adquirida na Itália, no caso, os marmoristas (artista-artesão). Eles instalavam suas marmorarias em regiões promissoras advindas da riqueza cafeeira incidida mais no Estado de São Paulo e no Estado do Rio Grande do sul dado ao seu processo de expansão financeira. Esta produção funerária estava voltada para interpretar repertórios estilísticos já cristalizados na Itália. Desejamos aqui evidenciar o quanto esse ideário artístico contribuiu para a formação do gosto estético de uma época.

O terceiro encantamento é quando a burguesia brasileira já se sentia familiarizada com a estética da arte funerária italiana e tinha o privilegio de contratar escultores da Itália para prestarem serviços estatuários no Brasil. Objetivamos exemplificar para apreciação crítica, algumas tipologias da arte funerária italiana que são recorrentes no Brasil sejam pela similaridade, pela réplica ou pela preferencia de temáticas afins. Vê-se que os escultores simbolistas enalteceram o erotismo da morte bela e os realistas registraram os ideários da família burguesa.

**Profa. Dra. Maria Elizia Borges**

**Universidade Federal de Goiás - UFG**

### **Brazil's enchantment for the Italian funerary art and the circulation of sculpture works**

In 1789, D. Maria from Portugal recommended to the bishop of Rio de Janeiro the building of cemeteries outside the churches, which typology is today known as conventional secularized cemeteries, as it was already done in Europe. However, it only became mandatory in 1828 by the law enacted by the emperor D. Pedro I. Thus, cemeteries were built all over the country, and in the large urban areas where there was a competition against each other by the greatness and luxury influenced by the European cemeteries.

Possibly the first enchantment with Italian cemeteries occurred in the sixty years after the 1828's law in Brazil. It is known that D. Pedro II went to Genova in 1888 and made a point of visiting Staglieno's cemetery with the renewed local photographer Alfredo Noack (1833 – 1895). It was up to Noack to take pictures of the cemetery for the emperor with the technique of papier albumé. This photographic collection is from D. Thereza Cristina Maria's collection, which is nowadays saved and placed at Biblioteca nacional do Rio de Janeiro. In this article we aim at reflecting about the emperor's "Brazilian look upon the abroad world" in the Italian funeral works.

We can say that the second enchantment with the Italian cemeteries coincides with the arrival of Italian immigrants in the country in the end of the 19th century and in the beginning of the 20th century. Some of them had a good quality of vocational education learned in Italy, in this case, the marble workers (artist or artisan). They settled their marble factories in most promising regions like the states of São Paulo and Rio Grande do Sul which thanks to the coffee were in process of financial expansion. That funeral production was focused to interpret style repertoires that have been already crystallized in Italy. We wish to show up here how this artistically ideal contributed to the formation of a period's aesthetic taste.

The third enchantment with the Italian cemeteries was when the Brazilian bourgeoisie got used to the aesthetic of the Italian funerary art, and they had the privilege of contracting sculptors from Italy in order to make sculptures for them in Brazil. Our main goal is to exemplify, for the critical appraisal, some typologies of Italian funerary art which are recurrent in Brazil for their similarity, replica or reproduction and for the preference of themes. It is verified that symbolist sculptors emphasized the eroticism of the beauty death and the realist ones registered bourgeoisie family ideas.

**Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **Encontro íntimo com estranhos e estrangeiros: arte em casa e a coleção Ferreira das Neves**

Que lugar poderia oferecer um espaço de reflexão sobre a possibilidade de confluência, justaposição ou mesmo embaralhamento de objetos que hoje são entendidos como de natureza diversa, de procedência diferente, de forças culturais distantes e, assim, pouco colocados em confronto pelas práticas historiográficas?

Durante o século XIX, em quase todos os centros urbanos da Europa, assistimos ao fenômeno da grande produção e circulação de mercadorias, cujas repercussões foram sentidas no Brasil. Cada vez mais se ampliava a quantidade e variedade de consumidores e de objetos para satisfazerem os desejos de personalização. O processo de objetificação do mundo encontrou especial contingência no espaço doméstico burguês que, de modo ampliado, transformou-se em mais um lugar para a arte.

O território doméstico, como a casa do colecionador Jerônimo Ferreira das Neves, em Niterói, juntava várias hierarquias de artefatos, os múltiplos com os raros, os triviais com os excepcionais, os bibelôs com as obras de arte, por exemplo. A coleção, amalhada em fins do século XIX, grande parte adquirida em Portugal e trazida para o Brasil, é uma típica reunião de objetos díspares que encontram uma coerência e equilíbrio diante da pessoa do colecionador e da coleção em sua casa.

É no espaço cotidiano de convivência que objetos e pessoas estão em intensa proximidade, onde objetos de diferentes naturezas se confrontam e é possível outra experiência visual, com os objetos perto do olho e do corpo, sugerindo outros modos de “ver” e de dizer das coisas do mundo e das diferentes civilizações que o povoaram e modelaram.

Confrontando as observações a partir do contato com as peças da coleção Ferreira das Neves com modos de morar, de dispor e conviver com objetos nos interiores das casas em fins do século XIX no Rio de Janeiro, iremos imaginar as possibilidades da experiência com os objetos da sua coleção em casa e ensaiar um modo de encarar a diversidade de objetos representantes de geografias e tempos múltiplos, como um encontro íntimo com estranhos e estrangeiros.

**Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **Brazilian and south american vanguards: political strategies and aesthetics**

The artists who worked in South American avant-garde movements studied and known in European cosmopolitan centers the practices and modern artistic conceptions. They experienced the militancy of the vanguards, the debates raised and they found that in their countries there were cultural subsidies that could be the subject of experiments to create his poetic. By introducing innovations and integrate them into indigenous, african and national popular memories, they created their poetic, distinct from the european. However, the modernist movements had no unity among them. They had in common the need to mark the otherness, the anti-colonialist position and resolve old social and ethnic problems arising from their colonial past.

In Brazil, Uruguay and Argentina the search of national and cultural roots of America raised debate and research in the early decades of the twentieth century, still motivated by archaeological discoveries and understanding of its importance for cultural independence. Rego Monteiro and Oswald de Andrade in Brazil, Xul Solar and Ricardo Rojas Argentina, and Torres-García in Uruguay designed artistic release and utopias that generated developments in European works.

This communication aims to analyze these processes, their questions to match the international experience with socio cultural conditions existing in these countries, as well as the projections of the modern nation.

**Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso**  
**Universidade Federal de Uberlândia - UFU**

### **Quanto ao livro ou aproximações entre livros de artista e livros raros**

Minha pesquisa, em andamento, aborda as relações interartes na contemporaneidade, abrangendo principalmente o impresso e o múltiplo em suas várias formas, como a gravura, o livro de artista, o vídeo, a fotografia e as mídias digitais, envolvendo obras nas quais se dá, principalmente, a exploração das relações entre palavras e imagens, podendo envolver ainda diálogos intermediários com outras áreas, como a música, o cinema e a arquitetura. Também as relações com outras culturas e tradições tem se colocado em trabalhos nos quais abordo obras de artistas contemporâneos em diálogo com a arte islâmica e com as escritas ideográficas, abrangendo dessa forma alguns traços da arte e da cultura orientais, nas quais a palavra se faz imagem. Sabe-se que a arte atual tem se caracterizado pela existência de uma quebra de fronteiras entre as mídias, fazendo com que áreas antes consideradas independentes, como artes visuais, música, teatro, cinema e literatura, dialoguem cada vez mais. Além disso, nota-se, crescentemente, a existência de aproximações entre as artes e outras áreas, como geografia, ciência, tecnologia, antropologia, tornando necessário elaborar novos parâmetros de análise, que deem conta dessa porosidade atualmente existente entre as disciplinas. Minha proposta é ampliar as relações interartes nos meus estudos, aliando também abordagens transdisciplinares, ao atravessar outras disciplinas a partir da arte. Dentro dessa perspectiva, a comunicação aqui proposta tem como tema a exploração do diálogo entre livros de artistas contemporâneos, como Paulo Bruscky e Rivane Neuenschwander, pertencentes à Coleção Especial de Livros de Artista da Biblioteca Universitária da UFMG, e livros antigos, considerados “raros” ou “especiais”, entre eles a Encyclopédie de Denis Diderot e D’Alembert, atlas, bíblias e incunábulo, pertencentes à Coleção de Obras Raras e Especiais, também da Biblioteca Universitária da UFMG. Serão privilegiadas as relações interartes, pelo viés da intermedialidade, abrangendo também atravessamentos transdisciplinares entre as artes e outras disciplinas. Nesse texto, analisarei um livro de artista e um livro “raro” das Coleções citadas, que possuam afinidades, contextualizando-os historicamente e aproximando-os criticamente. Estabelecerei diálogos com autores como Roland Barthes, Ruth Rosengarten, Anne-Marie Christin e Paulo Pires do Vale, que também me auxiliarão na tarefa de relacionar as obras eleitas.

**Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso**  
**Universidade Federal de Uberlândia - UFU**

### **About the book or similarities between artists' books and rare books**

My ongoing research addresses contemporary interarts relationships, mainly covering printed matter and the multiple in their various forms, such as printmaking, artists' books, video, photography and digital media, involving works in which occurs mainly the exploration of the relationship between words and images, and may involve intermedial dialogues with other areas such as music, film and architecture. Also the relations with other cultures and traditions have been addressed in texts in which I approach works by contemporary artists in dialogue with Islamic art and the ideographic writing and relate also to some traits of art and oriental culture, in which the word is made image. It is known that contemporary art has been characterized by the existence of a breakdown of boundaries between media, causing areas previously considered independent, as visual arts, music, theater, film and literature, to dialogue more and more. In addition, there is, increasingly, the existence of similarities between arts and other areas such as geography, science, technology, anthropology, making it necessary to develop new analysis parameters, to support the currently existing porosity between disciplines. My proposal is to expand interarts relationships in my studies, also combining transdisciplinary approaches, crossing art and other disciplines. Within this perspective, this paper explores the dialogue between contemporary books by artists such as Paul Bruscky and Rivane Neuenschwander, belonging to the Special Collection of Artists' Books of the UFMG University Library, and old books, considered "rare" or "special", including the Encyclopédie of Denis Diderot and D'Alembert, atlas, bibles and incunabula, belonging to the Rare Books and Special Collection, also from UFMG University Library. Interarts relations will be emphasized, the bias of intermediality, also covering disciplinary crossings between arts and other disciplines. In this text, I will analyze an artist's book and a "rare" book of the cited Collections, having affinities, contextualizing them historically and approaching them critically. I will establish dialogues with authors such as Roland Barthes, Ruth Rosengarten, Anne-Marie Christin and Paulo Pires do Vale, which will also help me in the task of relating the elected works.

**Profa. Dra. Maria Luisa Luz Tavora**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **Xilogravura: da poética expressionista à eloquência do traço e do imaginário popular**

A circulação artística da xilogravura, no Rio de Janeiro, processo acentuado nos anos 1950/60, constitui uma etapa do processo histórico da gravura plana, o de sua assimilação como meio de expressão e sua integração ao ensino oferecido pela Escola Nacional de Belas Artes. A sobrevivência da xilogravura até as primeiras décadas do sec. XX deveu-se à Casa da Moeda, numa prática mais adequada aos fins comerciais da técnica. A orientação de Oswaldo Goeldi, de 1955 a 1961, no Curso de Especialização em Gravura de Talho doce, Água-forte e Xilografia, na ENBA, assumiu papel modernizador da arte gráfica e de seu ensino. Com obra inscrita na poética expressionista de tradição europeia, sua atuação imprimiu um perfil próprio, no qual ensinar gravura garantia o exercício da liberdade moderna de expressão, posição de ruptura radical com os pressupostos estéticos da tradição acadêmica que pouco reconhecimento dedicara à prática da xilogravura. No mesmo patamar incluem-se as contribuições das obras de Segall, Lívio Abramo e Leskoschek. O campo da xilogravura se amplia, não só a partir das experiências que tiveram lugar na ENBA, mas de buscas e pesquisas plásticas de artistas da nova geração, como Lygia Pape, Fayga Ostrower, Gilvan Samico, Roberto Magalhães e os dos Clubes de Gravura. Nossa comunicação vai tratar de dois artistas, a paraibana Isa Aderne (1923) e o pernambucano Newton Cavalcanti (1930-2006), voltada para o diálogo que ambos estabelecem entre o universo popular e culto, a eles se aplicando o conceito de “bicultural” (Burke). Ambos foram alunos regulares da ENBA, Isa em pintura e Newton em escultura; a partir de contatos informais com Goeldi e sob sua influência, apaixonaram-se pela xilogravura identificando-se com o legado do expressionismo europeu; ambos retomam suas raízes nordestinas, suas experiências pessoais. Interessa-me compreender o processo imaginativo de suas gravuras, colagens de tempos, exercícios de memórias. Sem pertencerem aos grupos de artistas que se formaram nos anos 1960 (Opinião 65/66, Nova Objetividade/67) quando o debate cultural/intelectual sobre a questão do nacionalismo se vinculava a uma preocupação com nossas tradições, aproximam-se da realidade brasileira, rearticulam a experiência vivenciada, manejam um repertório da visualidade popular colocando o observador diante de problemas contemporâneos. O desdobramento do legado expressionista europeu e a elaboração de uma arte de afirmação do dinamismo da cultura nacional.

**Profa. Dra. Maria Luisa Luz Tavora**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **Woodcut: From Expressionist Poetry to the Eloquence of the Line and Folklore**

The artistic circulation in Rio de Janeiro of woodcut, a popular process in the 1950s/1960s, was a step in the historical development of wood engraving, of its assimilation as a means of expression and its inclusion in the courses offered by the National School of Fine Arts (ENBA). The survival of woodcuts until the early decades of the 20th century was due to the Brazilian Mint, in an activity more adapted to commercial purposes of the technique. The focus of Oswaldo Goeldi, from 1955 to 1961, in the Specialization Course on Intaglio, Etching and Woodcut at the ENBA, played a modernizing role in graphic art and how it was taught. With works registered in the Expressionist poetry of European tradition, his expertise left its mark, in which printing guaranteed the exercise of modern freedom of expression, radically breaking away from the aesthetic premises of academic tradition that summarily acknowledged the practice of wood. On the same level, contributions are included from works of Segall, Livio Abramo and Leskoschek. The field of xylography expands not only from the experiences gained in the ENBA, but also from studies and plastic art research of artists from the younger generation, namely Lygia Pape, Fayga Ostrower, Gilvan Samico, Roberto Magalhães and those from printmaking clubs. Our paper will discuss two artists, Paraíba-born Isa Aderne (1923) and Newton Cavalcanti (1930-2006) from Pernambuco, focusing on the dialogue that both establish between the folk and erudite universes, applying to them the concept of "bicultural" (Burke). Both were regular students of the ENBA – Isa Aderne in painting and Newton Cavalcanti in sculpture. From the informal contacts with Goeldi and under his influence they became passionate about xylography, identifying with the legacy of European Expressionism, and both resumed their Northeastern roots, their personal experiences. I am interested in understanding the imaginative process of their prints, collages of times past, exercises in memories. Although they were not part of the groups of artists that formed in the 1960s (Opinião 1965/66, Nova Objetividade/1967) when the cultural/intellectual discussion on the question of nationalism was linked to concern for our traditions, they are closer to Brazilian reality, rearticulate empirical experience, manage a collection of folk visuality, placing the observer to look at contemporary problems. The outcome of the European Expressionist legacy is the development of an art that affirms the dynamism of national culture.

**Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro**  
**Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG**

### **Fotografia e Natureza: uma proposta curatorial**

Propomos refletir sobre a função das instituições e do mercado no âmbito do desenvolvimento da nova geografia artística tomando como ponto de partida a nossa experiência na direção do Instituto Maria Helena Andrés (IMHA). Este Instituto é uma ONG, fundado em 2005, e desde então tem realizado ações educativas e culturais nas cidades de Entre Rios de Minas e no Campo das Vertentes, no interior de Minas Gerais. Ao transferir o IMHA para Belo Horizonte estamos apresentando a proposta de tornar visível a obra de artistas que tem afinidade com o projeto de Maria Helena Andrés, voltado para o pensamento holístico e a realização de micro utopias no campo educacional, ambiental e artístico.

Estamos trabalhando, como eixo do projeto, a questão da natureza vista através da fotografia expandida, em diálogo com outras linguagens artísticas a partir da pesquisa, discussão e divulgação do trabalho de quatro artistas: Maria Helena Andrés, Eymard Brandão, Jayme Reis e Pedro Ariza González. São artistas diferentes, provenientes do Brasil e da Espanha, representativos de várias gerações, mas que tem em comum o uso da fotografia como meio de expressão, em sintonia com outras mídias: a escrita, a técnica mista, o livro de artista, o vídeo e a performance.

Todos eles tem os olhos voltados para a percepção da natureza em transformação, seja nas marcas registradas na terra de Eymard Brandão, no céu do Retiro das Pedras de Maria Helena Andrés, nas fogueiras de Jayme Reis ou no mar mediterrâneo de Pedro Ariza González. Apresentam 20 fotografias inéditas, além de uma produção experimental que dialoga com o tema em questão, focalizando os cinco elementos da natureza: a terra, a água, o fogo, o ar e o éter.

Na primeira etapa desse projeto realizamos a exposição em Nova Lima, na Galeria Lemos Sá, em parceria com o Instituto Maria Helena Andrés, inaugurada em 14 de março até 11 de abril deste ano.

**Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro**

**Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG**

### **Photography and nature: A curatorial proposal**

We propose a reflection about the role of institutions and the market within the configuration of a new artistic geography taking as a starting point our experience in the management of the Institute Maria Helena Andrés (IMHA). This Institute is an ONG, founded in 2005, and has since then conducted educational and cultural activities in the cities of Entre Rios de Minas and Campo das Vertentes, in the countryside of Minas Gerais. We understand the importance of this cultural work with the community in a countryside town of Minas, but next to this initiative, we are presenting the proposal to make visible the work of artists who have affinity with the project of Maria Helena Andrés, turned the holistic thinking and attainment of micro utopias on the educational, environmental and artistic field.

We propose to work, as a focus of the project, the question of the nature seen through the expanded photography, in dialogue with other artistic languages, from the research, discussion and dissemination of the work of four artists: Maria Helena Andrés, Eymard Brandão, Jayme Reis and Pedro Ariza González. They are different artists from Brazil and Spain, representing several generations, but which have in common the use of photography as a way of expression, in line with other media: writing, mixed media, the artist book, video and performance. They all have their eyes turned to the perception of nature's transformation, whether it is in registered marks in the land of Eymard Brandão, on the sky of Retiro das Pedras retreat by Maria Helena Andrés, in the fires of Jayme Reis or the Mediterranean Sea by Pedro Ariza González. The exhibition consists of 20 unpublished photographs of the four artists and an experimental production of each artist that dialogues with the issue at hand, focusing on the five elements of nature: earth, water, fire, air and ether.

In the first stage of the project will hold the exhibition Photography and Nature in Belo Horizonte, in Lemos Sa Gallery, in partnership with the Institute Maria Helena Andrés, during the months of March and April 2015.

**Profa. Dra. Marize Malta**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **Encontro íntimo com estranhos e estrangeiros: arte em casa e a coleção Ferreira das Neves**

Que lugar poderia oferecer um espaço de reflexão sobre a possibilidade de confluência, justaposição ou mesmo embaralhamento de objetos que hoje são entendidos como de natureza diversa, de procedência diferente, de forças culturais distantes e, assim, pouco colocados em confronto pelas práticas historiográficas?

Durante o século XIX, em quase todos os centros urbanos da Europa, assistimos ao fenômeno da grande produção e circulação de mercadorias, cujas repercussões foram sentidas no Brasil. Cada vez mais se ampliava a quantidade e variedade de consumidores e de objetos para satisfazerem os desejos de personalização. O processo de objetificação do mundo encontrou especial contingência no espaço doméstico burguês que, de modo ampliado, transformou-se em mais um lugar para a arte.

O território doméstico, como a casa do colecionador Jerônimo Ferreira das Neves, em Niterói, juntava várias hierarquias de artefatos, os múltiplos com os raros, os triviais com os excepcionais, os bibelôs com as obras de arte, por exemplo. A coleção, amalhada em fins do século XIX, grande parte adquirida em Portugal e trazida para o Brasil, é uma típica reunião de objetos díspares que encontram uma coerência e equilíbrio diante da pessoa do colecionador e da coleção em sua casa.

É no espaço cotidiano de convivência que objetos e pessoas estão em intensa proximidade, onde objetos de diferentes naturezas se confrontam e é possível outra experiência visual, com os objetos perto do olho e do corpo, sugerindo outros modos de “ver” e de dizer das coisas do mundo e das diferentes civilizações que o povoaram e modelaram.

Confrontando as observações a partir do contato com as peças da coleção Ferreira das Neves com modos de morar, de dispor e conviver com objetos nos interiores das casas em fins do século XIX no Rio de Janeiro, iremos imaginar as possibilidades da experiência com os objetos da sua coleção em casa e ensaiar um modo de encarar a diversidade de objetos representantes de geografias e tempos múltiplos, como um encontro íntimo com estranhos e estrangeiros.

**Profa. Dra. Marize Malta**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

**Intimate encounter with strangers and foreigners: art at home and the Ferreira das Neves' collection**

What place could offer a space for reflection on the possibility of convergence, juxtaposition or even the mixing up of objects which, nowadays, are understood to be diverse in nature, different in origin, from distant cultural forces and, as such, rarely placed in opposition by historiographic practices?

During the 19th century, in almost all of Europe's urban centers, we witnessed the phenomenon of the large-scale production and circulation of merchandise, whose repercussions were felt in Brazil. The quantity and variety of consumers, and of objects to satisfy desires of personalization, grew steadily larger. The process of objectifying the world resulted in a special contingency in the bourgeois domestic domain which was transformed into another place for art in an amplified way.

Domestic territory, like the house of the collector Jerônimo Ferreira das Neves, in Niterói, brought together various hierarchies of artifacts, from the commonly found to the rare, the trivial to the exceptional, figurines to works of art, for example. The collection, amassed at the end of the 19th century, most of it acquired in Portugal and brought to Brazil, is a typical assortment of disparate objects which find coherence and balance in the personality of the collector and in the collection in the home.

It's in the everyday living space that objects and people come into very close proximity, where objects of different natures confront each other and it is possible to have a different visual experience, with objects close to the eye and to the body, suggesting other ways of seeing and talking about objects of the world and about the different civilizations that have inhabited it and moulded it.

Contrasting observations stemming from contact with the objects in Ferreira das Neves' collection with ways of having and living with objects inside houses at the end of the 19th century in Rio de Janeiro, we will imagine the possibilities of experiencing the objects in his domestic collection and examine a way of viewing the diversity of the objects representing multiple eras and geographies, like an intimate encounter with the strangers and the foreigners.

**Profa. Dra. Neiva Maria Fonseca Bohns**  
**Universidade Federal de Pelotas - UFPEL**

### **A produção artística como texto histórico: o caso da 31ª Bienal de São Paulo**

O presente trabalho pretende colocar em discussão o desafio de produzir história da arte na contemporaneidade, a partir da análise de casos de proposições artísticas que já se apresentam como textos históricos. Diante do conjunto de obras de forte teor crítico e reflexivo reunidas em algumas das grandes exposições de arte contemporânea realizadas nos últimos anos, as evidências de que estamos vivendo um processo de consolidação da autonomia do discurso artístico e de descentralização do poder político no campo da arte são inegáveis. É visível o enfraquecimento da ideia de que a arte contemporânea só se produz nos centros culturais que coincidem geograficamente com os mais fortes centros políticos e econômicos do mundo ocidental. Como consequência imediata desta descentralização na produção artística, que não é recente, e que se amplia exponencialmente a cada nova década, os críticos e os historiadores da arte encontram novos desafios. Muitas proposições artísticas contemporâneas propõem intervenções sociais, políticas e religiosas e, não raramente, o deslocamento de artistas propositores para diferentes lugares do mundo pode gerar olhares surpreendentes sobre a realidade local. Além de impactar pela aparente diluição de fronteiras entre ética, estética e política, certas formas de percepção e de leitura dos fenômenos sociais desenvolvidas por artistas podem suscitar polêmicas e gerar conflitos capazes de provocar reações violentas. Assunto bastante discutido na atualidade, o exercício da liberdade de expressão, praticado conscientemente, mesmo nos países de tradição democrática, tem provocado grandes controvérsias, especialmente quando os artistas e criadores em geral tocam em assuntos considerados tabus. Os exemplos discutidos no presente trabalho foram extraídos da 31ª Bienal de São Paulo, ocorrida de setembro a dezembro de 2014, sob responsabilidade da equipe curatorial chefiada por Charles Esche. Com o sugestivo título “Como falar de coisas que não existem”, a exposição tinha como fio condutor uma coleção de discursos – muitos dos quais de teor sociológico, antropológico e histórico – sobre diferentes realidades sociais, e sobre formas de atuação artística que ultrapassam a esfera da apreciação estética e se inserem na história contemporânea como registro, como escrita e como atuação política.

**Profa. Dra. Neiva Maria Fonseca Bohns**  
**Universidade Federal de Pelotas - UFPEL**

### **The contemporary artistic production as a historical text**

This paper aims to put in discussion the challenge of producing art history in contemporary times, from the analysis of cases of artistic proposals already presented as historical texts. Given the strong set of critical and reflective content in works gathered at some of the great contemporary art exhibitions held in recent years, the evidences that we are living a process of consolidation of the autonomy of the artistic discourse and decentralization of political power in the field of art are undeniable. It is apparent the weakening of the idea that contemporary art is only produced in cultural centers which coincide geographically with the strongest political and economic centers of the Western world. As an immediate consequence of this decentralization in artistic production, which is not recent, and that exponentially increases with each new decade, critics and art historians meet new challenges. Many contemporary artistic propositions suggest social interventions, political and religious and, not uncommonly, the displacement of proponent artists to different places in the world can generate surprising perspectives on the local reality. In addition to impacting by the apparent dilution of boundaries between ethics, aesthetics and politics, certain forms of perception and reading of social phenomena developed by artists can raise controversy and generate conflicts capable of provoking violent reactions. Subject much discussed today, the exercise of freedom of expression, consciously practiced, has caused great controversy even in countries with a democratic tradition, especially when artists and creators in general touch on taboo subjects. The examples discussed in this study were extracted from the 31th São Paulo Biennial, which took place from September to December 2014, under the responsibility of the curatorial team headed by Charles Esche. With the suggestive title "How to talk about things that do not exist", the exhibition had as its guiding thread a collection of speeches - many of sociological, anthropological and historical content - about different social realities, and on forms of artistic action that exceeded the sphere of aesthetic appreciation and fit into contemporary history as record, as writing and political activity.

**Prof. Dr. Nelson Pôrto Ribeiro**

**Universidade Federal do Espírito Santo - UFES**

### **O cosmos e suas fronteiras: a noção de um universo finito na cultura lusa barroca**

São poucos os teóricos que compreenderam a importância da concepção cosmológica dentro da cultura barroca. Severo Sarduy foi um deles: “Se o espaço descrito pela cosmologia se achou promovido ao nível de espaço tipo, é simplesmente porque esta ciência, na medida onde seu objeto próprio é o Universo considerado como um todo, sintetiza, ou pelo menos inclui, todos os outros saberes” (SARDUY. 1975.p.12). Entretanto os riscos de uma analogia superficial quando se discorre sobre cosmologia e arte são grandes; a tendência geral é a de um paralelismo mecanicista que costuma associar a ideia de um espaço infinito com uma arte movimentada e de forma aberta. Como bem observou Argan “a hipótese que quer que a arte barroca tenda com suas formas em movimento a representar o universo em seu devir contínuo não se sustenta a um exame mais atento” (ARGAN. 1994. p.97) e é inadequado associar a voluta barroca que se “repete até o infinito, e diminui até o incomensurável o círculo que ela circunscreve” com a ideia de um universo em expansão, concepção essa inimaginável para a mentalidade do séc. XVIII. Também é precipitada a tese de Sarduy que vê na elipse barroca um reflexo das concepções cosmológicas de Kepler enquanto o círculo renascentista ainda estaria atado a uma concepção de mundo fechada. E uma afirmação como a de Maravall, de que “o movimento é o princípio fundamental da cosmovisão barroca” (MARAVALL. 1996. p.363) só pode ser aceita com reservas, pois se sem dúvida alguma a mutabilidade, a transitoriedade, a fugacidade da vida terrena são alguns dos temas centrais em torno dos quais gira a cultura do Barroco isso não significa que não exista também ainda fortemente presente como motte central da mundivisão deste período uma ideia de imutabilidade e de permanência que é associada às verdades eternas e divinas. É precipitado portanto fazer uma correlação entre as modificações espetaculares na concepção de universo - que diga-se de passagem só foram efetuadas paulatinamente - procurando-se reflexos imediatos dessas mudanças na cultura e na arte do período, pois como os documentos nos tem demonstrado o elemento central da cosmologia da cultura barroca lusa é ainda um mundo estático, centrado e finito e a tese a ser defendida neste texto é de que em termos de mundivisão e estrutura mental, o barroco luso até o final foi geocêntrico.

**Prof. Dr. Nelson Pôrto Ribeiro**

**Universidade Federal do Espírito Santo - UFES**

### **The cosmos and its borders: the notion of a closed universe in the baroque culture**

Few theorists have understood the importance of cosmological conception in the Baroque culture. Severo Sarduy was one of them: "If the space described by cosmology was promoted to the level of typological space, it is simply because this science, to the extent that its proper object is the universe considered as a whole, synthesizes, or at least includes all other knowledge" (SARDUY. 1975. p.12). However the risks of a superficial analogy when talking about cosmology related to art are great; the general trend is a mechanist parallelism that associates the idea of an infinite space with a moving and open art. As is well observed by Argan "the hypothesis that states that Baroque art tends with its forms in motion to represent the universe in its continuous becoming has no basis in a closer examination" (ARGAN. 1994. p.17). Also Sarduy's thesis that sees that the Baroque ellipse reflects the cosmological conceptions of Kepler while the Renaissance circle would still be tied to a closed world view, is rushed. And a statement like "the movement is the fundamental principle of baroque worldview" (MARAVALL. 1996. p.363) can only be accepted with reservations. It is therefore thoughtless to make a correlation between the spectacular changes in the conception of the universe – that have happened gradually – by looking up to the immediate impact of these conceptions in the culture and art of the period, since the documents show that a static worldview predominated in the cosmology of the Portuguese baroque culture. The thesis to be defended in this paper is that in terms of worldview and mental structure, the Portuguese baroque just to the end was geocentric.

**Profa. Dra. Paula Viviane Ramos**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **1958, I Salão Pan-americano do Instituto de Belas Artes do RS: os limites da utopia**

A comunicação apresentará e discutirá o I Salão Pan-Americano, realizado em Porto Alegre, em 1958, nas comemorações do cinquentenário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS, atual Instituto de Artes da UFRGS). Exibindo trabalhos oriundos da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Estados Unidos, México, Peru e Uruguai, o evento deflagrou questionamentos e críticas, ao exibir tanto obras comprometidas com a academia e a tradição, como trabalhos forjados na abstração-geométrica pós-Joaquín Torres García (1874–1949). Concomitante à abertura do Salão, aconteceu no mesmo IBA o I Congresso Brasileiro de Arte, reunindo mais de 120 participantes, entre comunicadores e ouvintes. Nomes como Edson Motta (1915–1983), Quirino Campofiorito (1902–1993) e Mario Barata (1915–1983) debateram aspectos sobre ensino e difusão da arte, profissionalização dos artistas, além da polêmica proposta de criação não apenas de “Universidades de Artes”, mas de um Ministério das Artes, a ser apresentada ao Presidente da República, Juscelino Kubitschek (1902–1976). 1958, na história do IBA-RS, também assinala o coroamento da liderança de Tasso Corrêa (1901–1977). Sua administração, reeleita e referendada de mandato em mandato, entre 1936 e 1958, consagrou-o como líder incontestado, num momento crucial para o Instituto, de afirmação da autonomia do campo artístico e de reconhecimento de seu lugar no âmbito universitário, após seis expurgos da Universidade. A comunicação, portanto, discutirá o I Salão Pan-Americano, germen de eventos artísticos como a própria Bienal do Mercosul, surgida em Porto Alegre em 1997. Serão analisados contexto institucional e político, objetivos, perfil, limites e utopias, num evento proposto a partir da mais meridional das capitais brasileiras.

**Profa. Dra. Paula Viviane Ramos**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **1958, I Pan-American Exposition of Institute of Fine Arts of RS: the limits of utopia**

The presentation will show and discuss the first Pan-American Exposition, held in Porto Alegre in 1958 in celebration of the fiftieth anniversary of the Institute of Fine Arts of Rio Grande do Sul (IBA-RS, current Institute of Arts, UFRGS). The event presented works from Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, United States, Mexico, Peru and Uruguay, and outbroke questions and critics because it showed both works implicated with the academy and tradition and works influenced by the abstraction-geometric after Joaquín Torres García (1874–1949). At the same time of the inauguration of the Exposition, in the same IBA, the First Brazilian Congress of Art took place too, bringing together more than 120 participants, including communicators and listeners. Names like Edson Motta (1915–1983), Quirino Campofiorito (1902–1993) and Mario Barata (1915–1983) presented and discussed aspects of art education and art dissemination, as well as the professionalization of the artists. In addition, they elaborated a proposal to create “Art Universities” and a “Ministry of Arts”, to be presented to the Brazilian President of that time, Juscelino Kubitschek (1902–1976). In the history of IBA, the year of 1958 also marks the crowning of the leadership of Tasso Corrêa (1901–1977). His administration, renewed and extended several times between 1936 and 1958, consecrated him as an uncontested leader during a crucial moment for the Institute. At that time, the IBA-RS aimed to affirm the autonomy of the artistic field and its recognition in the academia after having been excluded six times from the University. This presentation will therefore discuss the I Pan-American Exposition, germ of artistic events as the Biennial of Mercosul, created in Porto Alegre in 1997. I will analyze institutional and political context, objectives, profile, limits and utopias of an event proposed from the southernmost Brazilian capital.

**Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira**  
**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **Apontamentos sobre Beau Geste Press e sua contribuição nos anos 1970**

Beau Geste Press foi uma editora alternativa sediada na Inglaterra na primeira metade dos anos 1970, voltada principalmente para publicações de artistas, de efêmeros gráficos a livros. Foi fundada pelos artistas mexicanos Felipe Ehrenberg (hoje residente no Brasil) e Martha Hellion (hoje residente na Cidade do México). Ambos saíram de seu país após o chamado Massacre de Tlatelolco, ocorrido na noite de 2 de outubro de 1968, uma reação militar contra manifestações estudantis, resultando em alto número de mortos e feridos. Ehrenberg e Hellion viajaram para Londres, depois se estabelecendo em uma comunidade de artistas em Cullompton, Devon. Juntamente com o casal de amigos Chris Welch, cartunista, e sua companheira Madeleine Gallard (no grupo até 1971) e, depois com David Mayor, artista e historiador da arte inglês, formaram Beau Geste Press. Eventualmente outros colaboradores participariam das atividades do que consideravam uma comunidade de impressores e artesãos que trabalhavam e moravam sob o mesmo teto. Em 1973 juntaram-se ao grupo Terry Wright (impressor) e sua esposa Pat e a artista fluxus Takako Saito. Usaram meios de impressão diversos, inclusive mimeógrafo, assim como papel e material barato. Sua primeira produção notável teria sido o catálogo da mostra itinerante FLUXshoe, 1972, de artistas fluxus daquele período. Logo o foco se concentraria na produção das concepções de cada integrante ou visitante. Entre suas publicações estavam Framed pieces, 1972, de Mayor; Sunday/cantata dominical, 1972, e Pussywillow: a journal ou conditions, 1973, de Ehrenberg; Parts of a body house book, 1972, de Carolee Schneemann; Sabor a mí, 1973, de Ceclia Vicuña; Looking for poetry = Tras la poesía, 1973, de Ulises Carrión. A revista Schmuck, lançada em março de 1972, alcançou oito edições até 1976 (teve continuidade após a dissolução do grupo), influenciada pelas publicações anuais do Fluxus e concebida como antologia artística com vinculações nacionais (com edições centradas em artistas islandeses, checos, japoneses etc.).

Beau Geste é considerada como uma das mais importantes editoras independentes dos anos 1970. Coleções de suas publicações e documentos estão distribuídas entre o Getty Research Institute (próximo a Los Angeles), Stanford University Libraries (Palo Alto, próximo a San Francisco), Tate Archive (Londres) e MUAC, Museu Universitário de Arte Contemporânea da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM, Cidade do México).

**Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira**  
**Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS**

### **Notes on Beau Geste Press and its contribution in the 1970s**

Beau Geste Press was an alternative publishing house based in England in the first half of the 1970s, mainly producing artists publications, from ephemera to books, founded by Mexican artists Felipe Ehrenberg (now resident in Brazil) and Martha Hellion (now residing in Mexico City). Both left their country after the so-called Tlatelolco Massacre, which occurred on the night of October 2, 1968, a military reaction against student protests, resulting in high number of deaths and injuries. Ehrenberg and Hellion traveled to London, settling into a community of artists in Columpton, Devon. Along with couple of friends Chris Welch, cartoonist, and his partner Madeleine Gallard (in the group until 1971), and then with David Mayor, artist and art historian, Beau Geste was formed. Eventually other people participate in the activities. They considered themselves as a community of printers and craftsmen who worked and lived under the same roof. In 1973 joined the group Terry Wright (printer) and his wife Pat and fluxus artist Takako Saito. They used different means of printing, including mimeograph, as well as cheap paper and material. Its first remarkable production would have been the catalog of the traveling show FLUXshoe, of fluxus artists of that period. Soon the focus would emphasize on the production of each member or visitor. Among its publications were Framed pieces, 1972, Mayor; Sunday / Sunday cantata, 1972, and Pussywillow: a journal or conditions, 1973, Ehrenberg; Parts of the body house book, 1972, Carolee Schneemann; Sabor a mí, 1973, Ceclia Vicuña; Looking for poetry = Tras la poetry, 1973, Ulises Carrión. The Schmuck magazine, launched in March 1972, reached eight editions until 1976 (it was continued after the group's dissolution), influenced by the annual publication of Fluxus and conceived as artistic anthology with national ties (with issues centered on Icelandic artists, Czech, Japanese etc.).

Beau Geste is considered one of the most important independent venues of the 70s. Collections of its publications and documents can be found in the Getty Research Institute (near Los Angeles), Stanford University Libraries (Palo Alto, near San Francisco), Tate Archive (London) and MUAC, Contemporary Art University Museum of the National Autonomous University of Mexico (UNAM, Mexico City).

**Prof. Dr. Renato Palumbo Dória**

**Universidade Federal de Uberlândia - UFU**

**“No es fácil”: estudos comparados da História da Arte do Brasil e de Cuba**

São muitos os blocos fragmentários que compõe a heterogênea história da arte latinoamericana, com suas múltiplas e divergentes narrativas, tornando-se potencialmente relevantes os estudos comparados neste âmbito. Particularmente a História da Arte no Brasil e em Cuba possuem múltiplos pontos de contato, desde a presença e lugar da cultura de matriz africana nos dois países (e o conseqüente problema da representação visual do negro), passando pelas peculiaridades da implementação do ensino acadêmico das Belas Artes nestes territórios durante o século XIX (em interação direta com a incorporação simbólica, através desta produção, da figura indígena e da representação da natureza e história locais), chegando-se em ambos países, no século XX, na busca por uma arte ‘nacional’ e própria. Enfrentaram assim estas modernidades supostamente periféricas, em seus processos de reinvenção, dúvidas e incertezas semelhantes diante dos modelos europeus, contrapondo a estes a descoberta e criação de formas supostamente mais adequadas a suas culturas. Analisar estes âmbitos, relações e processos nos ajuda a repensarmos as possibilidades da História da Arte na América Latina e também globalmente, pelos problemas variados que estudos comparados como estes nos apresentam – tais como identidade e alteridade, invisibilidade y heterocronismo, entre otros – permitindo o revisar das práticas historiográficas sob novos ângulos, a partir de diferentes lugares, trânsitos e sujeitos, operando-se outros mecanismos de legitimação e experimentando-se a descentralização e a desincronia não como falhas, mas sim como atitudes e caminhos de pesquisa – atitudes capazes talvez de ampliar o próprio campo da história da arte e de redimensionar as fronteiras do já considerado como propriamente ‘artístico’, ao incorporar a esta história novos objetos, temas e perspectivas de análise. Registremos por fim que em 17 de dezembro de 2014 o primeiro presidente afrodescendente dos Estados Unidos, Barak Obama, declarou, referindo-se às relações com Cuba, que todos no continente eram igualmente americanos, acrescentando porém, usando uma expressão oral cotidiana dos cubanos, que “no es fácil”. Diante do momento histórico parece estratégico, portanto, que apesar das dificuldades inerentes a este processo, ampliemos, a partir das atividades do CBHA, as relações de pesquisa não apenas com Cuba, mas com toda a América Latina.

**Prof. Dr. Renato Palumbo Dória**

**Universidade Federal de Uberlândia - UFU**

***"No es fácil": comparative studies of the History of Art of Brazil and Cuba***

There are many and varied fragmentary blocs which compose the heterogeneous Latin American history with multiple and divergent narratives, being potentially relevant the comparative studies, particularly art history in Brazil and in Cuba, with multiple points of contact and common interest, even though geographically distant, like the presence and place of a culture with African roots in both countries (and the resulting problem of the representation of the blacks in visual arts), going through the peculiarities of the implementation of the fine arts academic education in those territories during the XIX th century (in direct interaction with the symbolic incorporacón through this production, the Indian figure and representation of nature and local history), looking together for a 'national' and own art, facing those modernities that are supposedly from the periphery, similar doubts and uncertainties when facing European models, confronting them with the invention of forms that fit their cultures. To analyze those areas, relations and processes helps us to rethink the possibilities of the Latin American and international histories of art, due to varied problems that they present – like identity and alterity, invisibility and heterochrony, amongst others – allowing to review contemporary historiographic practices under new perspectives, from other points of view, operating other mechanisms to create legitimacy and experimenting the lack of center and synchronicity not as failures, but as attitudes and ways of research –ways of research capable perhaps of broadening the art history field and of giving a new dimension to the borders of the 'artistic' itself, by incorporating new objects, themes and analytical perspectives. Finally we record that on December 17, 2014 the first black US president, Barack Obama said, referring to Cuba, everyone in the continent were American, but also using an everyday expression of Cubans, that "no es fácil". Given the historical moment we live seems so strategic that, despite the difficulties, we expand, from CBHA activities, research relations not only with Cuba, but in all Latin America.

**Profa. Dra. Rogéria de Ipanema**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **Imigrante ou circulante? Fora e dentro das impressões da imagem da política brasileira**

O silêncio do ofício da palavra impressa na porção americana do *Mundus Novus* de Portugal, não foi procedido nas áreas geográficas estabelecidas pela geopolítica ultramarina do reino, no século 16. Na reflexão das ideias humanistas e as ações mercantilistas dos Quinhentos, prelos e tipos foram introduzidos nos territórios asiáticos da Índia, China e Japão, e pela ideologia política cristã da coroa, fundamentada na Companhia de Jesus, a informação literária impressa serviu aos interesses da expansão colonialista do mercado intercontinental. Enquanto D. Manuel I enviava equipamento tipográfico para a África, na Etiópia, e no Oriente, os inicianos imprimirem em Goa, Macau e Nagasaki, nas décadas de 1560-80, em 1747, d. João V determinava o confisco de uma tipografia na colônia brasileira, afirmando não ser “conveniente que se imprimam papéis no tempo presente”. O futuro d. João VI abriria o mercado de bens econômicos no Brasil, proporcionando também a abertura das portas do pensamento crítico público, ao criar a Imprensa Régia em 1808, na corte do Rio de Janeiro, e oficializar a arte e ofício da palavra e imagem impressas. Não foi isto que ele fez, mas foi isto que ele dispôs. Introduzida então pela voz do Estado, a imigração tecnológica de impressão oitocentista e as tipologias dos papéis impressos de circulação passaram a ser uma atividade de empreendedorismo privado, estrangeiro e de origem europeia – francesa, inglesa, alemã, prussiana, belga, holandesa, suíça, italiana, portuguesa. Na polifonia da imprensa, a arte que já havia estetizado um produto na Europa, pode localizar-se na geografia do novo território cultural, não apenas como sistema reprodutível, mas naturalizada e inventiva, a partir das narrativas visuais das representações do poder e das práticas da vida pública brasileira. As imagens críticas da imprensa artística de humor dividem necessariamente o processo de expansão do mapa das artes no Brasil. Não que se trate de produção excluída da historiografia, contudo, imergir nesta dimensão artística e histórica é estudar a capacidade de autotransformação da arte como objeto e sujeito social. A presente comunicação quer abranger as extensões do modelo jornalístico de gênero, capturando uma globalização da mídia e da linguagem da arte da imagem impressa por estrangeiros, sobre os temas nacionais do Brasil dos Oitocentos, trazendo como estudo as estampas políticas do artista italiano Angelo Agostini.

**Profa. Dra. Rogéria de Ipanema****Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ****Immigrant or circulating? Outside and inside the Brazilian political image prints**

The silence of the printed word craft in the American portion of Portugal *Mundus Novus* was not conducted in the geographical areas established by the overseas geopolitics of the kingdom in the 16th century. Reflecting the century's humanist ideas and mercantilist actions, printing presses and types were introduced in the Asian territories of India, China and Japan, and via the Christian political ideology of the Crown, based on the Society of Jesus, printed literary information served the colonialist expansion interests of the intercontinental market. While D. Manuel I was sending typographic equipment to Africa, in Ethiopia and in the East Ignatians printed in Goa, Macau and Nagasaki in 1560-80; in 1747, D. João V confiscated a typography in the Brazilian colony, claiming that it was not "convenient to print papers in the present time". The future D. João VI would open the economic goods market in Brazil, providing also the opening of doors to the public critical thinking when he established the Regal Printing (*Impressão Régia*) in 1808, at the Court of Rio de Janeiro, and made official the art and craft of the printed word and image. This was not what he did, but what he ordered. Introduced by the State voice, 19th-century immigration of printing technology and types of the circulating printed papers became an activity of private, foreign entrepreneurship of European origin: French, English, German, Prussian, Belgian, Dutch, Swiss, Italian, and Portuguese. In the polyphony of press, art that had already aestheticized a product in Europe can be located in the new cultural territory geography, not only as reproducible system, but naturalized and inventive from the visual narratives of power representations and practices of Brazilian public life. The satirical images of the artistic press of humor necessarily divide the process of expansion of the map of arts in Brazil. This was not a production excluded from historiography, however, to immerse in this artistic and historical dimension is to study the ability of self-transformation of art as a social object and subject. This communication will cover extensions of the journalistic model of genre, capturing a globalization of the media and the language of art of the printed image produced by foreigners, from outside in and from inside out, on national topics of the 19th-century Brazil, focusing political prints of the Italian artist Angelo Agostini.

**Profa. Dra. Rosana Pereira de Freitas**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **Onde fica a fronteira entre a China e o Brasil?**

O presente trabalho analisa a recepção da obra do artista contemporâneo chinês Ai Weiwei, intitulada "Circle of Animals/Zodiac Heads", por ocasião de sua primeira exibição pública. Na Bienal de São Paulo de 2010, os doze animais do horóscopo chinês travaram um mudo diálogo com nosso passado comum. Na obra em questão ele reedita, a seu modo, as doze cabeças de animais do horóscopo chinês originalmente pertencentes ao relógio de água do antigo palácio de verão, em Beijing. Enquanto uma parte significativa da arte moderna dá as costas à tradição em seu culto ao novo, a produção contemporânea viaja no tempo e no espaço, à procura de significado, valendo-se da cópia e do pastiche. Em solo brasileiro, de onde os jesuítas foram expulsos durante o século dezoito, as "Cabeças do Zodíaco" de Ai Weiwei ressoavam nossa colonização. Como se livrar do passado que a forjou, se a obra repousa precisamente em tal eco? Se a arte contemporânea pode ser confundida com ativismo, a arte do passado se funde aos discursos de poder aos quais serve. Em uma dura crítica à política cultural chinesa, à qual atribui violência equivalente àquela praticada pelos europeus, Ai Weiwei parecia alinhar-se, à revelia, ao movimento chinês atual, que reclama os bronzes como patrimônio cultural a ser restituído à China. Mas seus bronzes nos lembram que do ponto de vista artístico não é possível simplesmente fazer voltar à pátria as formas ou o gosto que as produziram. Significaria, em última instância, a inútil tentativa de restituir à Europa um capítulo da história da arte que também é nosso. Nos bronzes de Yuanming Yuan, o tema do horóscopo chinês se funde ao projeto jesuítico. Ao mesmo tempo sob as ruínas do projeto universalizante jesuítico e com os jardins de Yuanming Yuan transmutados em parque temático, trataremos das dificuldades em lidar com o conceito de barroco com sinais trocados.

**Profa. Dra. Rosana Pereira de Freitas**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **Where is the border between China and Brazil?**

This paper analyzes the reception of the work of the Chinese contemporary artist Ai Weiwei "Circle of Animals" on the occasion of its first public show. At the Sao Paulo Biennial in 2010, the twelve animals of the Chinese horoscope started a silent dialogue with our common past. In this work he reedits, in his own way, the twelve animal heads of the Chinese zodiac found originally in the fountain-clock of the old summer palace in Beijing. While a significant part of modern art turns its back on tradition in pursuit of its cult of the new, the contemporary production travels in time and space, searching for meaning, using copies and pastiche. On Brazilian soil, where the Jesuits were expelled during the eighteenth century, the Zodiac Heads of Ai Weiwei resonated with our colonization. How to get rid of the past that forged it, if the work rests precisely in this echo? If contemporary art can be confused with activism, the art of the past merges with the discourses of power it serves. In a strong critique of the Chinese cultural politics to which he assigns violence equivalent to that practiced by Europeans, Ai Weiwei seems aligns himself in absentia to the movement in today's China which claims the bronzes as cultural heritage to be restored to China. But the bronzes reminds us that from an artistic point of view it's impossible to send back the shapes and the taste that produced them. In the ultimate case, it is not useful to try to restore to Europe a chapter in the history of art that is also ours. In the Yuanming Yuan bronzes the theme of the horoscope was forged with the Jesuit project. At the same time under the ruins of the Jesuits' universalizing project and with the Yuanming Yuan Gardens transmuted into a thematic park, we will treat the difficulties in dealing with the concept of Baroque with opposite signs.

**Profa. Dra. Sandra Makowiecky**

**Universidade do Estado de Santa Catarina - UESC/CBHA**

### **Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros**

Com o tema *Novos Mundos: Fronteiras, Inclusão, Utopias*, o CBHA propõe a análise de algumas das questões no processo de expansão do campo da história da arte, com explicitação de narrativas que tomem o país como ponto de partida para a discussão dessas relações entre próprio e global, contribuindo para a revisão dos discursos tradicionais que enfatizam a centralidade da Europa nos processos de construção e estruturação de arte e da história da arte na América Latina. Nesta perspectiva, a pesquisa apresenta Francisco Xavier Cardoso Caldeira – Xavier dos Pássaros e Francisco dos Santos Xavier – Xavier das Conchas, ambos catarinenses, que trabalharam com Mestre Valentim na execução do Passeio Público no Rio de Janeiro e foram responsáveis pela ornamentação de dois pavilhões quadrangulares que o progresso demoliu. Francisco Xavier Cardoso Caldeira, conhecido como Xavier dos Pássaros e Francisco dos Santos Xavier, conhecido como Xavier das Conchas foram responsáveis pela ornamentação dos pavilhões, cada qual ao seu estilo. Em 1998, O Ministério da Cultura, através da Secretaria do patrimônio Histórico- Iphan e da Fundação Nacional, Pró - Memória, promoveu o Prêmio Xavier dos Pássaros, abordando o tema *Exposição: Linguagem Museológica*, com o objetivo de divulgar a pesquisa, a reflexão e a produção de textos técnicos no setor museológico. O patrono do concurso, Xavier dos Pássaros e seu parceiro, Xavier das Conchas, podem ser considerados os primeiros museólogos brasileiros, pois foram responsáveis pelos primeiros espaços públicos de exposição no país: os dois pavilhões quadrangulares do passeio público, inaugurado em 1783 que abrigaram e expuseram ao público o primeiro acervo museológico do Brasil: os painéis ovais de Leandro Joaquim. Xavier dos pássaros desenvolveu um trabalho que remete a uma das funções primordiais dos museus: a preservação dos espécimes naturais ou culturais de uma nação. Por outro lado, ao utilizar criativamente penas e plumas na ambientação do pavilhão, indicou o caminho para a museologia brasileira na busca de uma linguagem própria, não submissa a padrões importados. Discorrer sobre este tema pode contribuir para pensarmos sobre a circulação de objetos, práticas e ideias na criação do complexo mapa da arte e de sua história. A história dos Xavier de Santa Catarina, por sinal, é pouco conhecida entre os pesquisadores de história da arte no Brasil, o que justifica também o conhecimento de sua inclusão e de suas utopias.

**Profa. Dra. Sandra Makowiecky**

**Universidade do Estado de Santa Catarina - UESC/CBHA**

### **The first public exhibition spaces in Brazil: Xavier of the Shells and Xavier of the Birds**

With the theme New Worlds: Borders, Inclusion, Utopia, CBHA proposes the analysis of some of the issues in the art history field's process of expansion, with explicit narratives that take the country as a starting point for discussion of these relationships between itself and global, contributing to the revision of traditional discourses that emphasize the centrality of Europe in the processes and structure of art and art history in Latin America. In this perspective, the research presents Francisco Xavier Cardoso Caldeira – Xavier of the Birds and Francisco dos Santos Xavier – Xavier of the Shells, both from Santa Catarina, who worked with Master Valentine in implementing the Public Promenade in Rio de Janeiro and were responsible for the decoration of two quadrangular pavilions that progress demolished. Francisco Xavier Cardoso Caldeira, known as Xavier of the Birds and Francisco dos Santos Xavier known as Xavier of the Shells were responsible by the ornamentation of the pavilions, each at his own style. In 1998, the Ministry of Culture, through the Department of Historical Patrimony – Iphan, and the National Foundation Pro-Memory, promotes the Award Xavier of the Birds, approaching the thematic Exhibition: Museum Language, aiming to divulge the research, the reflection and the production of technical texts in the museum sector. The patron of the contest, Xavier of the Birds and his partner, Xavier of the Shells, may be considered the first Brazilian museologists, because they were responsible for the first exhibition public spaces in the country: both quadrangular pavilions of the public promenade, inaugurated in 1783, which sheltered and showed to the public the first museum collection of Brazil: Leandro Joaquim's oval panels. Xavier of the Birds developed a work that refers to one of the primary functions of museums: the conservation of natural and cultural specimens of a nation. On the other hand, when using creatively feathers and plumes in the setting of the pavilion, led the way for the Brazilian museology in the search of their own language, not submissive to imported standards. Talking about this subject can contribute to think about the movement of objects, ideas and practices in the creation of the complex map of art and its history. The history of the Xavier of Santa Catarina, by the way, is little known among art history researchers in Brazil, which also justifies the knowledge of their inclusion and their utopias.

**Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

### **A historiografia da arte no Brasil no século XIX: um problema de fronteira, inclusão e utopia**

O objetivo desta comunicação é examinar a historiografia da arte no Brasil durante a primeira metade do século XIX, especialmente os modelos e idéias de dois dos mais importantes artistas do período: Félix-Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto Alegre.

Ambos estão ligados pelo esforço de consolidação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, lutando contra a corrente de uma sociedade em geral mais afeita à literatura e à música e marcada pela escravidão e pelo extremo desprestígio do trabalho manual. Assim, a valorização das artes e dos artistas visuais é, em si mesmo, um processo civilizatório.

As idéias do Romantismo europeu e da forma específica que este movimento tomou no Brasil na chamada Geração de 1830 são importantes para entender a maneira possível de se pensar a inserção de uma cultura marginal, como a brasileira, no mainstream da civilização ocidental.

Mas, afinal, todo o processo de civilização, desde os Antigos, não se tratava da incorporação de povos, antes bárbaros, ao modelo grego de cultura? Não se passou assim como os romanos, depois com os povos germânicos, e assim por diante? O processo civilizatório parecia funcionar como uma grande onda que vai incorporando culturas sucessivas. Por que não o Brasil naquele estágio do processo? Como buscar a inserção internacional, sem definir o seu próprio lugar? A tentativa de se colocar no mundo tem, necessariamente, de tomar a forma de nacionalismo?

A historiografia da arte no Brasil do século XIX parece revelar as vicissitudes próprias do processo civilizatório no chamado novo mundo: a tentativa de inclusão na tradição européia; a vontade de demarcação de fronteiras que identifiquem a especificidade cultural do Brasil; e a utopia de elevar o Brasil à altura dos países hegemônicos. Um verdadeiro drama entre o local e o global, em que parecem marcar, ainda hoje, os nossos sonhos e problemas.

**Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

**The historiography of art in Brazil during the 19th century: a problem about frontiers, inclusion and utopia**

The purpose of this paper is to examine the historiography of art in Brazil during the first half of the 19th century. I intend to deal with the models and the ideas of two main artists of the period: Félix-Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto Alegre.

Both have made great efforts in order to consolidate the Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro. That means a hard struggle against the main stream of the Brazilian society at that time: much more attached to literature and music, and strongly prejudiced against manual work, because of the slavery. So, the valorization of visual arts and artists was by its own a civilizing process.

The ideas of the European romanticism and of the special form this movement took in Brazil, with the so-called Generation of 1830, are important to understand the possible manner of insertion of a marginal cultural, as the Brazilian, into the mainstream of western civilization.

After all, did the whole civilizing process, since the Ancients, not concern a progressive incorporation of cultures, before considered barbarians, to the Greek model? That was not what happened with the Romans, and afterwards with the Germanic people, and so on? The civilizing process seemed to work as an enormous wave swallowing successive peoples. Why not Brazil at that stage of the process? How to search for international insertion without defining your own place? The attempt to place a culture in the world has necessarily to take the form of a nationalism?

The historiography of art in Brazil during the 19th century seems to reveal the real vicissitudes of the civilizing process at the so-called new world: the attempt of inclusion into the European tradition; the will of demarcation of frontiers that could identify the Brazilian cultural specificity; and the utopia of raising Brazil to the level of hegemonic countries. A real drama between local and global, that seems to be even today among our dreams and problems.

**Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet**

**Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG**

### **Anos 1960: identidades compartilhadas entre vanguardas brasileiras e européias?**

Uma análise da reflexão crítica, tanto dos artistas quanto dos críticos de arte, mostra como os anos de 1960 viram convergir concepções artísticas que não permitem que uma história da arte atenta aos méritos da própria "autonomia" artística separe o que os álea da geopolítica não deixaram dialogar na época. Hoje, é possível considerar que as posições de Décio Pignatari ou Pedro Escosteguy, por exemplo, ligadas a manifestações vanguardistas paulistas ou cariocas, quando lidas e resgatadas a posteriori numa teoria da arte moderna como aquela que o historiador Thierry de Duve desenvolveu mais de vinte anos depois, constituem um material crítico adequado à tese defendida pelo teórico belga. Esse exemplo pode ser ainda mais impactante se considerarmos que as posições da "guerrilha artística" reatam, de maneira paradoxal, com certas noções clássicas da arte, desenvolvidas em contextos e épocas totalmente alheias. Esses exemplos, sucintamente analisados no contexto da comunicação, podem sustentar a tese de que a escrita da História da arte exige que as fronteiras estanques que foram definidas em épocas nas quais a geopolítica artística exercia seu papel discriminatório, precisam ser deslocadas em nome do que podemos chamar simplesmente de História da autonomia artística, isto é, a história que vê nas obras um poder de revelação de tendências estéticas compartilhadas apesar dos impecilhos e das restrições na circulação dos "modelos". Hoje, um historiador atento às identidades veria que essas últimas podem ser "desnacionalizadas" e que sua internacionalização existia mesmo quando se a negava. Não se pode negar que o papel geopolítico do mercado e mercadológico da geopolítica sempre foi determinante no cenário artístico, mas o que nos interessa é que hoje, num contexto mais flexível, a historiografia pode avaliar um trabalho neoconcretista e minimalista sem necessariamente se submeter ao fato histórico do domínio cultural de um e da marginalização de outro na época em que ambos coexistiam no tempo. A imagem e plasticidade readquirem seus direitos.

**Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet**

**Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG**

**Sixties: divided identities between brazilian and european avant-gardes?**

An analysis of the critical reflection of both artists and art critics, shows how the years of 1960 saw converge artistic conceptions that do not allow a history of art attentive to the merits of his own artistic "autonomy" separate what the álea of geopolitics have left no dialogue at the time. Today, it is possible to consider that the positions of Décio Pignatari or Pedro Escosteguy, for example, linked to avant-garde manifestations in São Paulo or Rio de Janeiro, when read and rescued a posteriori on a theory of modern art as the historian Thierry de Duve has developed more than twenty years later, constitute a critical material suitable for the thesis defended by Belgian theorist. This example might be even more impressive if we consider that the positions of "guerrilla art" go back, so paradoxical, with certain classic notions developed in art contexts and times totally alien. These examples, briefly analysed in the context of communication, can sustain the thesis that the writing of art history requires that the watertight boundaries that were set in times in which the artistic role was discriminatory geopolitics, need to be displaced in the name of what we can call simply the history of artistic autonomy, that is, the story that sees in the works a power of revelation of shared aesthetic trends despite the impediments and restrictions on the movement of "models". Today, a historian, aware of the « national » identities would see that its internationalization existed even when denied. It cannot be denied that the geopolitical role of the market and marketing of geopolitics has always been determinant in the art scene, but what interests us is that today, in a more flexible context, historiography can evaluate neoconcretist and minimalist works without necessarily undergo the historical fact of the cultural domain of one and the marginalization of other at a time when both coexisted in time. The image and plasticity regain their rights.



Resumos Pôsteres  
*Posters Abstracts*



**Prof. Dr. Arthur Valle**

**Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ**

**Profa. Dra. Camila Dazzi**

**Centro Federal de Educação Tecnológica/Rio de Janeiro - CEFET/RJ**

### **A circulação da arte e de artistas do sul da euro[a no Brasil do final do século XIX e início do século XX**

Creemos que um dos principais desafios para uma historiografia da arte do “longo século XIX” que se pretenda “global” é reconhecer e analisar a circulação da arte nas antigas “periferias” - esta é uma tarefa decisiva se quisermos evidenciar, nuançar ou contestar a posição hegemônica que países norte-europeus como França, Inglaterra e Alemanha ainda ocupam em muitas narrativas sobre o período. Procurando contribuir para essa tarefa, há alguns anos temos investigado as relações artísticas entre países como Brasil, Portugal ou Itália, que foram frequentemente marginalizadas na historiografia oitocentista, sendo entendidos como simples localidades ao invés de autênticos espaços de circulação artística. O presente trabalho é, portanto, uma primeira tentativa de sistematizar nossas investigações anteriores sobre a circulação de obras e artistas do sul da Europa no Brasil do final do século XIX e do início do século XX.

É um fato notório - embora ainda insuficientemente estudado -, que, desde as décadas finais do século XIX, o Brasil representava um mercado em expansão para artistas europeus, sobretudo para os das penínsulas ibérica e italiana. A visibilidade desses artistas e de suas produções em importantes cidades brasileiras como Rio de Janeiro, São Paulo ou Belém do Pará, se beneficiou de fatores como a circulação de notícias e imagens em periódicos e o estabelecimento de redes de sociabilidade entre agentes brasileiros e europeus. Todavia, a efetiva presença de obras ou artistas do sul da Europa no Brasil se relacionou sobretudo a outras modalidades de circulação, entre as quais cumpre destacar: (1) encomendas feitas por patronos no Brasil diretamente a artistas sul-europeus; (2) exposições coletivas organizadas por agentes que não necessariamente eram os próprios artistas; (3) exposições individuais que implicavam na viagem do artista expositor ao Brasil; (4) translados de artistas sul-europeus para o Brasil em busca de um campo de trabalho mais propício, por vezes resultando em permanências prolongadas. Nossa intenção aqui é aprofundar a discussão de alguns eventos artísticos que nos permitam perceber os significados estéticos, econômicos e políticos que foram associados às modalidades de circulação acima elencadas.

**Prof. Dr. Arthur Valle****Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ****Profa. Dra. Camila Dazzi****Centro Federal de Educação Tecnológica/Rio de Janeiro - CEFET/RJ****The circulation of southern european art and artists in late nineteenth and early twentieth century Brazil**

If art historiography of the “long nineteenth century” aims to become “global,” one of its main challenges is acknowledge and analyse the circulation of art in the former “peripheries” - this is a decisive task if we want to emphasize, nuance or contest the hegemonic position that northern European countries like France, England and Germany still occupy in many narratives about the period. Trying to contribute to this task, we have been investigating the artistic relations established between countries like Brazil, Portugal or Italy, which were often marginalized in nineteenth century art historiography and treated as localities rather than authentic spaces of artistic circulation. This paper is therefore a first attempt to systematize our previous investigations concerning the circulation of southern European art and artists in late nineteenth and early twentieth century Brazil.

Since the final decades of the nineteenth century, Brazil was a growing market for European artists, especially for those from the Iberian and Italian peninsulas. The visibility of these artists and their productions in important Brazilian cities such as Rio de Janeiro, São Paulo and Belém do Pará benefited from factors such as the circulation of reportages and images in periodicals and the establishment of social networks between Brazilian and European agents. However, the actual presence of southern European artists and their works in Brazil was frequently related to other modalities of circulation, among which should be highlighted: (1) commissions made by clients in Brazil directly to southern European artists; (2) collective exhibitions organized by agents that not necessarily were the artists themselves; (3) individual exhibitions which involved the artist’s travel to Brazil; (4) extended sojourns of southern European artists in Brazil, mainly due to favorable conditions of work. In this paper, our intention is to discuss some artistic events which can help us to understand better the aesthetic, economic and political meanings associated with these modalities of circulation.

**Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos**

**Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP**

### **Representando o 'selvagem' com arte e ciência: "Ilustração etnográfica no Brasil do século XIX**

Ao longo do século XIX um número cada vez maior de artistas viajantes circularam pelo Brasil, muitos como membros de expedições científicas, ou em missões diplomáticas. Esses artistas contribuíram grandemente para a construção de um repertório visual sobre os territórios da ex-colônia portuguesa nas Américas e para sua divulgação através do globo. Ainda que o material produzido durante tais expedições seja rico e diversificado, incluindo não apenas registros da paisagem, mas também uma documentação extensa da flora, fauna, da geografia e a geologia, assim como documentação das culturas autóctones, a maior parte das pesquisas no campo da história da arte que se debruçou sobre tal produção tendeu a privilegiar o registro da paisagem, negligenciando em grande parte o material colhido na forma de ilustração científica. Apenas recentemente alguns historiadores da arte têm se voltado para a análise desse gênero específico de registro, normalmente concentrando-se nas pranchas dedicadas à caracterização da flora e da fauna do país. Como argumenta Bruno Latour, as imagens devem ser vistas também como agentes ativos no circuito de comunicação e construção das relações sociais. As imagens técnicas, produzidas no contexto das expedições científicas no Brasil oitocentista tornaram-se também atores importantes no jogo de construção das relações sociais de seu tempo. O presente trabalho tem por objetivo realizar um estudo da ilustração etnográfica sobre o indígena produzida ao longo da primeira metade do século XIX no Brasil. Partindo do material gerado por importantes expedições, como a viagem do Príncipe Wied zu Neuwied (1815 - 1817), a expedição de Spix e Martius, (1817 - 1820) e a expedição do Barão de Langsdorff, (1821 - 1829), procuraremos acompanhar suas contribuições para a estruturação de um discurso e de um repertório visual sobre o índio que se concretiza por exemplo na Comissão Científica de Exploração, patrocinada pelo IHGB. Nossa hipótese é a de que a circulação do material visual e textual sobre os povos autóctones do Brasil gerado pelas primeiras expedições científicas determinou em grande parte os discursos, as ações e as formas subsequentes de representação do indígena que circulou anos mais tarde no IHGB.

**Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos**  
**Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP**

### **Representing the 'savage' with art and Science: scientific Illustration in 19th century Brazil**

Throughout the 19th century a large number of travelling artists circulated in Brazil, many as members of scientific expeditions, or diplomatic missions. These artists contribute greatly to the construction of a visual repertoire on the territories of the ex-Portuguese colony in the Americas and for the diffusion of these images throughout the globe. Although the material produced by these expeditions were rich and varied, including not only the register of landscape, but also a vast documentation of the fauna, flora, geography and geology, as well as the documentation of native cultures, most of the research produced on the topic privilege landscape and frequently neglect the scientific illustration. Only very recently some art historians turned to the analysis of this specific genre, mostly concentrating on the plates picturing the fauna and flora of the country. As Bruno Latour argues, images should also be seen as active agents in the circuit of communication and construction of social meaning. Technical images produced within the context of scientific expeditions in nineteenth century Brazil also became significant actors in the construction of social relations in its time. The present paper aims at analyzing the ethnographic illustration produced in the first half of the 19th century in Brazil. Parting from the materials generated by early expeditions such as those from Prince Wied zu Neuwied (1815 - 1817), Spix e Martius, (1817 – 1820) and Langsdorff, (1821 – 1829) we will try to follow their contribution for the structuring of discourse and of a visual repertoire about natives that will take concrete form in the Scientific Exploration Committee supported by IHGB for example. Our hypothesis is that the circulation of visual and textual material on native peoples generated by the first scientific expeditions largely determined later discourses and subsequent forms of visual representation of natives, particularly in the IHGB.

**Profa. Dra. Elaine Dias**

**Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP**

## **O retrato e os pintores estrangeiros nas Exposições Gerais de Belas Artes (1840-1884)**

### **Introdução**

Este projeto de pesquisa visa um estudo sobre a apresentação de retratos por artistas estrangeiros nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas artes entre 1840 e 1884, período compreendido entre o início do programa de exposições públicas até a última mostra ocorrida durante o Império de d. Pedro II.

### **Objetivos**

Esta proposta abordará vários elementos, entre os quais o destaque deste gênero específico nas exposições gerais, seja na esfera pública com a representação de grandes líderes e exploração do retrato de Estado, seja na esfera privada com a representação dos personagens pertencentes à nobreza carioca; a inserção do artista estrangeiro no Brasil e as encomendas públicas e privadas; a divulgação do trabalho destes artistas e o impulso às encomendas das variadas esferas; as questões destacadas pela crítica no que concerne ao gênero do retrato; as cópias de retratos expostas e suas fontes; as premiações para retratos específicos e o incentivo à produção; a origem e formação destes artistas antes de se apresentarem no Rio de Janeiro, além de sua inserção nesta sociedade de corte; as questões específicas entre a produção e divulgação do retrato de Estado e o retrato privado.

### **Metodologia**

O projeto de pesquisa se dividirá nas etapas seguintes: levantamento de todos os artistas e telas nomeadas nas exposições gerais, isto é, designadas com títulos específicos; a pesquisa sobre os artistas específicos e suas relações com a sociedade e o ambiente artístico carioca; análise dos retratos e suas composições, além da compreensão, circulação e resignificação dos modelos utilizados; busca da crítica relativa a estas produções e documentos relativos a estas encomendas. As pesquisas serão realizadas nos arquivos e museus do Rio de Janeiro, assim como os arquivos e coleções dos países de origem e formação destes artistas neste período. O projeto de pesquisa pretende também inserir em sua equipe alunos de iniciação científica e mestrado, que igualmente contribuirão com suas pesquisas para a compreensão deste objeto.

**Profa. Dra. Elaine Dias**

**Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP**

### **Portrait and foreign painters in the General Exhibition of Fine Arts (1840-1884)**

#### **Introduction.**

This research project proposes the study of the portraits presented by foreign artists in the General Exhibition of Fine Arts Imperial Academy between 1840 and 1884, period from the beginning of the public exhibitions program until the last year of the Empire d. Pedro II.

#### **This proposal.**

This proposal will analyze various elements, including the highlight of this particular genre in the general exhibitions in the public sphere with the representation of great leaders and the State portrait, and the private sphere with the representation of the court in Rio; the insertion of foreign artist in Brazil and their public and private commissions; the promotion of the work of these artists and the commissions from various spheres; the questions mentioned by critics regarding the gender of the picture; the copies from other portraits exposed and their sources; awards for specific pictures and encouraging the production; the origin and formation of these artists before presenting themselves in Rio de Janeiro, and its insertion in this court society; the specific issues between the production and dissemination of the State portrait and the private portrait.

#### **Methodology.**

The research project will be divided into the following steps: survey of all artists in the general exhibitions, and the portraits designated with specific titles; research on specific artists and their relations with society and the Carioca artistic environment; analysis of portraits and compositions, the comprehension, circulation and redefinition of the models used; criticism of the production and documents relating to such orders. The research will include the archives and museums of Rio de Janeiro, as well as the archives and collections of countries of origin and formation of these artists. The research project also intends to enter on your team students from Graduation and Post graduation, which also contribute their research to the understanding of this object.

**Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff**

**Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP**

### **A Exposição de 1859: modos de exibição locais e a História da Arte no século XIX**

O modo de disposição das obras de arte está historicamente vinculado não apenas ao surgimento dos museus e à formação do gosto, mas também ao desenvolvimento da própria disciplina de história da arte. Deste ponto de vista, exposição e história da arte, fruição artística, formação de um repertório e invenção de narrativas são procedimentos conectados dentro da prática e da narrativa histórica. Por outro lado, como a obra de Luigi Lanzi e outros não deixa de demonstrar, a narrativa de história da arte e constituição de um repertório estão vinculadas ao que mais tarde seria chamado de geografias das arte.

Em sua *Storia Pittorica della Itália*, publicada pela primeira vez em Florença em 1788, mais tarde reformulada e ampliada, Lanzi sistematizou um novo método de estudo da história da arte italiana. O livro também sintetizava sua experiência na reorganização da Galleria degli Uffizi, ocasião em que Lanzi desenvolveu o princípio da Galleria Progressiva. As obras foram organizadas cronologicamente e dispostas de acordo com diferentes escolas regionais. A galeria deveria instruir os visitantes que, contemplando-a, seriam capazes não apenas de comparar as diferentes maneiras e poéticas dos mestres, como também de ter uma visão progressiva da história da arte no Ocidente.

Existem vários indícios de que os dirigentes da Academia Imperial de Belas Artes conheciam a obra de Luigi LANZI e de outros nomes importantes para a constituição da história da arte ocidental no século XIX.

A intenção de meu painel é analisar a exposição de 1859. Esta exposição trouxe pela primeira vez algumas das principais obras e artistas que mais tarde seriam reunidos na “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira” de 1879. Inserindo artistas e obras locais num diálogo explícito com marcos artísticos internacionais, a exposição também pode ser vista como um esforço para inserir a produção artística do Rio de Janeiro num repertório visto como canônico. Minha análise buscará explorar não apenas a “geografia artística” da Academia carioca no período, pontuando artistas e referências estéticas, como também evidenciar valores e modos de gosto, que se articulam não apenas a intenções locais como também se estruturam a partir de uma lógica do ocidente.

**Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff**

**Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP**

### **Academy of Fine Arts' 1859 Exhibition: display of art and the History of Art in the XIXth century**

Display of art is historically connected with the emergence of museums and also the development of art history as a discipline. Therefore, exhibition and art history.

The 1879 Exhibition can be seen, in the first place, as a project of the Imperial Academy of Fine Arts that gathered a set of works with a double meaning: the one that took into account the relations between art and its values – the idea of pictorial school, of Galleria Progressiva, and the one that highlighted the “Brazilian” character, an adjective full of signification in the history of the Second Kingdom. My aim is to analyze the 1859’s exhibition as a kind of a map for the “geography of art” of the XIXth-century art in Rio de Janeiro.

**Profa. Dra. Maria Berbara**

**Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ**

### **Arte e Zoologia: Representações do tatu e a construção do Novo Mundo na primeira época moderna**

Especialmente a partir de meados do século XVI começam a ser publicados, na Europa, inventários listando plantas e animais descobertos nas Américas. Esses inventários, na maioria das vezes, eram escritos por clérigos – sobretudo jesuítas – sob a forma de cartas endereçadas a seus soberanos. Paralelamente, muitos espécimes animais ou vegetais, vivos ou mortos, passam a ser levados à Europa, onde, frequentemente, integram estúdios, coleções, ou, a partir do final do Quinhentos, os assim chamados gabinetes de curiosidades.

Na Europa, contudo, a divulgação dessa nova pletora de fauna e flora não parece produzir um impacto perceptível na iconografia contemporânea. Contrariamente a animais africanos ou asiáticos, os quais haviam sido há muito assimilados ao universo simbólico e emblemático europeu, parece ter havido uma ausência de reverberação relativamente à recepção de animais americanos – ou, ao menos, exclusivamente americanos – e sua utilização enquanto imagens de sentido emblemático.

É possível perguntar, sem dúvida, por que um campo emblemático tão potencialmente rico foi quase sempre ignorado por artistas contemporâneos. Uma questão igualmente frutífera, porém, é até que ponto a simbologia animal europeia da primeira época moderna determinou, de alguma maneira, a descrição de animais encontrados no Novo Mundo, de forma a permitir sua categorização e adequação a um sistema iconográfico de associações pré-existente.

Nesse sentido, esta apresentação pretende analisar o caso particular do tatu. Tatus são mamíferos de pequeno a médio porte nativos do Novo Mundo. Seu nome espanhol, “armadillo” (o qual é empregado também em inglês), significa “o pequeno armado”, referindo-se ao fato de que possuem placas ósseas cobrindo a maior parte de seu corpo. O nome português tatu, por sua vez, é de origem tupi.

O tatu foi, talvez, o único animal americano a ser sistematicamente incorporado à iconografia europeia dos séculos XVI e XVII. Ele aparece, sobretudo, em representações dos gabinetes de curiosidades – como, por exemplo, no frontispício do Museum Wormianum – e em emblemas das Américas, nos quais é frequentemente figurado, em tamanho maior que o natural, sendo montado por uma personificação das Américas usando trajes e atributos indígenas.

O que o tatu deveria evocar, nessas imagens? A quais outros animais conhecidos ele pode ter sido associado? Como se conectava à iconografia anterior? Esta apresentação procurará iluminar algumas dessas questões através da análise comparativa de representações do tatu durante os séculos XVI e XVII

**Profa. Dra. Maria Berbara**

**Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ**

**Art and Zoology: Representations of the armadillo and the construction of the New World in the early modern times**

Especially from the mid-sixteenth century onwards, there began to be published a growing number of inventories listing the plants and animals discovered in the Americas. These inventories, in most cases, were written by clergy members - mainly Jesuits - in the form of letters addressed to their sovereigns. Next to this, many specimens of plants and animals, dead or alive, started to be taken to Europe, where they often integrated studios, collections, or, later in the 16th century, the so-called cabinets of curiosities.

In Europe, however, the divulgation of this new plethora of fauna and flora did not seem to produce a perceptible impact on contemporary iconography. Contrary to African or Asian animals, which had long been assimilated to the European symbolic and emblematic world, there seem to have been a lack of reverberation concerning the reception of American – or at least exclusively American – animals and their utilization as images of emblematic meaning.

One may ask, of course, why was such a potentially rich emblematic field mostly ignored by contemporary artists; an equally fruitful question, however, is to what extent early modern European animal symbolism in some way determined the description of the animals found in the New World, in order to allow their categorization and fitting into a preexisting iconographic system of associations.

In this direction, this presentation intends to analyze the particular case of the armadillo. Armadillos are small to middle-sized mammals native to the New World. Its name, of Spanish origin, means “the little armored one”, and refers to the fact that they have bony plates covering most of their bodies. Their Portuguese name, “tatu”, is of tupi origin.

The armadillo was, perhaps, the only American animal to be systematically incorporated into European iconography in the 16th and 17th centuries. It appeared, mainly, in representations of cabinets of curiosities – such as, for instance, the frontispiece from the Museum Wormianum – and emblems of the Americas, where it was often represented as a larger than life animal being mounted by a personification of the Americas in indigenous guise.

What was the armadillo meant to evoke in these images? To what other known animals could it have been associated? How was it connected to previous iconography? This presentation will seek to shed light upon these questions through a comparative analysis of some representations of the armadillo during the 16th and 17th centuries.

**Profa. Dra. Mirian Nogueira Seraphim**  
**Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA**

### **As retrospectivas de Visconti: rememoração, construção e circulação de ideias**

Sob o impacto causado pela grande retrospectiva histórica de Eliseu Visconti (1866-1944), organizada no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, em 1949, a crítica de arte redesenhou a imagem do pintor, reafirmando sua excelência e definindo novos pontos de vista a partir da confrontação com a modernidade. Várias resenhas desta retrospectiva exaltaram nele o colorista, o representante legítimo do impressionismo, o pesquisador infatigável, o precursor do modernismo. Em seguida, pequenas mostras solidificaram essas ideias. A primeira, sua participação com sala especial na II Bienal de São Paulo, que apesar do seu significado intrínseco, revela que nem todos ainda abriram mão da concepção de modernismo brasileiro abrupto e revolucionário. Em 1967, o mesmo MNBA organiza, com um ano de atraso, uma pequena retrospectiva para comemorar o centenário de nascimento do pintor. Sua evidente improvisação resultará num menor acolhimento pela crítica de arte. Novamente em São Paulo, abrindo o “Ciclo de Exposições da Pintura Brasileira Contemporânea”, a coletiva intitulada “Os Precursores”, juntamente com Artur Timotheo da Costa e Belmiro de Almeida, evidencia o quanto, em 1974, Visconti ainda confunde pequena a crítica, que se vê obrigada a relativizar seus pré-conceitos, diante de obras expostas pela primeira vez na cidade. Logo em seguida, a primeira retrospectiva itinerante de Visconti, apesar de, cumpre bem o seu papel de divulgar, para além do eixo cultural Rio-São Paulo, a obra de Visconti e as ideias a seu respeito, debatidas ao longo de quase três décadas. Entre 1977 e 1978, além destas duas cidades, receberam a mostra ainda: Goiânia, Belo Horizonte, Salvador, Olinda, Brasília. Nas décadas seguintes, foram montadas algumas retrospectivas de Visconti que abordaram especificamente sua produção menos conhecida até então – a de arte decorativa, hoje conhecida como design. Somente em 2011 foi organizada outra grande retrospectiva, abordando tanto a obra de pintura a óleo, composições e estudos, quanto desenho, aquarela, design e objetos pessoais. Repensar o lugar de Visconti na história artística brasileira, em toda a complexidade e riqueza de um fazer artístico, que foge aos rótulos e às ideias preconcebidas, foi o objetivo dos curadores da recente exposição *Eliseu Visconti – a Modernidade Antecipada*.

**Profa. Dra. Mirian Nogueira Seraphim**  
**Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA**

**The retrospectives of Visconti: remembrance, construction and idea circulation**

Under the impact of the great historical retrospective of Eliseu Visconti (1866-1944), organized at the National Museum of Fine Arts (MNBA), in Rio de Janeiro in 1949, the art criticism redesigned the Painter image, reaffirming its excellence and defining new points of view from the confrontation with modernity. Several reviews of this retrospective exalted the colorist in him, the legitimate representative of Impressionism, the tireless researcher, the precursor of modernism. Following, small shows solidified these ideas. The first, its participation with special room in 2nd Bienal of São Paulo, which despite its intrinsic meaning, reveals that still not everybody gave up the idea of Brazilian Modernism being abrupt and revolutionary. In 1967, the same MNBA organizes, a year late, a small retrospective to celebrate the painter's birth centenary. Its obvious improvisation results in a smaller acceptance by art criticism. Again in Sao Paulo, opening the "Exhibition Cycle of Brazilian Contemporary Painting", the collective entitled "The Precursors", together with Artur Timotheo da Costa and Belmiro de Almeida, shows how, in 1974, Visconti still confuses the critic, who is forced to relativize their preconceptions, before works exhibited for the first time in the city. Soon after, the first traveling retrospective of Visconti, although small, fulfills its role of spreading, beyond the cultural axis Rio-São Paulo, the work of Visconti and ideas about him, debated over almost three decades. Between 1977 and 1978, apart from these two, received further shows the cities of: Goiânia, Belo Horizonte, Salvador, Olinda, Brasília. In the following decades some Visconti retrospective were organized specifically addressing little known production until then - the decorative art, now known as design. Only in 2011 another major retrospective was organized, addressing both the work of oil painting, compositions and studies, and drawing, watercolor, design and personal items. Rethinking the place of Visconti in Brazilian art history, in all the complexity and richness of art making, which does not follow the labels and preconceived ideas, was the goal of the curators of recent exposure *Eliseu Visconti - the Advanced Modernity*.

**Prof. Dr. Paulo Knauss**

**Universidade Federal Fluminense - UFF**

### **O artista como colecionador: a coleção de Guttmann Bicho e arte no Brasil**

O argumento deste estudo se inicia propondo um quadro geral das coleções de artistas no Brasil, destacando as possibilidades que oferecem para discutir os mundos da arte, caracterizando o artista como colecionador. A reunião de obras de arte empreendida pelo artista colecionador identifica um processo de construção de memórias da arte com base nas relações entre as peças acumuladas, permitindo definir a prática de colecionar como um modo de produção de sentido. Nesse caso, na abordagem da coleção interessa sublinhar mais o conjunto e sua lógica interna, do que valorizar peças isoladamente. No conjunto, uma peça menos consagrada pode permitir alargar a interrogação geral.

Em segundo lugar, a pesquisa pretende chamar atenção para o legado artístico do pintor brasileiro Galdino Guttmann Bicho (1888-1955), procurando investigar sua coleção de arte que compõe a pinacoteca do Museu que leva o seu nome e faz parte do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGSE), na cidade de Aracaju. A coleção apresenta o universo do artista que pertence à geração de pintores formados na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, no tempo da Primeira República, e que ganharam projeção nas décadas de 1910 e 1920. A memória desta geração foi ofuscada pela hegemonia do projeto artístico das vanguardas modernistas, situando sua criação artística num limbo de esquecimento que é ratificada pelo silêncio da historiografia. Conhecer a arte de Guttmann Bicho pode ser uma contribuição para valorizar a pluralidade e riqueza do mundo da arte no Brasil e renovar sua abordagem.

É preciso anotar, ainda, que este estudo é motivado pelo compromisso de valorizar os museus como centros de produção de conhecimento e tomar seu acervo como fontes de estudo e pesquisa comparativa de representações do tatu durante os séculos XVI e XVII.

**Prof. Dr. Paulo Knauss**

**Universidade Federal Fluminense - UFF**

### **The artist as collector: Guttmann Bicho's collection and the Brazilian art**

The argument of this study begins by proposing a general framework of the collections of artists in Brazil, highlighting the opportunities offered to discuss the art worlds, featuring the artist as a collector. The assembling of artworks taken by the artist as a collector identifies a process of building art memories based on the relationship between the accumulated pieces, that allows to define the practice of collection as a production of sense. In this case, the approach of the collection more is worthwhile to highlight the group and its internal logic, of what value parts alone. Overall, a less devoted piece may allow extend the general questioning.

Secondly, the research aims to draw attention to the artistic legacy of the Brazilian painter Galdino Guttmann Bicho (1888-1955), seeking to investigate his art collection that makes up the picture gallery of the museum that bears his name and is part of the Institute of History and Geography of Sergipe (IHGSE), in the city of Aracaju. The collection presents the universe of the artist, that belongs to the generation of painters formed the National School of Fine Arts in Rio de Janeiro, in the time of the First Republic, and that have gained prominence in the 1910s and 1920. The memory of this generation was overshadowed by the hegemony of the artistic project of the modernist avant-garde, situating its artistic creation in a limbo of oblivion which is ratified by the historiography silence. Knowing more about the art of Guttmann Bicho can be a contribution to value the diversity and richness of art worlds in Brazil and renew its approach.

It is necessary to note, though, that this study is motivated by a commitment to enhance the museums as knowledge production centers and take its collection as a study and research sources.

**Profa. Dra. Sílvia Miranda Meira**  
**Universidade de São Paulo - USP**

### **Uma história da arte mestiça**

As pesquisas as quais a história da arte no Brasil se vê atrelada, muitas vezes apresentam visões limitadas pela falta de integração de modelos diferentes de arte, fora das normas acadêmicas, principalmente aqueles que não se enquadram nos critérios da historiografia tradicional europeia. As questões dessa pesquisa se colocam dentro do enfoque de entender a desigualdade de tratamento nos escritos de história da arte das produções artísticas do “fora do eixo: do mundo não europeu, primitivo e exótico”. A tradição em pesquisa de história da arte brasileira nos contornos do regional, a exemplo Paraíba, Mato Grosso do Sul, e Santa Catarina, acentua predominantemente o debate em torno da busca de identidade cultural, focalizando o regional no universal, o rural no urbano, delimitando uma fronteira e barreira, dificilmente diluída, contaminada pela terminologia da exclusão em suas considerações. O estudo em história da arte no Brasil, ancorado a fatos históricos e acontecimentos culturais, onde a cultura local designaria o reconhecimento do território do circuito artístico, transgride os contornos tradicionais da história da arte e abre opções ao que se vê no entorno da criação brasileira. Contextualizar a prática artística associada às relações de significação e de sentido para a cultura na qual ela foi produzida, exige considerações de ordem da antropologia da estética, um desdobramento que estuda as produções artísticas não-ocidentais, designadas por alguns autores, como arte primitiva, nativa, tribal. Entender outras noções de estéticas, como puderam se constituir de modo a ser o que são, introduz conceitos que pressupõe julgamentos e distinções, ao considerar os verdadeiros propósitos de seus produtores. O conceito ainda impreciso busca incluir o reconhecimento de diferentes narrativas à história da arte brasileira, integrando estudos e trabalhos etnográficos, relatos que possibilitam o entendimento da manifestação artística dos habitantes das matas, das praias, margens de rio, e, dos sertões, materializados num modo de experiência que se manifesta visualmente, sobretudo através da dança, rituais, decoração corporal, pintura, mascaras e de sistema de objetos entre outros, os quais servem de meio para transmissão de representações culturais e simbólicas, transformação social e exercício contemplativo, e uma maneira de aproximação as nossas especificidades.

**Profa. Dra. Sílvia Miranda Meira**  
**Universidade de São Paulo - USP**

### **The melting pot of Brazilian art history**

The research and discussion in which the history of art in Brazil is seen tied often feature views limited by the lack of integration of different models of art, outside of academic standards, especially those who do not fit the criteria of traditional European historiography. The research arise trying to understand the unequal treatment in the writings of Brazilian art history, specially of artistic productions "off-axis: the non-European world, primitive and exotic". The tradition in Brazilian art history research in regional contours, like in Paraíba, Mato Grosso do Sul and Santa Catarina, predominantly accentuates the debate on the search for cultural identity, delimiting a border barrier hardly diluted, contaminated by the terminology of exclusion in their considerations. The study in art history in Brazil, anchored to historical facts and cultural events, where the local culture designate the recognition of the territory's art scene, transgresses traditional boundaries of art history and opens options to what you see in the surroundings of Brazilian creation . Contextualize artistic practice associated with the significance of relationships and sense to the culture in which it was produced, requires considerations of aesthetic anthropology, studying non-Western artistic productions, designated by some authors, as primitive, native, tribal. Understanding other aesthetic notions introduces concepts that requires judgments and distinctions, to consider the true purpose of their producers. The concept still imprecise search to include the recognition of different narrative to the history of Brazilian art, integrating ethnographic works, the understanding of the artistic expression of the inhabitants of the forests, beaches, river banks, and in the hinterlands, materialized in visual experience itself through dance, rituals, body decoration, paintings, masks and objects systems among others, which serve as transmission of symbolic culture representations, social transformation and contemplative exercise, a way to get closer to our specificities.

**Profa. Dra. Vera Beatriz Siqueira**

**Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ**

### **Realismo, moralidade e história: arte no Brasil oitocentista e modernidade**

Em 2007, o Museu Histórico Nacional publicou em seus Anais um dossiê sobre pintura histórica, organizado por Maraliz de Castro Vieira Christo, cujo texto introdutório é de autoria de Jorge Coli. Este inicia seus argumentos afirmando que, no contexto de crise da modernidade e de seus valores transgressores e vanguardistas, a pintura histórica poderia voltar a interessar ao público, que passa a ver “com prazer, interesse e inteligência” os quadros anteriormente desprezados por sua narratividade e pretensões à objetividade. Hoje, ainda que não mais acreditemos nas mensagens narradas, podemos, ainda segundo Coli, “saborear-lhes as belezas, degustar-lhes as convicções imaginárias” e, assim, “intuir melhor o tempo que as criou” (COLI: 2007, 31).

A relação estabelecida entre narratividade e prazer estético, antes de ser uma criação do próprio Coli, sempre fundamentou a pintura histórica. Se hoje precisamos lembrar esse nexos pretéritos é porque, no século XIX, naturalizou-se a compreensão acadêmica de pintura histórica, abafando-se o duplo problema que se apresentava para a pintura histórica do período: a crise de sua posição superior diante dos demais gêneros pictóricos e a redefinição do próprio conceito de histórico, que se desloca dos fatos modelares e heróicos para os eventos contemporâneos.

No caso deste estudo, gostaria de discutir um tema que me parece central para a compreensão das formas de participação da arte feita no Brasil no século XIX, e mais particularmente, a partir da vinda dos pintores franceses em 1816, nas questões artísticas modernas. Gostaria de pensar, muito especificamente, em como a obra desses artistas lidava com o duplo problema que se apresentava para a pintura histórica do período. A vinda ao Brasil atinge diretamente a produção de pintores como Jean-Baptiste Debret ou Nicolas Antoine Taunay, uma vez que a dupla exigência de transposição de ideais estéticos estrangeiros e fidelidade às realidades locais parece introduzir uma fissura no sistema tradicional das Belas Artes.

**Profa. Dra. Vera Beatriz Siqueira****Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ****Realism, morality and history: art in Brazil 19th century and modernity**

In 2007, the National History Museum (Museu Histórico Nacional) published in its Annals a dossier on history painting, organized by Maraliz Castro Vieira Christo, whose introductory article is signed by Jorge Coli. He argues that, in the context of the crisis of modernity and its transgressive and avant-garde values, historical painting could once again be of public interest, who starts seeing “with pleasure, interest and intelligence” the paintings previously despised by their narrative and claims of objectivity. Today, though we no longer believe in that narrative, we can, according to Coli, “appreciate the beauty in them, taste their imaginary beliefs” and, therefore, “perceive better the time in which they were created” (COLI: 2007, 31).

The relationship established between narrative and aesthetic pleasure, before being a creation of Coli’s, was always the cornerstone of historical painting. The reason of needing to remember this past link nowadays is due to the fact that in the 19th century an academic understanding of history painting was naturalized, hence masking the dual problem that presented itself to the genre in the period: the crisis of its superiority over the other pictorial genres and the redefinition of the very concept of historical, which moves from the exemplary and heroic facts towards contemporary events.

In this inquiry, I would like to discuss a topic which seems crucial in order to understand the forms of participation of the art made in Brazil during the 19th century and, more precisely, the modern artistic issues as from the arrival of the French painters in 1816. I would like to think about, very specifically, how the work of these artists dealt with the dual problem that presented itself to the history painting of the period. The arrival in Brazil of painters such as Jean-Baptiste Debret or Nicolas Antoine Taunay directly affects their production, once both requirements – that of implementing foreign aesthetic ideals and of loyalty to local realities – seem to introduce an opening in the traditional system of the Fine Arts.

## Realizadores/Organizers



Comitê Brasileiro de História da Arte



Comité  
Internacional  
d'Históire  
de l'Art

## Correalizadores/Partnerships and Sponsors



UNICAMP



Universidade  
Federal  
Fluminense



FAPERJ  
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo  
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro



MUSEU DE ARTE DO RIO



SMU



UNIVERSIDADE  
DO ESTADO DO RIO  
DE JANEIRO



UFRRJ  
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL  
DO RIO DE JANEIRO



CNPq



MUSEU  
HISTÓRICO  
NACIONAL



THE GETTY  
FOUNDATION



UNIFESP  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO



MINISTÉRIO DA CULTURA  
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSÉUS  
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES



FAPESP



Universidad de  
los Andes



TERRA  
FOUNDATION FOR AMERICAN ART



UFRJ



CEFET/RJ



CAPES



UNISAM  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTIN



GOETHE-INSTITUT



Configuração da Entrada da Barra de Goa. N.º Fortaleza de Agoada. N.º Forte do Rey. N.º Nolla. Senhora da Piedade.  
B. Profeta que guarda a Barra de Dio villa da parte do mar em distancia de nove leguas. N.º a Fortaleza de Dio. N.º Entrada da Barra.  
Configuração que se vê da Entrada do Rio de Janeiro em distancia de treze leguas do mar. N.º N.º de Capa cabana. N.º de Allicar. N.º Fortaleza de S. Cruz.  
D.º Profeta que guarda a Barra de Mozambique e não se vê Porto. Tem esta ilha as brancas de comprimento e da sua maior largura. N.º a Fortaleza de Mo. guardada como se vê da Barra de Mo.



Prata com taboal de dentes e gergalita de prata.  
As Pratas do Brasil.  
Prata que se transporta de America para as Indias Chinaras, de Fazenda.  
Prata que se ajunta no lago.  
Moeda de prata e cobre de India e China. Moeda de prata e cobre de Indias e China.

