

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

A historiografia da arte brasileira sob o signo de Saturo

Sonia Gomes Pereira, Universidade Federal do Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0001-6757-0022>
sgomespereira@gmail.com

Resumo

Em seu livro *Revolta e Melancolia*, original de 1992, Michael Löwy e Robert Sayre desenvolvem a ideia de que o Romantismo é uma visão de mundo complexa que persiste até nossos dias, em toda parte, como resposta ao modo de vida da sociedade capitalista. O princípio unificador na diversidade das expressões românticas seria o “colocar-se na contração da modernidade”. No caso brasileiro, o cenário de fundo das discussões em torno da nossa cultura desde o século XIX parece ter sido, não o “colocar-se na contramão da modernidade”, mas a percepção aguda e dolorosa de “ser ou estar na contramão da modernidade”. Esse é o horizonte a partir do qual pretendo analisar a trajetória da historiografia da arte brasileira a partir do século XIX até meados do XX.

Palavras-chave: Historiografia. Arte Brasileira. Periferia. Inadequação. Séculos XIX e XX.

Abstract

In their book *Rebellion and Melancholy*, Michael Löwy e Robert Sayre state that Romanticism is a complex worldview that persists until nowadays, mostly as a response to the lifestyle of the capitalist society. The unifying principle of the diversity of Romantic expressions is “going against the modernity”. In Brazilian case, the background of the discussions about its culture since the 19th century seems to be, not to go against the modernity, but the the sharp and painful perception of being or staying against the fluxus of modernity. This is the perspective from which I intend to analyse the historiography of Brazilian art from the 19th century to the middle 20th.

Keywords: Historiography. Brazilian art. Periphery. Inadequacy. 19th and 20th centuries.

A melancolia e a contramão da modernidade

Em seu livro *Revolta e Melancolia*, original de 1992, Michael Löwy e Robert Sayre desenvolvem a ideia de que o Romantismo, mais do que uma corrente europeia dos séculos XVIII e XIX, é uma visão de mundo complexa que persiste até nossos dias, em toda parte, como resposta ao modo de vida da sociedade capitalista. Assim, dimensões românticas estariam presentes em Maio de 68 na França, nas revoluções terceiro-mundistas, na Teologia da Libertação, em correntes ecossocialistas e – eles não dizem, mas eu acrescento – nas lutas identitárias atuais. O princípio unificador na diversidade das expressões românticas seria o “colocar-se na contração da modernidade”

O caso brasileiro

No caso brasileiro, o cenário de fundo das discussões em torno da nossa cultura desde o século XIX parece ter sido, não o “colocar-se na contração da modernidade”, mas a percepção aguda e dolorosa de “ser ou estar na contração da modernidade”. Afastado dos centros hegemônicos, amarrado a um sistema agrário que se prolongou mesmo depois da República, ansiando por uma industrialização que só aconteceu tardiamente, preso a um sistema patriarcal que parece inexorável até os dias de hoje e submetido à ação imperialista das novas formas de colonização, o Brasil continua na contração, mesmo que a modernidade esteja, ela mesma, enfrentando grave crise mundial em vários níveis – político, social, ecológico.

A reação a esse sentimento permanente de inadequação dentro da civilização ocidental parece ter engendrado dois tipos de comportamento. De um lado, a vontade de atingir o nível dos modelos hegemônicos eleitos. Por outro lado, a negação deles e o elogio da cultura autóctone ou pelo menos da cultura miscigenada.

Esse é o horizonte a partir do qual pretendo analisar a trajetória da historiografia da arte brasileira a partir do século XIX até meados do XX. São, na verdade, três momentos distintos: a atuação de Porto Alegre em meados do XIX, a escrita dos críticos de arte na virada XIX-XX e a prática do SPHAN nos anos 1930 e 1940 com a presença de Hanna Levy.

A historiografia de Manuel de Araújo Porto Alegre

Em primeiro lugar, destaco os escritos de Manuel de Araújo Porto Alegre em meados do XIX e sua prática de uma História da Arte que liga a tradição de Vasari, Winckelmann e Lanzi ¹ à nova vertente do método filológico na análise das fontes documentais.

¹ Analiso com mais vagar a prática historiográfica de Manuel de Araújo Porto Alegre em: PEREIRA (2016) p. 80-91.

Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) foi aluno de Grandjean de Montigny e Debret na Academia. Em 1831 segue para Paris, onde permanece até 1837. Nesse período, liga-se ao poeta Gonçalves de Magalhães, constituindo o primeiro grupo romântico brasileiro e editando a revista *Nicteroy*. De volta ao Brasil, torna-se professor e mais tarde diretor da Academia (1854-1957), quando implementa a Reforma Pedreira, que reformula os currículos. Além disso, foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo seu orador por 17 anos. A partir de 1859, vai para a Europa como diplomata, servindo em vários lugares. Falece em 1879 em Lisboa.

Em suas inúmeras publicações, é notória uma prática historiográfica que mistura modelos tradicionais e atuais. Assim, atua como Vasari, procurando reconstituir as biografias dos artistas antigos; aceita a compreensão da arte incorporada ao povo, ao clima e à cultura, como Winckelmann; incorpora a concepção das escolas artísticas segundo critérios regionais, como Lanzi. Mas também se dedica à prática de uma História da Arte ligada à Filologia, conforme uma das grandes linhas da historiografia da arte europeia desde o início do XIX – como os alemães Rumohr, Waagen, os franceses Émile Mâle e André Michel ou o italiano Adolfo Venturi -, buscando a identificação das obras e as fontes escritas em arquivos.

Nesses escritos, ficam claros seus objetivos. Um deles é pesquisar sobre a arte brasileira - estabelecendo suas origens - como na Escola Fluminense. Assim, valoriza a arte colonial e incorpora os artistas mulatos. Outro objetivo é destacar a atuação da Academia na formação de uma Escola Brasileira, desenvolvendo uma atividade militante em prol da construção da nação e a luta pela liberalização das artes visuais no país. Além disso, pretende discutir a particularidade da identidade nacional – apresentando diversas teses, entre as quais se destaca a questão da representação da natureza no Brasil.

No entanto, é importante afirmar que o Romantismo de Porto Alegre se concentra na preocupação com a identidade brasileira. Pois, em sua posição estética, apoia a inserção da Escola Brasileira na grande tradição artística europeia e continua fiel ao modelo clássico em termos formais, defendendo a prioridade do desenho².

A posição dos críticos de arte da passagem XIX/XX

O segundo momento seria a prática dos críticos de arte na passagem XIX e XX, sua relação com o Positivismo e com o ideário dos críticos franceses de arte, em especial os ligados ao Realismo.

² Na questão estética, apoia a permanência do Classicismo, fazendo mesmo críticas ao Romantismo artístico, e procura na paisagem e nos motivos decorativos a referência direta ao Brasil. No caso da paisagem, fez e apoiou uma paisagem mais ligada diretamente à realidade da nossa natureza, especialmente florestas. Essa sua posição, no entanto, não parece ter tido seguidores entre os pintores formados pela Academia, nem no José Agostinho da Mota, nem nos posteriores – que vão preferir uma natureza mais amena dos arrabaldes urbanos.

É importante lembrar quais eram as principais linhas de atuação da historiografia da arte na Europa do século XIX. Primeiro, a prática da História da Arte de raiz filológica que produziu inúmeros manuais, catálogos *raisonnés* de artistas, em geral praticada por grandes *connoisseurs* - tais como Giovanni Morelli e mais tarde Bernard Berenson. Em segundo lugar, uma História da Arte, ligada à História da Cultura e apoiada ao conceito do espírito do tempo (*zeitgeist*) - como seria o caso da obra de Burckhardt. E, finalmente, mais para final do século, o aparecimento de uma História da Arte ancorada no estudo da forma e sua evolução autônoma - como a do Wölfflin.

No entanto, ao analisar a História da Arte feita no Brasil do final do XIX e início do XX, parece que não se praticava, na época, nenhuma das três linhas apontadas acima. Elas estão presentes apenas em livros estrangeiros de História da Arte que circulavam então no Brasil. É o caso da Biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, que possuía grande quantidade de livros de arte do século XIX, predominantemente franceses e ligados ao modelo filológico.³

Na verdade, a História da Arte no Brasil na passagem XIX-XX é exercida por críticos de arte, como Félix Ferreira (1841-1898) - que escreveu o primeiro livro, *Belas Artes: estudos e apreciações*, em 1885 - e Gonzaga Duque (1863-1911) - autor do segundo, *Arte Brasileira*, em 1888.

A geração de artistas e críticos dessa época uniram-se em torno de algumas ideias básicas: o repúdio ao academicismo anterior, a preferência pelos temas do cotidiano, a valorização da verdade e da sinceridade, além do respeito ao temperamento do artista, isto é, da sua subjetividade. Essas ideias derivam, de um lado, do Positivismo, especialmente de Taine; por outro lado estão presentes no ideário do Realismo, especialmente na forma que ele tomou após os anos 1870 e 1880, mais liberal e pessoal ⁴.

Essa atitude bastante individualista e subjetiva constituíram uma posição teórica unitária, que perdurou entre os críticos e artistas do período. Favoreceu grande liberdade na prática, especialmente a possibilidade de transitar entre linguagens contemporâneas diferentes - tais como o Realismo, o Impressionismo e o Simbolismo -, assim como experimentações formais, que aparecem na obra de diversos pintores, como Visconti, os irmãos Timóteo da Costa, Belmiro de Almeida, entre outros. Sem dúvida, trata-se já de uma postura moderna.

Mas, aqui, é importante discutir a posição desses críticos em relação à questão da cultura brasileira e sua relação com a arte dos centros hegemônicos na Europa.

Tomando como exemplo o livro *Arte Brasileira*, de 1888, é possível verificar que Gonzaga Duque aplica as ideias positivistas de Taine para enaltecer a natureza e o clima brasileiros, mas deplora a cultura e a população. É extremamente crítico

³ Análise com mais detalhes a coleção dos livros editados no século XIX pertencentes à Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro em: PEREIRA (2020).

⁴ Estudo mais profundamente o ideário positivista e realista em outras publicações: PEREIRA (2017, 2018, 2019, 2020, 2021).

com a colonização portuguesa. Questiona, também, a atuação da Academia e sua produção até então. Assim, sempre ao tratar do que seria a Escola Brasileira, deixa implícita a sua ideia da dificuldade de inserção de um país tropical e periférico na alta cultura ocidental.

Gonzaga Duque apresenta a trajetória da arte no Brasil, reunindo os artistas de forma cronológica, em grupos em que se unem estrangeiros e brasileiros, brancos e mulatos, homens e até mesmo mulheres, todos juntos. No texto destaca, apenas, quando o artista é estrangeiro; de resto trata todos, aparentemente, da mesma forma. Isso pode denotar uma maneira de considerar todos como iguais – apenas como artistas –, mas também pode ser lido como uma decisão de não entrar em outro tipo de discussão, como por exemplo, a raça.

A questão da mestiçagem do povo brasileiro era discutida, então, de forma apaixonada pelos intelectuais da época. Basta comparar com a posição de Silvío Romero (1851-1914), talvez o mais influente crítico literário do período.

Lutando contra o Romantismo e aderindo ao Positivismo e ao Realismo / Naturalismo, Silvío acreditava que os fundamentos da literatura brasileira eram raça, meio, evolução histórica. Assim, o seu ponto de partida estava no problema da raça como fator de cultura. Contra o Indianismo dos românticos, acredita que, muito maior do que a do aborígine, foi a influência do africano. E, mais do que isso, afirma que a realidade não é lusa, nem indígena, nem africana, mas sim do mestiço. Desta forma, encarar o povo brasileiro na sua complexidade de mestiço seria a tarefa primordial do escritor⁵.

Outra evidência da concepção da História da Arte no Brasil na época pode ser demonstrada pela prática dessa disciplina – então chamada História das Artes, Estética e Arqueologia – na Academia Imperial de Belas Artes. Tendo sido criada por Porto Alegre em 1855, ela foi ocupada por Pedro Américo de 1870 a 1890. As aulas dadas pelo pintor parecem seguir o modelo tradicional das academias, isto é, aulas com auxílio das obras da Pinacoteca, especialmente as moldagens de gesso, nas quais se ensina, sobretudo, a teoria clássica, renovada no século XIX pelo Romantismo⁶.

No entanto, para suprir as longas ausências de Pedro Américo, alguns professores interinos – Antônio José Barbosa e Teófilo das Neves Leão – assumem as aulas. Ambos eram professores de História e, tirando pelos programas que apresentavam à Congregação⁷, aplicavam a cronologia geral da História, dividindo a História da Arte em três grandes períodos: arte antiga, arte medieval e arte moderna (a partir do Renascimento).

A partir de 1890 – com a Reforma que transforma a Academia em Escola Nacional de Belas Artes –, vários professores efetivos e interinos se sucedem. A

⁵ CANDIDO (2006) p. 56, 64-67.

⁶ Fábio d'Almeida, em sua tese de doutorado, analisa as ideias de Pedro Américo sobre a História da Arte. Destaca que o pintor permanecia ligado à filosofia eclética de Victor Cousin. ALMEIDA (2016).

⁷ ARQUIVO HISTÓRICO DA ESCOLA DE BELAS ARTES / UFRJ. Livro 6153: Atas das Sessões da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes - 1882-1890.

maioria constituída por professores de História Geral, alguns literatos, um arquiteto e um crítico de arte - José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque; Gonzaga Duque; Urbano Duarte de Oliveira; Henrique Coelho Neto; Fausto Aguiar Cardoso; Francisco Inácio Marcondes Homem de Melo; Ernesto da Cunha Araújo Viana; Basílio de Magalhães.

Finalmente, em 1917, é aberto concurso para a cadeira, que pode ser visto como uma clara demonstração do ambiente profissional disponível para lecionar História da Arte na época: muitos professores de História Geral e alguns críticos de arte. Extremamente polêmico, esse concurso acaba proclamando como vencedor o crítico José Fléxa Pinto Ribeiro (1884-1971) – evidenciando uma atitude importante: a vontade da Escola de entregar a disciplina para alguém de dentro do campo da arte. Flexa Ribeiro foi professor e, mais tarde, diretor da Escola de 1948 a 1952.

A atuação do SPHAN e a valorização do Barroco

A partir da década de 1930, há uma nítida mudança na política das artes. Agora, de novo, torna-se importante a valorização da cultura nacional, assim como a definição de sua especificidade, que serão realizadas numa dupla estratégia: a valorização do patrimônio do passado e o advento de um modernismo nacionalista.

Desde as décadas de 1910 e 1920, o modernismo tomara uma nova feição nos ambientes paulistas. Esses novos modernistas procuravam uma forma moderna para a especificidade da cultura nacional. Mas, mesmo apoiado no discurso radical de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, não pensaram a arte brasileira totalmente desvinculada da cultura ocidental; procuravam, sim, novas relações, não com a arte europeia do passado, mas com as vanguardas de então. Mesmo na Antropofagia de 1928 a experiência da cultura europeia estava presente, nem que fosse na forma da deglutição.

A política desenvolvida pelo SPHAN, criado em 1937, voltou-se para o levantamento *in loco*, a proteção por instrumentos legais e o estudo do patrimônio em todo país, numa chave em que se privilegiava o passado colonial e a modernidade do momento, procurando analogias formais entre elas.⁸

Quero me deter um pouco mais na atuação de Hanna Levy no SPHAN na divulgação de historiadores da arte de língua alemã, especialmente num novo entendimento do conceito do estilo Barroco e na questão da incorporação de uma nova metodologia para a História da Arte.

⁸ É interessante lembrar, nesse período, uma notória mudança no poder de gestão e de celebração no campo das artes visuais. A criação de uma série de instituições tem, entre outros motivos, o evidente objetivo de diminuir o poder que a Escola Nacional de Belas Artes possuía até então. São inúmeros episódios que o confirmam: a experiência da direção de Lúcio Costa em 1930-1931; a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico em 1937; a criação do Museu Nacional de Belas Artes no mesmo ano, com a transferência do acervo da Escola; a mudança de controle da organização dos Salões da Escola para o recém-criado MNBA; a criação da Universidade do Distrito Federal, com uma proposta mais moderna no ensino das artes, de 1931 a 1939.

A presença da Hannah Levy no SPHAN (1937-1947) compreendeu pesquisas, aulas e algumas publicações, das quais a mais famosa é o artigo sobre as teorias do Barroco de 1941. Sobretudo este último veio a calhar, revalorizando um estilo, antes depreciado, e no qual uma boa parte da produção colonial poderia ser inserida. A ideia do espírito de época e, mais do que isso, o conceito de um estilo atemporal, ligado ao caráter de certos povos já existiam – por exemplo em Wörringer ou em Eugênio d'Ors. Daí deriva a generalização do Barroco como definição da cultura legítima do Brasil e até mesmo para a descrição do caráter do brasileiro. Foi uma construção dessa época, que terá longa duração.

Mas não acredito que o artigo de Hanna Levy tenha mudado as metodologias de trabalho dos historiadores da arte no Brasil na época, nem tenha nos colocado então em contacto direto com a escola de História da Arte de língua alemã – fato que só ocorrerá muito mais tarde, nas universidades, especialmente nos cursos de pós-graduação. A História da Arte que se fazia nos museus criados nos anos 1920, como o Museu Histórico Nacional, e 1930, como o Museu Nacional de Belas Artes apoiava-se, sobretudo em bibliografia francesa, vinda do XIX, em grande parte inspirada nos modelos filológicos, comprometida com identificação de autorias e técnicas e voltada especialmente para fins museológicos.

Considerações finais

É notório, portanto, nesses três momentos distintos da nossa historiografia da arte, a ligação com os sentimentos de inadequação em relação aos padrões europeus e a oscilação entre o enaltecimento da nossa diferença, mesmo que se procure o aval da crítica europeia – como no caso do romantismo de Porto Alegre ou da exaltação do barroco como no IPHAN - e a tentativa de encaixar-se no padrão europeu, numa visão mais cosmopolita que escamoteia a nossa alteridade – como é o caso dos críticos da passagem dos séculos XIX e XX, ou pelo menos de Gonzaga Duque.

Essa situação não parece ter mudado muito. Em plena contemporaneidade, continuamos oscilando entre aquelas duas posições, mas com um agravante. Parece que não podemos mais, como os nossos antepassados, atirar a solução para um futuro que poderia ser promissor e grande. Tratava-se, então, da construção da nação e da revelação de uma cultura ainda em processo. Infelizmente, nos últimos anos, perdemos essa possibilidade de sonhar com o futuro, tamanha se apresentam a decepção com o presente e o reconhecimento da força inexorável da economia globalizada. Tomara que eu esteja errada.

Referências

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARQUIVO HISTÓRICO DA ESCOLA DE BELAS ARTES / UFRJ. Livro 6153: *Atas das Sessões da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes - 1882-1890*.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 4ª edição.

CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In GONZAGA DUQUE, Luís. *Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 11-52.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli (original de 1885).

GONZAGA DUQUE, Luiz. *Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995 (original de 1888).

GONZAGA DUQUE, Luiz. *Graves & frívolos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa / Livraria Sette Letras, 1997.

GONZAGA DUQUE, Luiz. *Outras impressões: crônica, ficção, crítica, correspondência 1882-1910*. Rio de Janeiro: Contracapa / FAPERJ, 2011. Organização: Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins.

KERN, Daniela. *Hanna Levy e a História da Arte Brasileira como Problema*. In *Atas do X EHA – Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH / UNICAMP, 2014. p. 153-160.

LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941. p. 259- 284.

LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbanco: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Curitiba: Secretaria de Estado de Cultura, 1997.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACIEL, Fábio D`Almeida Lima. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*. São Paulo: ECA / USP, 2016. Tese de doutorado.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Gonzaga Duque: um crítico no museu*. Rio de Janeiro: MNBA, 2008. Catálogo de exposição.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, Ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X / FAPERJ, 2016.

_____. Algumas discussões sobre a historiografia da arte no Brasil: os modelos teóricos na passagem dos séculos XIX e XX. In *Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP: Memórias e Invenções*. Campinas: ANPAP/PUC-Campinas, 2017. p. 286-300.

_____ A questão dos discursos fora de si na historiografia da arte brasileira. In: *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe - (i)materialidades na arte*. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte / UFBA, 2018. p. 55-64.

_____ A importância do papel do artista nas teorias artísticas no final do século XIX. In: *Anais do 28º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Goiânia: ANPAP, 2019. p. 1094-1104.

_____ O papel do artista e as novas teorias artísticas do final do século XIX. In: CHILLÓN, Alberto Martin; CAVALCANTI; VALLE, Arthur; PITTA; NETTO, Maria João; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. (Org.). *O artista em representação e em coleções*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2020, p. 15-27.

_____ A historiografia da arte no Brasil no final do século XIX: modelos possíveis - o caso de Théophile Gauthier. In: *Anais do 29º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas: Dispersões*. Goiânia: ANPAP, 2020. p. 61-77.

_____ *A biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e a historiografia da arte no Brasil*. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (Org.). *Atas do Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX: Coleções Reais e Coleções Oficiais*. Lisboa: Editora Caleidoscópio, 2020. p. 61-70.

_____ A Historiografia da Arte e a Biblioteca da Academia Belas Artes no Final do Século XIX. In: *Anais do 40º Colóquio do CBHA: Pesquisas em Diálogo*. Uberlândia: CBHA, 2020.

_____ *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: ComArte, 2021. 2ª edição.

_____ Os modelos teóricos do livro *Arte Brasileira* de Gonzaga Duque de 1888. In: *(Re) Existências – Anais do 30º Encontro da ANPAP*. João Pessoa: ANPAP, 2021.

Como citar:

GOMES PEREIRA, Sonia. Título. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p.561-569., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.046>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>