CBHA



# Tecituras | Tessituras:

## *composições, contexturas e atravessamentos na História da Arte*

**45° Colóquio**
**do Comitê Brasileiro**
**de História da Arte**
**Brasília, DF**
**20 a 25 out. 2025**

# caderno de resumos

imagem da capa

**Bené Fonteles**

***Sem Título* (pormenor)**

**2001-2012**

fotografia

Licurgo Botelho





obra da capa

**Bené Fonteles**

***Sem Título***

**2001-2012**

fotografia

Licurgo Botelho

# EXPEDIENTE

**DIRETORIA DO CBHA (Gestão 2023 - 2025)**
Profa. Dra. Vera Pugliese (UnB) – Presidente
Prof. Dr. Eduardo Veras (UFRGS) – Vice-Presidente
Prof. Dr. Ivair Reinaldim (UFRJ) – Secretário
Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS) – Tesoureira

**CONSELHO DELIBERATIVO DO CBHA (2023 - 2025)**
Profa. Dra. Blanca Brites (UFRGS)
Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)
Profa. Dra. Maria Elizia Borges (UFG)
Profa. Dra. Maria Inez Turazzi (UFF)
Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS)
Profa. Dra. Rogéria de Ipanema (UFRJ)

**COMITÊ CIENTÍFICO DO 45º COLÓQUIO DO CBHA**
Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim (Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil) – Presidente
Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (Universidade de Brasília, UnB, Brasil)
Profa. Dra. Gabriela Siracusano (Universidad Nacional de Tres de Febrero, UNTREF, Argentina)
Prof. Dr. Luis Vargas Santiago (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México)
Profa. Dra. Maria Amelia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil)
Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto (Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil)
Profa. Dra. Paulina Varas Alarcón (Universidad Andrés Bello, UNAB, Chile)
Prof. Dr. Roberto Luis Torres Conduru (Southern MethodistUniversity, SMU, Estados Unidos)
Profa. Dra. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Brasil)

**COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO DO 45º COLÓQUIO DO CBHA**
Profa. Dra. Vera Pugliese (UnB/CBHA) – Presidente
Prof. Dr. Eduardo Veras (UFRGS/CBHA)
Prof. Dr. Ivair Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Profa. Dra. Adriana Mattos Clen Macedo (UnB)
Profa. Dra. Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Profa. Dra. Bianca Andrade Tinoco (CBHA)
Profa. Dra. Cristina AntonioevnaDunaeva (UnB)
Prof. Dr. Daniel Fernandes (UnB)
Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB/CBHA)
Prof. Dr. Gustavo Lopes de Souza (UnB)
Profa. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG/CBHA)
Profa. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva (UnB)
Prof. Dr. Pedro Ernesto Freitas Lima (UnB)
Prof. Dr. Guilherme Moreira Santos (UnB)
Prof. Ms. Adriel Dalmolin Zortéa (Doutorando,UnB)

**PRODUÇÃO EXECUTIVA DO 45º COLÓQUIO DO CBHA**
Me. Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira (PPGAV-UFRGS)
Me. Paula Beatriz da Silva Serpa (PPGEMAT-UFRGS)

**IDENTIDADE VISUAL**
Prof. Dr. Pedro Ernesto Freitas Lima (UnB)

**PROJETO GRÁFICO E APOIO ÀS REDES SOCIAIS DO 45º COLÓQUIO DO CBHA**
Prof. Dr. Pedro Ernesto Freitas Lima (UnB)
Prof. Dr. Guilherme Moreira Santos (UnB)
Extensionistas do Instituto de Artes (IdA-UnB)

**ORGANIZAÇÃO**:

**APOIO**:

# APRESENTAÇÃO

Em 2023, o CBHA propôs uma trilogia temática para seus colóquios, adotando a *tecelagem* ou textilidade como categoria metafórica, como um mote para abordar a construção da pesquisa e do discurso na história da arte. Se em um momento inicial, a *urdidura* consiste na disposição dos fios paralelos ao longo do comprimento do tear, a *trama*, por sua vez, designa os fios que se entrelaçam aos primeiros, mas em sentido transversal ao da urdidura. Desse modo, é nesse processo gradual e ordenado que se organiza e se desenvolve a construção do corpo têxtil, o tecido, sua extensão, amplitude, espessura, sua capilaridade, seus fios tramados em altos e baixos, que dão corpo à estruturação teórica a partir de determinado objeto, mas também seus nós, retornos, desvios, esgarçamentos, rasgaduras, suturas, a delicadeza, a força, a coerência ou os desencontros de seus entrelaços, trançados e contornos.

A noção de *tecitura* representa, então, aquilo que se dá na sequência do delineamento metodológico preliminar de uma investigação, explicitando seus desdobramentos teóricos, analíticos e discursivos, em uma complexa rede tramada por imagens, quadros teóricos, fontes, literaturas, etc., no campo da história da arte e seus diferentes diálogos transdisciplinares. O termo “tecer”, assim como “textura”, vem de *texere*, da raiz indo-europeia *teks* (fazer), donde *téchné* em grego. Para além do âmbito da tecelagem e da tapeçaria, associamos a ação de tecer aos entrelaçamentos da cestaria e da confecção de outros artefatos, como a produção de redes, com fibras vegetais, fios industriais ou enlaces virtuais. No desenvolvimento diacrônico do termo, músicos italianos seiscentistas se apropriaram do conceito de *tecitura* para designar não apenas o conjunto das notas produzidas por um instrumento, mas a organização desses sons, o entrelaçamento organizado da extensão da voz humana. Para soar melhor em sua fonética, adotaram a escrita *tessitura*.

A partir desses conceitos, o CBHA convocou historiadoras e historiadores da arte a colocar em debate a reflexão sobre como desenvolvemos nossas pesquisas, na etapa posterior à urdidura e a trama; ou seja, *como entretecemos o discurso historiográfico artístico*. A seguir, o leitor tem a chance de acompanhar, em formato de resumos expandidos, diferentes possibilidades de *tecituras* e *tessituras*.

# SESSÃO TEMÁTICA 01

## Atravessamentos das obras de arte nos imaginários turísticos

**Coordenação:**
**Camila Dazzi**
**Isabel Loureiro**

# (Des)continuidades da ideologia colonial no imaginário turístico contemporâneo sobre a Tunísia

[1] Camila Dazzi, Professora Titular do Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro / CBHA / camila.dazzi@cefet-rj,br
[2] Karla Godoy, Universidade Federal Fluminense / karlagodoy@id.uff.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O recorte temporal da pesquisa é o século XIX, período no qual ocorreu a expansão imperialista, o processo de colonização francesa do Norte da África (Marrocos, Argélia e Tunísia) e a consequente abertura desse território ao turismo moderno (Zytnicki, 2009). O enfoque geográfico é a Tunísia, cujo processo de dominação teve início pela França em 1881, quando o território estava sob domínio do Império Otomano, e estabeleceram o protetorado francês, cujo término ocorreu somente em 1956 (Saidi, 2020).
Partindo da compreensão do Orientalismo como o modo com o qual o Ocidente, tendo como base a ideologia colonial, representou ficcionalmente o Oriente, a pesquisa parte da hipótese de que a constituição dos imaginários turísticos sobre os territórios colonizados pela França no Magrebe foi e segue sendo determinada por textos e imagens Orientalistas. Se desde inícios do século XIX as obras de arte orientalistas motivaram viajantes europeus a conhecerem um Oriente, cremos que não menos importantes, nesse sentido, foram as imagens turísticas dos territórios colonizados, como os presentes nos relatos turísticos ilustrados de viagem, escritos por viajantes europeus que visitaram a Tunísia entre 1880 e 1920. Julgamos que essa produção contribuiu para, simultaneamente, materializar e construir imaginários turísticos, em um processo muito similar ao da sedimentação: camadas sucessivas de imagens que, tal como na geologia, são demarcadas, mas que, em certa medida, se misturam ao longo do tempo, dando continuidade a antigas ideologias, mas igualmente incorporando novas formas de perceber e agir no mundo (Enzensberger,1964; Salazar, 2011; Staszak, 2015; Gravari-Barbas & Graburn, 2023).
Em nossa apresentação, mostramos como as divulgações turísticas sobre a Tunísia contemporânea dão continuidade à ideologia colonialista (**Fig. 1**) presente nesses relatos turísticos ilustrados (**Fig. 2**), ainda que as imagens utilizadas pelos receptivos turísticos tenham se adaptado e se reconstruindo em função das exigências do mundo contemporâneo. Para alcançarmos esse propósito, lançamos mão de diferentes métodos de pesquisa, dentre os quais a leitura acurada de fontes secundárias atuais (artigos, livros, teses etc.) como base teórica de reflexão, o estudo de fontes primárias do século XIX (relatos

turísticos ilustrados) e a análise das propagandas dos receptivos de turismo tunisinos. Foi realizada, igualmente, uma pesquisa de campo na Tunísia, que ocorreu em março de 2025. Cabe ressaltar que a pesquisa é fruto do pós-doutoramento desenvolvido no PPGTUR/UFF, em 2025.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Imaginários turísticos; colonialismo; orientalismo; Tunísia.

**FIGURAS:**



**FIGURA 1**
Imagem utilizada na divulgação do roteiro “Village pittoresque de Sidi Bou Said + ancienne médina de Tunis”, disponível na plataforma Viator.
Fonte: www.viator.com/



**FIGURA 2**
“Souk el Belat - Tunis”, ilustração na p.151 do relato turístico ilustrado *Algeria and Tunis* (1906).
Fonte: gallica.bnf.fr/

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Cemitérios Brasileiros: um local específico para fazer turismo artístico

Maria Elizia Borges[1]
[1] Universidade Federal de Goiás/maelizia@terra.com.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Atualmente existe um grande interesse em rever a arte funerária construída em cemitérios dos meados do século XIX, tanto na Europa, na América do Norte, como no Brasil. Os procedimentos para tal fim são múltiplos: existem guias especializados, formados em história ou em turismo, que na visita guiada destacam monumentos pela importância política, histórica e intelectual dos falecidos; outros que avultam a importância artística dos monumentos vinculados a cultura grega, aos estilos neoclássicos, neogóticos, simbolismo, art nouveau e art déco; alguns que ajuntam ambas as categorias. Alguns guias têm por hábito distribuir plantas dos cemitérios para os turistas que acompanham a visita. E o caso do Cemitério Perè-Lachaise (1804) em Paris. O Cemitério de Montjuic (1883) é considerado uma expressão progressista e moderna na cidade de Barcelona, na Espanha. Eles contam com uma equipe grande de profissionais para a concepção da "Ruta del cementiri de Montjuic" desde 2008. Também ocorrem estas ações culturais no Cemitério Monumental de Staglieno (1851), em Genova, na Itália. Estes cemitérios e muitos outros europeus, considerados como "Museus de céu aberto" serviram de inspiração para a criação de visitas guiadas nos cemitérios brasileiros. Citamos aqui alguns exemplos de ações que enaltecem os modelos de produção artística. No Cemitério da Santa Casa de Caridade, de Bagé, a historiadora Dra. Clarissi Esmério realiza desde 2008 o "Sarau Noturno" onde destaca o histórico dos monumentos funerários de valor artístico e político da cidade. Já no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, de Porto Alegre, a restauradora Dra. Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho se detém mais em apontar os monumentos e a valorização do restauro em algumas obras de grande teor artístico. No Estado de São Paulo, o Cemitério da Consolação (1858) e o Cemitério da Saudade de Campinas (1881) também tem a historiadora em Artes Visuais Dra. Viviane Comunale e o jornalista Thiago de Souza que costumam agregar uma quantidade grande de turistas nas suas visitas. No Estado de Minas Gerais, a Dra. Marcelina Almeida realiza visitas guiadas no Cemitério Bonfim (1897), em Belo Horizonte destacando obras artísticas e vida de pessoas eminentes ali enterradas. Quem são os turistas que se inscrevem nestas visitas? Temos então vários modos operantes para atender o turista avido pelo conhecimento histórico e artístico dos cemitérios.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Cemitérios brasileiros; Guia turístico; Museu a céu aberto; Escultores funerários; Produção eclética.




**Figura 1**
**Escultor Giulio Monteverde.** *Anjo*. *Propaganda de visita guiada. Cemitério de Staglieno, Genova*. Túmulo de Francesco Oneto (1882).




**Figura 2**
**Escultor José Scarlatelli.** *Pranteadora. Propaganda de visita guiada. Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte*. Túmulo em Homenagem aos mortos em combate na Campanha de 1925.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Imagens do desejo: mulheres fatais nos Oitocentos e a fantasia visual para o turismo

Sarah Borges Luna[1]

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) / sarahluna@ufrj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este trabalho investiga representações visuais de mulheres no século XIX, com ênfase na articulação entre os ideais estéticos do *fin-de-siècle* europeu e o turismo como prática cultural. A análise objetiva compreender como mulheres encarnaram imagens do desejo masculino no cenário de uma Europa em transição, que apontava para o desconforto do nascer de um novo século. Nesse contexto, a *femme fatale* incorporava a mulher pérfida, envolta por atmosfera de sedução e erotismo. Como afirma Cláudia de Oliveira (2008), essa mulher era a personificação de Dalila, Cleópatra ou Salomé, as "deusas" decadentes. No Brasil, as personagens foram baseadas nas obras literárias indianistas, e as deidades nacionais se tornam Iracema, Lindoia e Moema. Assim, mesclam-se o fascínio pelas estéticas decadente-simbolistas e um olhar colonialista que projeta o "outro" como estranho e exótico.

A metodologia adotada combina análise bibliográfica com análise de imagens, permitindo embasamento teórico e leitura crítica e feminista dos elementos presentes nas obras selecionadas segundo as "intervenções feministas", de Griselda Pollock (1988). São analisadas a pintura Lindoia, de José Maria de Medeiros (1882), e a escultura de Rodolfo Bernardelli, Moema (1894). Ambas contrastam a beleza ornamental das retratadas e seus trágicos finais, transformando a morbidez do ato em visão esteticamente impactante. As obras se encontram expostas em instituições museológicas, visitadas por turistas nacionais e estrangeiros. A depender da narrativa empregada pela exposição, pode-se produzir uma fantasia visual de sensualidade e exotismo acerca da mulher brasileira

O estudo está inserido nos debates inter e transdisciplinares que envolvem a história da arte, os estudos de gênero, as teorias pós-coloniais e o turismo, contribuindo para uma reflexão crítica sobre como o olhar etnocêntrico sobre as mulheres perpetuou estereótipos culturais e de gênero. Apoiamo-nos em autoras/es como Nina Auerbach (1980), Mireille Dottin-Orsini (1996), Ana Cavalcanti (2011) e Fernanda Pitta (2019).

Demonstram-se recorrências visuais e seus transbordamentos para o imaginário turístico exotizador e sensualizador da mulher brasileira, que sustentam tais argumentos.

Ao revisitar as visualidades do século XIX e suas implicações quanto ao modo como culturas, corpos e desejos foram (e ainda são) representados, a pesquisa gera contribuições relevantes e provoca reflexões para a compreensão crítica acerca das imagens da mulher como objeto de desejo.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Mulheres; Oitocentos; Arte no Século XIX; Imaginários turísticos.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**JOSÉ MARIA DE MEDEIROS**, *Lindoia*, 1882, óleo sobre tela, 54,5 x 81,5 cm, Acervo: Instituto Brennand, Recife
Fonte: https://www.institutoricardobrennand.org.br/index.php/acervo/artista/39



**Figura 2**
**RODOLFO BERNARDELLI**, *Moema,* 1894, bronze fundido, 25 x 218 x 100 cm, Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
Fonte: https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/mnba/assuntos/colecoes/brasileiras/escultura-brasileira/moema.png/view

# *After naturalism comes tourism*: a construção crítica da imagem tropical

Charlene Cabral Pinheiro[1]

[1] Universidade de São Paulo / charlenecabral@usp.br

Entre as décadas 80 e 90 do século XX, H. R. Fricker (Zurique, 1947) fez circular, dentro da rede de arte correio, envelopes que traziam carimbos e selos com o *slogan* “after / dadaism / fluxism / mailism / comes / tourism”, o qual vinha acompanhado de outras sentenças e imagens, características daquele tipo de correspondência, entre elas a eloquente “damned to be a tourist”. Fricker não foi o único artista a ironizar os destinos do turismo, e da arte, ao longo daquele século, mas essas duas frases contêm provocações que servem como ponto de partida para uma análise de produções de artistas contemporâneos, especificamente do sul global, que se estruturam sobre operações críticas a determinadas práticas turísticas, as quais, por sua vez, devem suas características a processos históricos, alguns dos quais literalmente visíveis, pois ancorados em imagens. Neste trabalho, me ocupo em identificar elementos visuais em imagens produzidas por viajantes artistas e naturalistas europeus sobre a paisagem natural dos trópicos e de seus habitantes originários, especialmente ao longo do século XIX (mas, eventualmente, antes), e em tecê-los com trabalhos recentes de Denilson Baniwa (Barcelos, 1984), Sergio Pinzón (Bogotá, 1988) e Joiri Minaya (Nova Iorque, 1990), esta última de ascendência dominicana, origem que se reflete fortemente em sua poética. Os três artistas compartilham do sentido de ironia presente naquelas sentenças de Fricker, mas, se este falava (ainda) desde um ponto de vista europeu, aqueles o fazem desde um outro lugar, através de produções que vão de colagens a tapetes de yoga, de vídeos a figurinos performáticos, na tradução de um mal estar ligado à exploração leviana, e concomitante construção, de uma imagem de tropicalidade ligada a seus territórios. Uma abordagem ecocrítica da história da arte serve de guia para a análise dessas produções, reconhecendo que “a humanidade e seus produtos emergem de uma rede de materiais, mundos e sujeitos interconectados além do sentido restrito do mundo ‘desenvolvido’ de natureza como recurso instrumental” (Patrizio, 2023, p.35). Interessa identificar elementos ligados a uma certa formatação da imagem de paisagem tropical, que serviu de base para uma instrumentalidade que derivaria, entre muitas coisas, no imaginário turístico, e observar como outras imagens vão se fazendo possíveis a partir de posicionamentos críticos de artistas oriundos desses territórios.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Ecocrítica; Turismo tropical; Denilson Baniwa; Sergio Pinzón; Joiri Minaya.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**DENILSON BANIWA**, *Voyeurs*, 2019, colagem sobre fotografia, 40 x 51 m, Acervo: do artista
Fonte: https://www.behance.net/gallery/102705401/Voyeurs

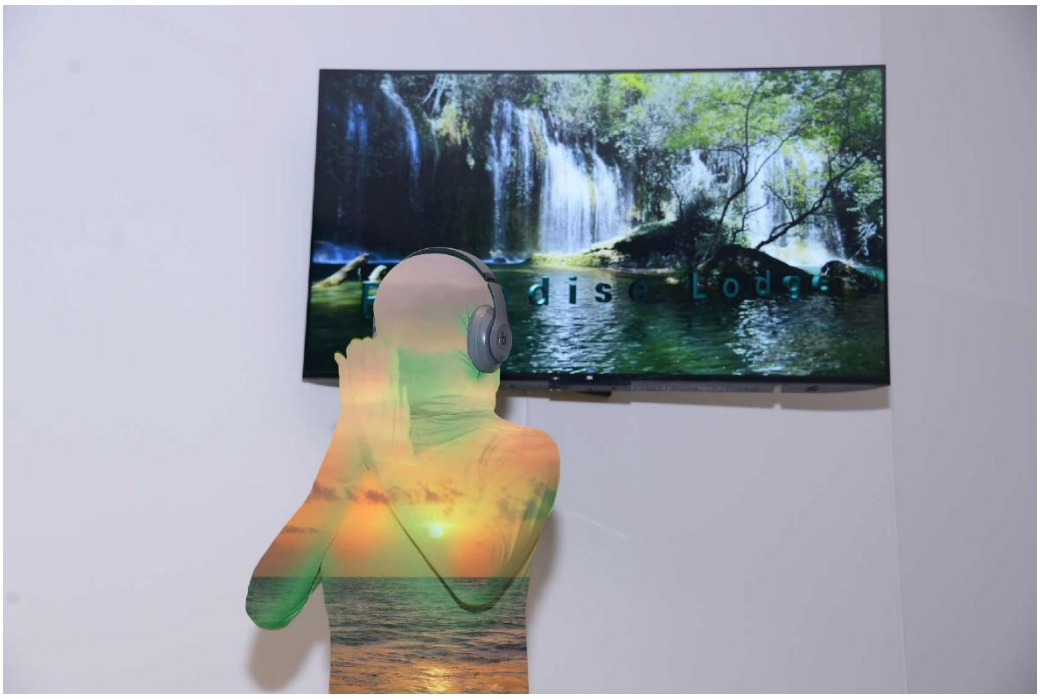


**Figura 2**
**SERGIO PINZÓN**, *Ejercicio cromático*, 2023, ação performática e vídeo, dimensões variáveis, Acervo: do artista
Fonte: portfólio do artista



**Figura 3**
**JOIRI MINAYA**, *Vacation stories from online dating catalogues*, *Postcards (from the Dominican Women Google Search body of work)*, 2015-, cartão postal, 5 x 7 in / 4 x 6 in, Acervo: da artista
Fonte: https://www.joiriminaya.com/Postcards

# "Tipos árabes": Oriente Médio e raça em fotografias

Nina Ingrid C. Paschoal[1]
[1] UNIFESP/FAPESP nº proc.: 2024/08445-6 / nina_paschoal@hotmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A comunicação visa apresentar um álbum da Coleção Thereza Christina, da Biblioteca Nacional (RJ), enfocando nas suas primeiras quatro páginas, as quais contém 32 fotografias intituladas "tipos árabes". Trata-se do *"Album complet de toutes les principales vues et monuments d'Alexandrie, Caire, Suez, Canal isthme de Suez, basse-Nubie, haute Egypte-etc-etc-etc*", de autoria do italiano Luigi Fiorillo, e que fora adquirido por D. Pedro II e sua esposa Thereza Christina durante uma de suas viagens ao Egito, provavelmente a de 1871. As imagens, em formato *carte de visite*, dialogam tanto com a produção científica do período, que discorria sobre as diferenças de raças, quanto com o gênero de tipos e costumes e, ainda, com a cultura visual do Orientalismo. Desse modo, pretendemos elucidar os imbricamentos entre esses conceitos e categorias. Partimos de uma abordagem decolonial dessas imagens, tratando-as como testemunhos da presença europeia no Oriente, e tensionando o que Stuart Hall chama de "regime racializado de representações". A produção e circulação destas fotografias perfazem uma representação visual da alteridade, que sustenta e legitima a retórica da hierarquia entre o Ocidente — associado à maturidade de civilização — e outras etnias e culturas – representadas como pueris, selvagens ou atrasadas. Assim foi o caso do Oriente Médio e, também, o do Brasil, reunidos pelo discurso que justificava a colonização por meio do uso da categoria da raça, tornada visível por traços fenotípicos ou pelos hábitos classificados como "exóticos". O álbum em questão, além de ser praticamente inédito em abordagens acadêmicas, é um exemplo emblemático das convergências entre antropologia, arte, técnica e história, favorecendo a investigação das relações simbólicas e políticas entre Oriente, Brasil e Europa. Assim, pretendemos lançar luz sobre esse objeto e suas articulações, inscrevendo-o em um panorama mais diversificado e crítico, onde agem sujeitos de culturas tradicionalmente subalternizadas pela historiografia da Arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Orientalismo; tipos e costumes; fotografia; Coleção Thereza Christina; raça.

**FIGURAS:**




**Figura 1 – Primeira página de fotografias de "tipos árabes"**
**LUIGI FIORILLO**, *types arabes*, c.1871, papel albuminado, apx. 15 x 19 cm (cada fotografia), Acervo: Coleção Thereza Christina, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
Fonte: BN Digital.

C B
H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# SESSÃO TEMÁTICA 02

# Cristianismo e cultura material: a circulação de objetos na perspectiva da História da Arte Global

**Coordenação:**
**Tamara Quírico**
**Flavia Galli Tatsch**
**Aldilene Marinho César Diniz**

# Presentes do Oriente, Olhares do Ocidente: A Adoração dos Magos e a transculturação

Andre Guimarães Mesquita[1]

[1] PPGHA - UERJ / meskitov@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação propõe uma reavaliação de representações da narrativa da Adoração dos Reis Magos, com especial atenção à figura de Baltazar como ponto pivotal de confluências, entrelaçamentos e interações étnicas e culturais. A análise se insere no escopo de uma história da arte global, interessada em evidenciar como essas imagens — tradicionalmente enquadradas por uma historiografia eurocêntrica — constituem terreno fértil para reconhecer confluências visuais e simbólicas, tensões e trocas interculturais, frequentemente silenciadas ou diluídas em discursos hegemônicos sobre a iconografia cristã. Por meio de um recorte que privilegia representações produzidas a partir do século XIV, pretende-se examinar não apenas a construção visual de Baltazar — comumente identificado como o rei mago negro —, mas também como a própria temática da *Adoração* tornou-se espaço privilegiado para a inscrição de alteridades, exotismos e marcadores de diferença, em um contexto em que a expansão do cristianismo e os fluxos mercantis e culturais intercontinentais impactaram diretamente o imaginário europeu.

A pergunta que orienta a investigação é: de que modo a presença de elementos visuais associados ao "exótico" e ao "outro" nas imagens da Adoração pode ser compreendida como indícios de processos de transculturação? A relevância da questão reside na possibilidade de perceber essas imagens não apenas como registros iconográficos de tradições há muito consolidadas, mas como documentos sensíveis a dinâmicas históricas de contato, circulação e hibridismo cultural. Para tanto, parte-se de uma ampla análise iconográfica e comparativa, aliada a pressupostos da história cultural e à abordagem da transculturação, conforme formulada por Fernando Ortiz e desdobrada em estudos como os de Alicia Walker e Lia Markey. As fontes incluem um amplo repertório visual de obras europeias a partir do século XIV, bem como documentos históricos que iluminam a circulação de pessoas, mercadorias e imagens entre Europa, África, Ásia e, posteriormente, América.

Ao realçar a dimensão intercultural das imagens da Adoração, esta comunicação pretende contribuir para o debate contemporâneo sobre o papel da arte na construção e problematização das identidades culturais em contextos de dominação e resistência.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Adoração dos Reis Magos; Iconografia; Tradições de Representação; Transculturação; História da Arte Global.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**FRANCISCO HENRIQUES (ativo 1508–1518), VASCO FERNANDES (1475–1542)**, *Adoração dos Reis Magos*, 1501–1506, Painel do Políptico da Capela-Mor da Sé de Viseu, Óleo sobre painel de carvalho, 131 cm x 81 cm, Museu Nacional Grão Vasco, Viseu, Portugal.
Fonte: https://g.co/arts/SB8boHVnmQQgCkPe8



**Figura 2**
**ANDREA MANTEGNA (1431–1506)**, *Adoração dos Reis Magos*, 1495 - 1505, Verniz sobre tela de linho, 48.6 × 65.6 cm, Getty Museum, Los Angeles.
Fonte: https://www.getty.edu/art/collection/object/103RHD

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A circulação de modelos iconográficos franciscanos na longa duração: do suporte religioso ao bem cultural

Aldilene Marinho César Diniz[1]

[1]Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (Cefet/RJ) / aldicesar@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O trabalho proposto tem por finalidade discutir algumas relações entre a produção, a circulação e o consumo de modelos iconográficos franciscanos, especialmente entre os séculos XVI e XVIII, e estabelecer possíveis conexões entre esse passado e outras questões atuais que envolvem os usos sociais e a conservação desses objetos (constituídos, muitas vezes, como bens culturais) no tempo presente. Os modelos figurativos em questão tratam exclusivamente de passagens da vida de São Francisco de Assis (c. 1181-1226) e representam episódios hagiográficos da vida do santo assisense. No que tange ao recorte espacial desses trânsitos, tratarei da circulação de tais modelos, principalmente, entre a Europa e a América portuguesa. Como aporte teórico central utilizarei as noções de imagem-objeto, de Jérôme Baschet, e de imagem-presença, Daniel Russo, para apresentar algumas reflexões. No tocante aos suportes artísticos mobilizados, destacarei sobretudo exemplos que circularam em estampas gravadas e que serviram de ponto de partida ou de modelo integral para a feitura de painéis azulejares. Tais azulejos iriam compor alguns dos ciclos narrativos da vida de Francisco de Assis instalados em igrejas e conventos da Ordem franciscana na então América portuguesa. Numa perspectiva diacrônica, tomada numa longa duração histórica, percebe-se que, na atualidade, parte dos artefatos remanescentes desses trânsitos culturais são percebidos genericamente por grande parte da população brasileira como constitutivos de um “patrimônio cultural nacional” que foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Todavia, essa mesma percepção costuma destituir esses artefatos de sua historicidade, de suas especificidades, uma vez que tende a esvaziar suas relações específicas com práticas religiosas coletivas que perduraram desde o seu contexto de produção e por um extenso período subsequente. Partindo ainda de algumas reflexões reunidas por Arjun Appadurai, este trabalho pretende discutir, mesmo que brevemente, a relevância de se mobilizar noções como “biografia cultural” e “agência dos objetos”, em articulação com os ambientes, crenças e práticas sociais que dotam de sentido tais artefatos, para tratar das condições materiais e sociais que possibilitam, ou não, a sua continuidade histórica.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte franciscana; Cultura material; Azulejo; Gravura; Patrimônio Cultural.

# Um risco de retábulo para Glaura: considerações sobre o projeto não consumado

Aziz José de Oliveira Pedrosa[1]

[1] Universidade do Estado de Minas Gerais / azizpedrosa@yahoo.com.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

No distrito ouro-pretano de Glaura transcorreu singular circunstância alusiva à ornamentação da igreja Matriz de Santo Antônio, quando em 1757 o retábulo-mor, lavrado em 1725 pelo entalhador Valerio de Souza Romeiro, foi destruído por raio. Essa circunstância motivou a elaboração de projeto desenvolvido em Minas Gerais e enviado à Lisboa para aprovação, porém rejeitado por ser qualificado como excessivamente adornado. Para solucionar tal impasse, outra alternativa foi gizada em 1761 por Rodrigo Franco, arquiteto das Ordens Militares (Figura 1). Consta nesse novo risco menções textuais aos preceitos da arquitetura clássica e elementos visuais entrelaçados às influências italianas, repercutindo explicitamente feitios extraídos do altar da Capela de São João Batista (Igreja de São Roque - Lisboa), produzido na Itália e elaborado por Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi (1742 – 1751). Não há informações se esse último projeto para o retábulo-mor da Matriz de Glaura foi enviado ao Brasil, tampouco elucidações a respeito do motivo pelo qual não foi executado, permanecendo na capela-mor reaproveitamentos da peça danificada pelo fogo. Haja vista o panorama da arte retabular mineira entre 1750 e 1770, a proposta de Rodrigo Franco explicitava o fundamental papel das imagens para promoção e propagação do léxico artístico europeu em Minas Gerais, pois potencializaria circular repertório distinto de tudo que se produziu à época na região, quando as estruturas e ornatos talhados em madeira reverberaram a plástica do denominado estilo joanino e do conteúdo ornamental francês, enquanto em Portugal prevaleciam modelos vinculados à arte e à arquitetura italiana neoclássica, que nortearam a reconstrução de Lisboa após ser devastada por terremoto em 1755. Nesse sentido, objetiva-se discorrer sobre a história do desenho mencionado e analisar a influência do retábulo da Capela de São João Batista para sua concepção, frente ao predomínio cultural e artístico italiano em Portugal. O exame desse evento proporcionará compreender os componentes determinantes dos sistemas de produção da arte religiosa na América portuguesa, demonstrando os pormenores relacionados aos procedimentos antecedentes à fábrica de retábulos, materializados na forma de riscos e apontamentos, raramente localizados nos arquivos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Retábulo; Igreja Matriz de Santo Antônio; Risco; Minas Gerais; Século XVIII.

## FIGURA



**Figura 1**
**RODRIGO FRANCO**, *Retábulo para a capela-mor da igreja matriz de Santo Antônio de Casa Branca do Bispado de Mariana*, 1761, papel, Acervo: Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
Fonte: Arquivo Nacional Torre do Tombo, Código PT/TT/MR/1/17N.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# O Diabo na terra do sol: as representações do demônio entre a Europa e a América

Tamara Quírico[1]

[1] Universidade do Estado do Rio de Janeiro /tamara.quirico@uerj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O cristianismo se caracteriza por uma dicotomia entre o Bem e o Mal. Seja pensando o Mal como Santo Agostinho – ele seria apenas a ausência do Bem – ou concedendo a ele uma agência, a ideia de uma dualidade do (e no) mundo impregna o pensamento cristão. Assim como ao Deus invisível se concedeu uma face através da Encarnação, também o maligno ganhou materialidade através do Diabo e dos demônios secundários que lhe servem. Os modos de representar essas figuras demoníacas são bem variadas. Afinal, o Bem é único, enquanto o Mal pode tomar as formas mais diversas.

Encontramos representações visuais das figuras demoníacas em diversos temas vinculados ao cristianismo: por exemplo, nas tentações dos santos que, ao longo dos séculos, são desdobramentos narrativos e iconográficos das tentações de Cristo no deserto. Interessam-nos aqui, de modo mais específico, as representações do Diabo associadas aos temas do Juízo Final e do Inferno, e particularmente um tipo iconográfico que deriva da ideia do julgamento: a figuração de São Miguel derrotando o demônio, tendo ou não nas mãos uma balança.

Por que São Miguel? De acordo com o texto bíblico, um anjo conduziu a alma de Lázaro ao seio de Abraão – interpretado como o Paraíso –, embora não se especifique seu nome; ainda segundo as Escrituras, São Miguel liderou o combate contra Lúcifer e seus seguidores, expulsando-os do Paraíso. Portanto, é possível que, por meio de uma associação entre as duas passagens, o Arcanjo Miguel fosse tido como a figura mais adequada para lutar uma vez mais contra Lúcifer, para poder conduzir finalmente a alma do cristão ao Paraíso no fim dos tempos. Essa iconografia, extremamente difundida, encontra particular penetração nas Américas, tanto na Espanhola como na Portuguesa, associada diretamente ao Juízo Final e a uma doutrinação decorrente da cena, ou com uma ênfase mais devocional, em que uma imagem individualizada de São Miguel se destaca.

A presente comunicação, assim, buscará analisar os modos de representação do Diabo a partir da comparação entre imagens realizadas sobretudo ao fim da Idade Média e obras executadas nos territórios americanos entre os séculos XVII e XIX. Focaremos, em particular, nas figurações de São Miguel derrotando o

demônio, seja como tema autônomo, seja incorporada a uma cena mais ampla do Juízo Final.

**PALAVRAS-CHAVE:**
São Miguel; Diabo; Imagens cristãs; Arte medieval; Arte colonial.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Transportar Consigo a *Chemise* da Virgem: as Insígnias de Peregrino de Chartres

Flavia Galli Tatsch[1]

[1] Universidade Federal de São Paulo / galli.tatsch@unifesp.br

## RESUMO

Insígnias de peregrinos eram pequenos símbolos ou distintivos que materializavam a experiência vivida nos locais de peregrinação. Produzidas às centenas, geralmente em metal barato e sob o aval daqueles que custodiavam tais espaços, as insígnias apresentavam tamanhos e formatos variados, permitindo que fossem costuradas nas vestes, nos chapéus ou penduradas em cordões em volta do pescoço. Na França, a Catedral de Chartres se tornou o maior centro de peregrinação mariana devido a uma importante relíquia: a *chemise* ou *Sainte Chemise* da Virgem, uma peça de seda presenteada pela imperatriz bizantina Irene a Carlos Magno, e que, em 876, foi doada por Carlos, o Calvo. Acreditava-se que Maria tivesse utilizado essa peça tanto na concepção quanto no nascimento de Jesus. Guardada no interior da igreja, dentro uma caixa relicário (a *sainte chasse*), a relíquia só podia ser vista pelos fiéis em ocasiões especiais ou durante algumas procissões. As diversas insígnias de Chartres compartilhavam elementos comuns: de um lado, a Virgem entronizada com o Menino Jesus em seu colo; do outro, a visão da *chemise* dentro da *sainte-chasse*, sendo carregada em procissão por dois homens. Essa relíquia, por seu contato com o corpo da Virgem, tinha um valor particular, proporcionando aos fiéis um tipo de processo de "contágio sagrado". Ao possuir e usar a insígnia, o/a peregrino/a se aproximava dessa experiência, vestindo as virtudes da Virgem e se beneficiando da intercessão direta que Maria teria com o Cristo. Esta comunicação tem como objetivo abordar a conexão entre esses objetos e a veneração mariana em Chartres, ou seja, como as insígnias funcionavam como imagens emblemáticas da *chemise*, em um formato pequeno e acessível a todos. Elas podiam ser carregadas do local original de devoção (Chartres) para outros espaços, como o corpo do peregrino, prolongando o momento do contato com a relíquia e transportando consigo seu poder de cura ou proteção. Esta pesquisa está vinculada ao projeto temático *Uma História Conectada da Idade Média. Comunicação e circulação a partir do Mediterrâneo* (Fapesp 2021/02912-3).

**PALAVRAS-CHAVE:**
Materialidade do cristianismo; Insígnia de Peregrino; Arte Medieval; Chartres.

**FIGURA:**



**Figura 1**
**ANÔNIMO**, *Insígnia de Peregrino*, século XXI, metal, 4,5 x 4,5 cm,
Acervo: Flavia Galli Tatsch
Crédito da imagem: Flavia Galli Tatsch

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Arquétipos em conflito: a imagem de Maria Madalena entre sexualidade e santidade

Vivian Greco Cavalcanti de Araujo[1]

[1] Colégio Pedro II / Universidade do Estado do Rio de Janeiro / grecovivian@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este artigo propõe uma análise crítica da construção visual de Maria Madalena no século XVI, com foco em duas cenas: Noli me Tangere (Não me toques) e Maria Madalena Penitente. Examina-se sua representação como figura liminar, que sintetiza os arquétipos antagônicos de Eva, a pecadora primordial, e Maria (mãe de Jesus), a virginal redentora. Por meio de um exame crítico de pinturas do período, busca-se observar nas obras de Ticiano, artista veneziano do Cinquecento, como se articula essa dualidade, refletindo as concepções da construção e recepção da imagem. A figura de Maria Madalena ocupa um lugar paradoxal no imaginário cristão ocidental. Sua representação visual no século XVI já reflete a tradição construída no século VI, pelo papa Gregório I (A.P. 540-604), que, em sua Homilia 33, fundiu diferentes mulheres do Novo Testamento em uma única figura, Maria Madalena, atribuindo-lhe os vícios associados aos sete pecados capitais. Essa síntese, que associou Madalena à prostituição, estabeleceu uma narrativa que sexualizou seu corpo como metáfora do pecado e da fragilidade moral. No entanto, sua condição de testemunha da ressurreição de Cristo (Noli me Tangere) e de modelo de arrependimento (Penitente) permite que sua iconografia opere como um ponto de ambiguidade calculada, oscilando entre a culpa herdada de Eva e a pureza redentora de Maria. Este estudo parte da hipótese de que as representações de Madalena no século XVI, particularmente as de Ticiano, funcionam como interseções visuais onde se sobrepõem discursos teológicos, morais e de gênero. As concepções do artista não são o foco, mas sim a agência da imagem. Assim, ao analisar obras como Noli me Tangere (c.1514) e Madalena Penitente (c.1560), argumenta-se que elas não apenas reforçam a dualidade pecado e santidade, mas também servem como dispositivos de reflexão sobre o papel da mulher no espaço sagrado-católico. A metodologia combina análise formal (composição, gestualidade e simbolismo) com uma abordagem histórica, explorando como a imagem de Madalena foi instrumentalizada para codificar discursos sobre pecado, gênero e salvação.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Maria Madalena; Arte Sacro-Católica; Gênero; Iconografia.

# Uma arte bizantina “rebelde”. O “Saltério de Khludov” e a iconoclastia

Biagio D’Angelo[1]

[1] Universidade de Brasília / biagiodangelo@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em um estudo sobre o culto às imagens, Ernst Kitzinger reconheceu nos ícones anteriores à crise iconoclasta um “poder de um tipo silenciosamente hipnótico”, porque eles “em sua imobilidade e transparência, são capazes de transmitir - mais do que qualquer obra de arte bizantina dos séculos anteriores - um sentido do divino”. Distantes e separados, esses ícones representam a ideia de arte religiosa em Bizâncio. Depois dos evangelhos, o livro iluminado com mais frequência na região bizantina era o saltério que, ao longo do tempo, apresentou uma materialidade peculiar e única. Com efeito, o programa decorativo exigia que o escriba deixasse margens muito amplas nas laterais do texto dos Salmos, como se fosse para acomodar um comentário escrito. Em vez disso, o espaço deixado vago era ocupado por imagens ligadas ao texto de várias maneiras, às vezes traduzindo uma palavra ou frase diretamente em uma imagem, às vezes seguindo a narrativa mais livremente ou, em outros casos, propondo um paralelismo tirado de textos proféticos cristãos ou da teologia dogmática. Três saltérios com decoração marginal de meados do século IX foram preservados. O mais completo deles é o “Saltério de Khludov”(Moscou, Museu Histórico do Estado, manuscrito D. 129). No auge da crise iconoclasta, data o “Saltério de Khludov”, um saltério iluminado, escrito em oncial, com ilustrações marginais. É um testemunho único da arte bizantina durante o período iconoclasta e é um dos três únicos saltérios bizantinos iluminados do século IX que sobreviveram até os dias atuais. Segundo a tradição, as miniaturas foram pintadas clandestinamente e muitas delas são caricaturas dos iconoclastas. O efeito da iconoclastia bizantina na arte religiosa foi duplo: por um lado, o dano (quando não a destruição) de um grande número de representações sagradas, incluindo obras de arte e manuscritos iluminados; por outro lado, um esclarecimento do significado do ícone, que não é uma narrativa bíblica, como, por exemplo, em muitos ciclos de afrescos ocidentais, mas uma manifestação pictórica de uma reflexão teológica. A prova da criação do modelo de manuscritos iluminados, como o “Saltério de Khludov”, está ligada à luta contra os iconoclastas. De fato, nessa dupla rebelião (contra o culto às imagens e contra a iconoclastia), o estilo polêmico do “Saltério de Khludov” como um todo, é impressionante, uma demonstração muito incomum da paixão que a disputa iconoclasta gerou. O resultado é um exemplo brilhante de arte “rebelde”, coincidindo com uma redescoberta dinâmica da imagem humana e a busca por motivos iconográficos

antigos. Essa é certamente uma reação contra o poder bizantino dominante, mas também uma confirmação de que a história cultural não acontece sem consequências para o estudo das imagens.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte bizantina; Saltério de Khludov; Iconoclastia; Culto à imagem; Manuscrito iluminado.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A presença de objetos islâmicos em igrejas cristãs: uma análise sobre *bacini* em Pisa

Camila Palaio Martorelli[1]

[1] Pós-graduanda pela Universidade Federal de São Paulo/ camila.martrelli@unifesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Dentre as cidades italianas, Pisa se destaca pelo uso extensivo de um elemento particular no exterior de suas igrejas dos séculos XI e XII: os pratos de cerâmica islâmicos. Chamados popularmente de *bacini*, esses pratos eram produzidos majoritariamente em territórios islâmicos — como Egito, Tunísia, Sicília e al-Andalus, para citar alguns exemplos — e apresentavam formato arredondado, com profundidade e diâmetro medianos. Eram feitos de cerâmica com revestimento vitrificado, incolor ou colorido (geralmente em tons de verde, azul e marrom), simples ou decorados com os mais diversos motivos e, a princípio, projetados para uso doméstico. Em Pisa, podemos ver ainda hoje a reminiscência desse uso em três de suas principais igrejas: a Catedral de Pisa e as igrejas de San Sisto e San Piero a Grado — esta última chegou a reunir 222 exemplares em seu entorno e, atualmente, os que sobreviveram estão alocados no Museu Nacional de San Matteo. Essas cerâmicas chegavam a Pisa principalmente via mar, sobretudo no contexto da expansão marítima dos séculos XI e XII, período em que se observa uma mudança local, especialmente na construção de edifícios cívicos e religiosos que demonstravam sua ascensão. Somos, assim, convidados a pensar sobre a circulação desses objetos, pois, ainda que as investidas militares tenham sido intensas nesse período, ao analisarmos a extensa quantidade de exemplares e seu uso específico por parte dos pisanos, podemos inferir que os *bacini* eram comprados. Ou seja, havia um mercado e um gosto por esse tipo de objeto — e não, necessariamente, uma circulação motivada apenas pelo conflito e pelo botim de guerra. Além disso, podemos refletir também sobre uma possível transmissão de conhecimento e técnica, uma vez que o contato com esses objetos teria incentivado o crescimento de uma produção local de objetos que, mais tarde, ficaram conhecidos como *maiolica*. Deste modo, os *bacini* são os sujeitos da análise, ou seja, são esses os objetos que circulam, e a partir deles pretendemos investigar as vias e as possibilidades de circulação no Mediterrâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:**
*Bacini*; Arte Islâmica; Mar Mediterrâneo; Pisa Medieval; Circulação.

## FIGURAS:




**Figura 1**
**DESCONHECIDO**, *Catino*, séculos X-XI, maiolica policromada “vert y manganeso", Palma Maiorca (Espanha), retirada da igreja de San Piero a Grado, Pisa, Acervo: Museo Nazionale di San Matteo, Pisa (inv. SBAAAD_PI_DIA_10863)
Fonte: Foto autoral



**Figura 2**
**DESCONHECIDO**, *Detalhe da igreja de San Piero a Grado*, séculos X-XII, Pisa.
Fonte: Foto autoral

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Pelos entremeios da pós-vida: um comentário de Sandro Botticelli ao Inferno de Dante

Amanda Borba Paitax[1]

[1] Universidade Federal de São Paulo / amanda.paitax@unifesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O presente trabalho investiga as ilustrações realizadas por Sandro Botticelli (1445-1510) para a primeira seção, isto é, o Inferno, da *Comédia* (c.1321), de Dante Alighieri (1265-1321), a partir da década de 1480. O conjunto de desenhos de todo o poema Dantesco, que totalizam noventa e dois, encontram-se na atualidade entre o Museu *Kupferstichkabinett* de Berlim (Alemanha) e a Biblioteca Apostólica Vaticana (Vaticano).

Dentre estes, as composições referentes ao Inferno somam-se vinte e oito, sendo o primeiro pergaminho ilustrado em sua frente e verso, com o primeiro Canto e o *Mapa* ou Carta do *Inferno*, este como um dos mais completos e coloridos desenhos das ilustrações. Além da dupla apresentação, há ainda a figura do Satã, que ocupa duas folhas de pergaminho, ao contrário das demais. Com relação às ilustrações correspondentes aos Cantos II-VIII, estas nunca foram encontradas.

Para além justamente das duplas composições citadas, as demais ilustrações apresentam em seu verso manuscritos referentes aos Cantos correspondentes, o que nos leva a crer que o projeto teria por finalidade a idealização de um manuscrito da *Comédia*, totalmente ilustrado. A partir do exposto, levantam-se algumas hipóteses. Primeiramente, a que mecenas interessaria uma cópia tão excepcional, por um artista de tamanha notoriedade à época, de um livro cujas edições impressas já ocorriam desde 1472?

Por conseguinte, qual seria, necessariamente, a intencionalidade por detrás da feitura de um livro que trata do além-mundo, na qual o protagonista é o próprio narrador, bem como também o escritor, guiado, ao menos no Inferno e Purgatório, por um poeta da Antiguidade, encontrando, inclusive, seres próprios da mitologia antiga pagã pelo percurso de um espaço da dogmática cristã?

Por fim, e considerando as profusões histórico-culturais que permearam o contexto de um proeminente artista do primeiro Renascimento italiano, a destacar o mecenato da família Médici e as pregações do frade dominicano Girolamo Savonarola (1452-1498), o presente estudo irá explorar algumas contingências do entorno do artista possivelmente apresentadas nestas ilustrações de infinitas possibilidades de remate, pois se mantiveram inconclusas pelo atravessamento da morte na vida do pintor.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Inferno; Renascimento; Comédia; Sandro Botticelli; Dante Alighieri.

# Cristianismo e Transtemporalidade: a Relação Entre Ensino Artístico Acadêmico e o Livro Medieval de Gauthier de Mertz

Reginaldo da Rocha Leite / Universidade do Estado do Rio de Janeiro / docente / CBHA / rochaleitereginaldo@yahoo.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A história da arte global tem iluminado debates que trazem inúmeros pontos fulcrais, sobretudo, no que concerne ao estudo do corpo, da memória, da transtemporalidade e das manifestações de cunho religioso em suas distintas matrizes. Com base nisso, apresentamos nossa proposta de comunicação, que pretende investigar a relação da produção e formação acadêmicas, durante o século XIX, com o livro cristão medieval *L'image du monde*, escrito pelo padre francês Gauthier de Mertz no século XIII. Sob os mistérios da fé, Gossuin de Mertz – conhecido como Gauthier de Mertz –, produziu em 1245 um raro poema em latim e francês intitulado *L'image du monde.* Em 1247, o próprio sacerdote reescrevera a obra como prosa e, sem antever o alcance que ela tomaria, solicitou que a encadernassem com capa em couro vermelho. No entanto, foi pelas mãos do comerciante inglês William Caxton que o trabalho alcançou outros territórios europeus. Contudo, um questionamento nos salta aos olhos: qual a relação entre o texto cristão medieval e as paixões estudadas na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro? Acreditamos que a resposta esteja nas tipologias corporais e desenhos performáticos descritos pelo padre. O livro é composto por estudos e análises que vão desde os aspectos da criação do mundo e questões do cristianismo, ao receituário contendo caracterizações fisionômicas e gestos ideais à construção de imagens. Esse manual orientou discursos orais e retóricas visuais, sendo traduzido para o inglês por William Caxton, que mudou o título para *The Mirror of the world.* Na Inglaterra, o livro se popularizou entre companhias teatrais, oradores e profissionais do campo visual, até que em 1527, Laurence Andrewe imprimira a versão que se espalhou pela Europa. Ao chegar em Roma, *The Mirror of the world*, fora adotado por academias e artistas, um manual na orientação de pintores de cunho histórico, sobretudo, na concepção de telas com iconografia cristã. Ao adotarmos como eixo teórico o campo da transtemporalidade, identificamos em trabalhos de Eliseu Visconti, Pedro Américo e Maximiano Mafra similaridades com os códigos visuais propostos pelo sacerdote francês. Seria *L'image du monde* ou *The Mirror of the world* não só um manual para artistas, mas referência para Tratados escritos nos séculos XVI e XVII?

**PALAVRAS-CHAVE:**
Cristianismo; Academia; Pintura; Tipologia; Transtemporalidade.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Desiderius (Peter) Lenz: uma teoria para a arte sacra na virada dos séculos XIX-XX

Klency Kakazu de Brito Yang[1]

[1]Universidade de São Paulo-Fapesp/klency@usp.br.

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em 1866, um jovem arquiteto e escultor egresso da Escola de Belas Artes de Munique, Peter Lenz (1832-1928), deixou o sodalício dos Nazarenos na Itália e seguiu para o sul da Alemanha, na sua região de origem, onde um mosteiro havia sido fundado com o anseio de renovação religiosa pela arte, por meio do canto gregoriano na liturgia. Trazia consigo uma Teoria Estética recém-formulada após sua experiência italiana, tratava-se do seu relatório da bolsa de estudos que o Governo da Prússia havia lhe proporcionado por intermédio do seu professor Peter von Cornelius (1783-1867). Lenz desejava uma congregação de artistas produzindo arte aos moldes das antigas guildas, uma produção anônima e coletiva, uma arte produzida por pessoas dedicadas à espiritualidade com o fim único de agradar ao Inefável. Ele chegou ao Mosteiro de São Martinho, na região de Beuron, e se apresentou ao abade Mauro Wolter (1825-90) com a esperança de que ali seria o lugar certo para o seu projeto. Entre 1868 a 70, ele construiu e decorou uma capela votiva na região do mosteiro, a Capela de São Mauro, com ajuda de Jacob Wüger (1829-92) e seu aluno Lucas Steiner (1849-1906), que entraram para a ordem beneditina com os nomes de Gabriel e Fridolin, respectivamente. Este núcleo central: o abade Wolter, Lenz e Wüger constituíram as bases do que ficou conhecido como Escola de Arte de Beuron, ou estilo de arte beuronense. Este modelo de arte chamou atenção do grupo francês dos Nabis com a publicação da Teoria Estética de Lenz e da Secessão de Viena, ambos no ano de 1905. Embora o aparente sucesso e repercussão positiva da estética beuronense, ela não era uma unanimidade dentro dos muros dos mosteiros; pois permitia uma interpretação errônea dos seus cânones, sendo considerada uma arte difícil de compreender e fácil de ser mal interpretada. Neste contexto, este trabalho se propõem a apresentar esta rede de monges-artistas e suas obras, acreditando que o Brasil tem sua importância artística através do trabalho do flamengo Adelbert Gresnigt (1877-1956) na igreja do Mosteiro de São Bento de São Paulo. Embora não seja o único exemplo, ele foi o mais relevante, e por isso usamos como paradigma comparativo com seus pares, um estudo exploratório com analise documental e fotográfica que nos permitiu concluir que o paradigma é um exemplo relevante da arte beuronense no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte beuronense; Arte decorativa; Arte sacra; Desiderius Lenz; Séculos XIX-XX.



**Figura 1**
**MAURICE DENIS,** *Le Moines de Beuron,* 1904, o.s.t., 97 x 147 cm
Acervo: Maurice Denis Musée Départemental
Fonte: https://www.musee-mauricedenis.fr/maurice-denis/quelques-oeuvres/article/portrait-de-madame-ranson-au-chat

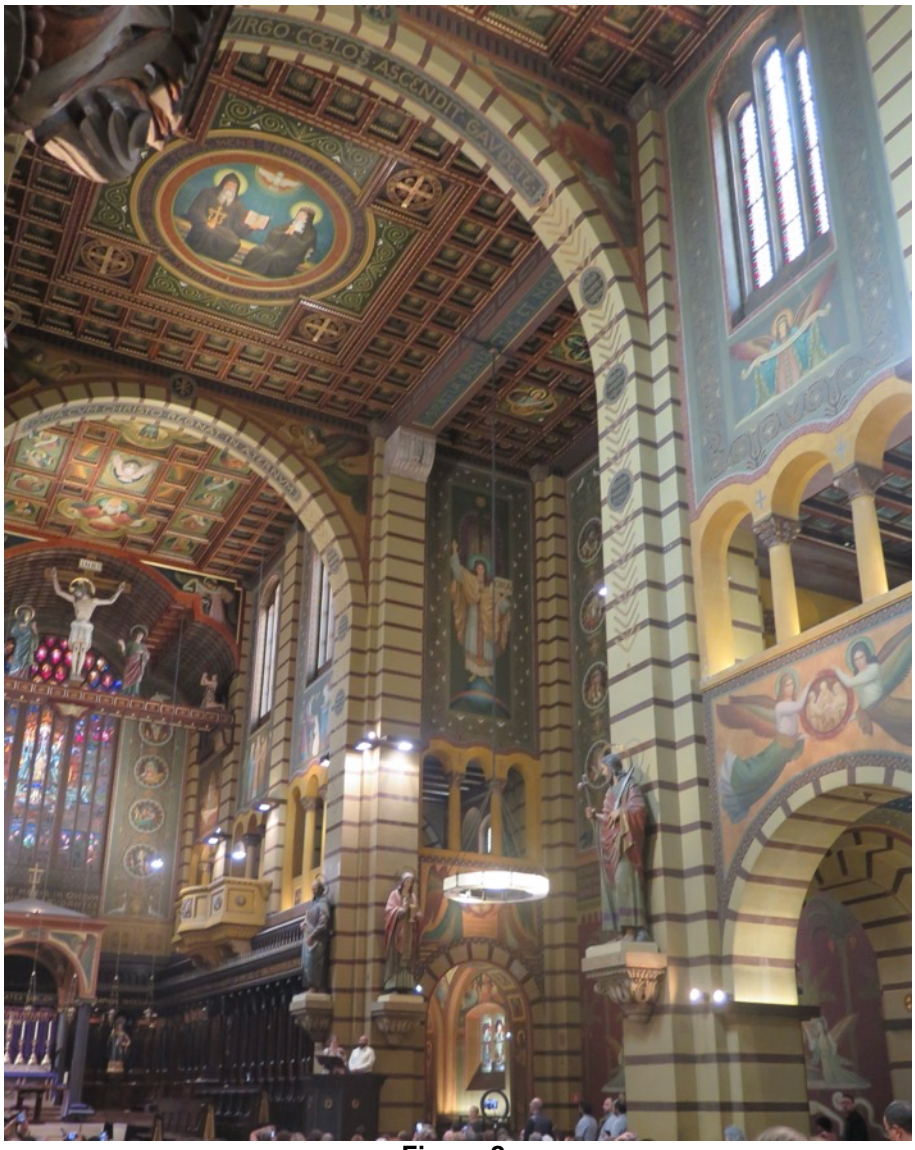


**Figura 2:**
**ADELBERT GRESNIGT,** *Basílica de Nossa Senhora da Assunção,* 1922, pintura parietal, arte decorativa.
Acervo do autor

# Escrínios preciosos: Arte tumular nas igrejas e cemitérios do Piauí oitocentista

Mariana Antão de Carvalho Rosa[1]

[1] PPGH-UFG /antaomariana11@gmail.com

Ao visitar o cemitério de Floriano ver-se uma escultura em mármore com grande detalhamento. Trata-se de uma mulher altiva com vestes clássicas apoiada a uma âncora fincada no solo. Ela vislumbra o céu com confiança exibindo a estrela que porta na testa. Em Piracuruca, no Campo da Saudade, encontramos uma outra figura feminina cujos traços também lembram a estatuária clássica, ela apresenta-se agarrada a uma cruz que a sustenta. Já na igreja Mãe da Divina Graça em Parnaíba, vemos lápides esculpidas em pedra de Lioz e com rubrica que indica terem sido feitas por marmoristas portugueses. Clarival do Prado Valladares, Maria Elizia Borges e Harry Rodrigues Bellomo bem como outros pesquisadores que se debruçam sobre o estudo da Arte cemiterial no Brasil nos ajudam a interpretar os significados dos artefatos fúnebres para os homens que os fabricaram e os escolheram. Diante dessas imagens, que, fazendo uso das palavras de Didi-Huberman, provavelmente nos sobreviverão enquanto elemento de continuidade e duração, propomos apresentar e investigar a origem das construções tumulares de inspiração cristã, sejam elas monumentos do tipo estatuária ou lápides, presente nas igrejas e cemitérios do Piauí bem como refletir sobre o aspecto sagrado conferido ao jazigo, tradado em algumas epígrafes como “escrínios preciosos” ou mesmo “sacrários da saudade”. Para a família, as sepulturas tinham grande valor devido ao que, individualmente, encerravam em si, podemos compara-los, salvo as proporções, aos relicários difundidos durante a Idade Média (TATSCH; NASCIMENTO, 2022) a medida que também guardam algo tido como valioso. Para compreender a dimensão sagrada atribuída a esses lugares demarcados pela arte tumular utilizamos o conceito de Mircea Eliade que contrapõe o sagrado e o profano. Abordamos, portanto, um pequeno ponto da pesquisa de doutoramento acerca da arte funerária, memória e sensibilidades no Piauí entre 1854 e 1954. Ao visitar e catalogar os monumentos sepulcrais que ainda existem nas igrejas matrizes e primeiros cemitérios das dez cidades mais antigas do Estado, encontramos indícios de que parte dessas obras vieram de marmorarias no Pará, no Ceará e algumas são oriundas de Portugal. Investigar o caminho desses objetos consumidos pelos homens do passado e que fazem parte de sua cultura material permitem compreender a importância conferida a essas construções de afeto que se tornaram também os vestígios visíveis de uma cultura cristã.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte tumular; Cemitério; Igreja; Cultura; Piauí.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**DESCONHECIDO**, *Alegoria da esperança sobre a sepultura de Raymundo de Almeida Guimarães no Cemitério Municipal São Pedro de Alcântara, Floriano - PI, 2022*, 1912, mármore, Acervo: Cemitério Municipal São Pedro de Alcântara, Floriano - PI
Fonte: Mariana Antão de C. Rosa




**Figura 2**
**Fº SALLES**, Lápide dedicada a D. Maria Caetana dos Prazeres Salles (1794-1851) e Coronel João José de Sales (1863). Igreja Matriz de Nossa Senhora Mãe da Divina Graça, Parnaíba - PI, 2023,1863, mármore, Acervo: Igreja Matriz Mãe da Divina Graça.
Fonte: Mariana Antão de C. Rosa

# Modesto Brocos e as Peregrinações a Santiago de Compostela

Heloisa Selma Fernandes Capel

Universidade Federal de Goiás/CBHA/hcapel@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Com trajetória e pensamento artístico advindos de deslocamentos entre o Rio de Janeiro e a Europa, o pintor e professor da Escola Nacional de Belas Artes/RJ Modesto Brocos y Gomes (1852-1936) produziu uma obra que circulou entre Roma e Espanha no final do século XIX: *El Tríptico de Santiago en Galicia* (1899). Nascido em Santiago de Compostela no ano de 1852, Brocos foi um professor-artista interessado em processos identitários, frutos de seus deslocamentos entre a Europa e o Brasil, tanto no estabelecimento das bases de suas reflexões escritas, quanto nas obras pictóricas que produziu. Esse *élan* identitário atravessa seu pensamento artístico e se agencia como elemento performático em suas obras. Com a expectativa de ampliar o conhecimento sobre o artista e colocar ênfase em processos e deslocamentos que o influenciam, a comunicação apresenta reflexões sobre a obra que pertence à coleção artística do Museu de Santiago de Compostela e que, por razões estéticas e pela própria trajetória do artista fora da Espanha, não foi devidamente reconhecida. A partir de documentação visual e escrita coletada junto a acervos públicos e privados, a comunicação avalia aspectos da produção e circulação da obra, considerando o impacto de sua recepção em períodos posteriores e sua contribuição para a revitalização das peregrinações a Santiago de Compostela, além dos caminhos de valorização da coleção artística do Museu de Santiago em seus processos de patrimonialização.A partir da obra, vamos compreender que, em função do trânsito entre o Brasil e a Galícia, Modesto Brocos sempre foi um artista estrangeiro. Sua natureza *outsider*, fez com que o Tríptico de Santiago tenha sido realizado de maneira original em relação à forma como a tradição jacobeia lidava, artisticamente, com o tema. Ele vai revestir a obra de aspectos únicos, unindo a tradição jacobeia ao seu local de origem, fazendo com que a tradição pudesse se fortalecer e fosse facilmente reconhecida. De outro modo, a obra também contribuiu para dar visibilidade à pintura galega no momento em que passa a pertencer aos fundos da Catedral. Desse modo, a comunicação explora a performance intervalar/identitária do artista e sua obra, avaliando o trânsito entre as relações e comitências que a sustentam, as culturas nas quais

se insere e os estilos artísticos que se movimentaram entre Brasil e Europa do final do século XIX e início do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Modesto Brocos; deslocamentos; arte jacobeia; patrimônio.



**Figura 1**
**Modesto Brocos**
*Las Tradiciones del Apóstol Santiago em Galicia*, 1899, oleo sobre lienzo, 365 x 550 cm. Sacristía de la catedral de Santiago de Compostela. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Margen

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Os pendentes da Igreja de Nossa Senhora da Candelária e a tradição simbólica

Márcia Valéria Teixeira Rosa[1];

[1] Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / marcia.rosa@unirio.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Pretendemos apresentar a pintura dos pendentes da Igreja de Nossa Senhora da Candelária, executada por João Zeferino da Costa. Mais do que apresentar as aproximações estilísticas com seu mestre italiano Cesare Mariani, pretendemos discutir a escolha do pintor brasileiro sobre um tema recorrente das decorações dos tetos das igrejas católicas cristãs. A partir do levantamento das pinturas murais nas igrejas históricas no Rio de Janeiro, chama-nos a atenção a encomenda realizada por Zeferino da Costa para a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária. Durante todo o século XIX, os membros da Mesa Administrativa não mediram esforços para a construção do grandioso templo. Com efeito, o então secretário da Irmandade, Luiz Augusto de Magalhães, solicitou indicações de artistas para o adido em Roma, Luiz Guimarães Júnior. O diplomata sugeriu que se escolhesse entre Victor Meirelles ou Zeferino da Costa, tendo em vista a formação acadêmica dos dois pintores na capital carioca e pensionistas na Itália. A comissão acata a sugestão e contrata Zeferino da Costa, que para a empreitada apresentou desenhos preparatórios para avaliação da comissão de obras, cujos modelos recorrem à tradição clássica na disposição dos personagens bíblicos. Se por um lado, o pintor escolheu descrever o histórico da fundação da igreja no teto da abóboda principal, cenas da vida da Virgem Maria nas paredes laterais da capela-mor, para completar a representação teatral da fé cristã, Zeferino perpetua no teto da cúpula as virtudes teologais e cardinais de Nossa Senhora. E finalmente, para os pendentes, o pintor representa os profetas da tradição católica - Jessé, Isaías, Davi e Salomão -, em dimensões maiores que o natural, potencializando o simbolismo da narrativa bíblica adequado à estrutura arquitetônica de sustentação do peso do tambor da cúpula. Neste sentido, esperamos poder contribuir para o estudo da pintura decorativa nas igrejas históricas no Rio de Janeiro, destacando sua importância para patrimônio artístico, religioso e cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Pintura mural; Igreja de Nossa Senhora da Candelária; João Zeferino da Costa; Cesare Mariani; Patrimônio artístico.

**FIGURA:**

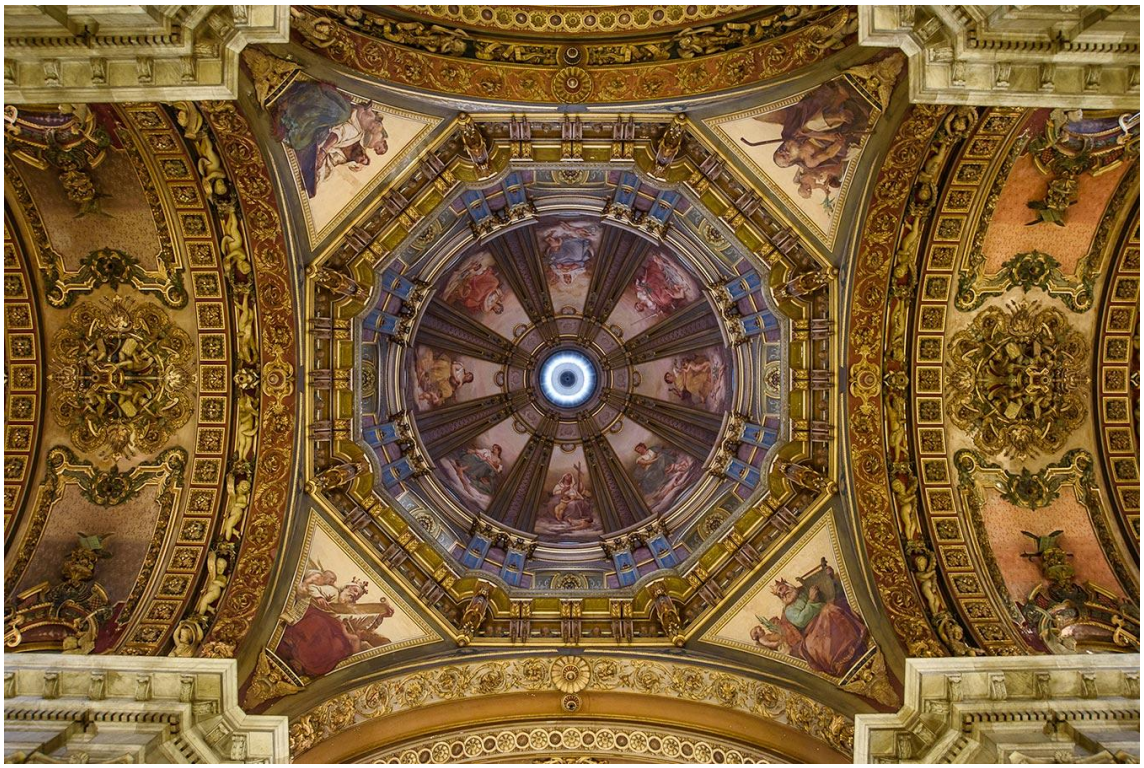


**Figura 1**
**João Zeferino da Costa**, *Cúpula da Igreja de Nossa Senhora da Candelária*, 1886, óleo sobre parede, 3,80 m x 3,85 m, Acervo: Igreja de Nossa Senhora da Candelária, Rio de Janeiro
Fonte: https://www.candelariario.org.br/web/wp-content/uploads/2018/03/cupula-01.jpg

# A fábrica católica e a germanidade na Arquidiocese de Florianópolis

Marco Antônio Garcia Gava[1]

[1] Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (Npgau) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)/marcoarq.antonio@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A Arquidiocese de Florianópolis, oficializada em 1908, consiste numa circunscrição eclesiástica estabelecida na costa medial de Santa Catarina, cujo patrimônio reúne bens culturais desde o século XVII. Desta Arquidiocese, pretende-se reconhecer a contribuição de origem teutônica na manifestação artística e arquitetônica nos templos catarinenses no final do Oitocentos e início dos Novecentos, quando se identifica a descontinuidade da produção luso-brasileira consagrada e o ingresso de modelos e técnicas exógenas, além de obras importadas. Especificamente, objetiva-se: analisar os resultados dos fluxos migratórios germânicos na região e a circulação do Ecletismo de cariz neogótico na fábrica sagrada local como artifício identitário; identificar a incorporação do Neogótico pelos religiosos, estes atuantes como mecenas e/ou importadores de artefatos cristãos oriundos de artistas e artesãos alemães; e ponderar a sobreposição de arranjos ornamentais de distintas linguagens, através das quais se almeja-se "cosmetizar" e modernizar os santuários luso-brasileiros coloniais à guisa de paradigmas alóctones. Para isso, executa-se a pesquisa qualitativa e descritiva, baseada na coleta de dados através da documentação direta, via investigação documental, iconográfica e bibliográfica; outrossim, via levantamento *in loco*, incluindo o registro fotográfico.

As igrejas nas colônias germânicas extrapolam o mantimento da prática oracional e sustentam com formas e símbolos a cultura materna desses colonizadores. Deveras, encabeçadas pelo clero estrangeiro e idealizadas por projetistas imigrados, não raro executadas pelos fiéis, exibem a germanidade: recobrem-se com a estética familiar à própria comunidade, introduzindo no repertório catarinense, até então de matriz lusitana, novas configurações, destacando-se as esfuziantes ornamentações. Ou seja, refusam os costumes locais e incorporam as obras importadas (esculturas, pinturas, bronzes, mobiliários, entre outras), enobrecendo, assim, a "Casa Sagrada". Como resultado, mesmo as mais simples capelas ataviam-se em prol do deleite artístico da assembleia, alinhado com as expectativas do ultramontanismo comum nessas comunidades. Gradualmente, a movimentação regional de sacerdotes e a circulação de congregações católicas acelera o enfraquecimento do vocabulário luso-brasileiro, vigente desde o século XVII, e o alastramento do

Ecletismo, assumido como resposta hegemônica às demandas do Catolicismo no estado no período pós-republicano.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Cristianismo; Arte Sacra; Trânsito Cultural; Ecletismo Neogótico; Arquidiocese de Florianópolis/SC.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
Igrejas em Santa Catarina caracterizadas pela germanidade:
*Igreja Matriz de São Paulo Apóstolo,* exterior e interior, 1868-1876, Blumenau/SC;
*Igreja Matriz de São Luiz Gonzaga*, 1874-1877, Brusque/SC;
e *Igreja Matriz de Santo Amaro*, 1911, Santo Amaro da Imperatriz/SC.
Fonte:
Gerlach (2019). Disponível em: https://www1.udesc.br/arquivos/id_submenu/2689/blumenau_tomo2_completo_web_compactado.pdf.
Gerlach (2019). Disponível em: https://www1.udesc.br/arquivos/id_submenu/2689/blumenau_tomo2_completo_web_compactado.pdf.
Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2024). Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=449441.
Jochem (2005).



**Figura 2**
*Conjunto escultórico de Nossa Senhora do Desterro* na Catedral Metropolitana de Florianópolis/SC, talhado na Áustria por Hans Demetz e entronizado em 1902.
*Órgão de tubos Speith* na Catedral Metropolitana de Florianópolis/SC, fabricado em Reiberg na Alemanha e inaugurado em 1924.
*Sinos* na Igreja Matriz de São José da Terra Firme, em São José/SC, importados de Bochum, no Norte da Alemanha e instalados em 1926.
Fonte:
Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina (2024). Acervo.
Gava (2021). Acervo pessoal [digital].
Gava (2024). Acervo pessoal [digital].

# Capela São João Batista: da circulação à patrimonialização da instância artístico-arquitetônica

Ana Cristina Silva da Mota[1]; Danielle Rocha Benício[2]

[1] Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)/cristinamota68@gmail.com
[2] Docente no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)/daniellebenicio@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A Capela São João Batista constitui um monumento do Cristianismo na Enseada de Itapocorói, no atual município de Penha no litoral norte de Santa Catarina, cuja edifição foi iniciada em 1759 e tombada pela Fundação Catarinense de Cultura em 1998. Almeja-se analisar os processos transculturais de constituição e preservação desse legado patrimonial cristão entre os diferentes contextos sulista, brasileiro e europeu e as distintas temporalidades colonial e pós-colonial. Considerando a hipótese da Capela como um testemunho paradigmático de circulações artístico-arquitetônicas a favor da conquista colonizadora lusitana e da patrimonialização dessa narrativa histórica globalizante, visa-se identificar a absorção e a reinterpretação da tradição clássica pelo Cristianismo na colonização litorânea no estado no transcurso dos tempos; e refletir sobre a seleção das instâncias da arte e da arquitetura cristãs a serem transmitidas para as sucessivas gerações articulada à globalização da manifestação daí resultante, uniformizando as sobrevivências em prol da hegemonia do perfil identitário da açorianidade.

Para isso, efetua-se a pesquisa qualitativa, por meio da revisão documental, iconográfica e bibliográfica e do levantamento *in loco*. Assim, as conclusões desse estudo decorrem dos textos como fontes históricas de investigação, como também da materialidade própria da obra edificada e ornamentada enquanto objeto revelador de passados que permanecem no presente.

As realizações da arte e da arquitetura na Capela São João Batista clarificam a aclimatação de referências projetuais importadas da tradição luso-brasileira pelos arraiais setecentistas catarinenses, sincrônica à conquista portuguesa da costa meridional e atrelada ao anseio pela resposta estética decorosa, conforme as demandas evangelizadoras do múnus cristão. Ora, forjada à guisa dos modelos europeus cultivados, o templo penhense incorpora sobretudo a práxis dos engenheiros militares lusos, propagandeada na região da Vila do Desterro (atual Grande Florianópolis) e do Rio de Janeiro, e, ainda, as nuances da cultura arquitetônica jesuítica em território sul-brasileiro - conjunção que se explicita na sobriedade e na estaticidade identificadas. Embora reservada à periferia do

contexto colonial, revela-se em suas particularidades um testemunho complexo de distintas influências teórico-práticas endógenas e exógenas, vernaculares e eruditas, balizado por condicionantes históricos, econômicos e culturais local e regional.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Cristianismo; Arte Sacra; Preservação do Patrimônio; Processos Transculturais; Capela São João Batista de Penha/SC.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
Referências projetuais da tradição luso-brasileira para a Capela São João Batista em Penha/SC, Brasil:
*Igreja de São Roque*, iniciada em 1565 em Lisboa, Portugal;
*Igreja Nossa Senhora da Graça*, reformada entre 1584-1592 em Olinda/PE, Brasil; e
*Capela Nossa Senhora da Piedade*, iniciada em 1745 em Governador Celso Ramos/SC, Brasil.
Fonte:
Wikipedia (2024). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Roque_%28Lisboa%29#/media/Ficheiro:Exterior_of_Igreja_de_S%C3%A3o_Roque_(Lisbon).jpg.
Wikipedia (2024). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_da_Gra%C3%A7a_(Olinda).
Governador Celso Ramos (2024). Disponível em: https://turismo.governadorcelsoramos.sc.gov.br/uploads/sites/102/2022/11/6-mapa-2-1-420x265.jpg.



**Figura 2**
*Capela São João Batista* em Penha: exterior no período colonial;
exterior em 2024; interior antes de 2005; e interior em 2024.
Fonte:
Paróquia Nossa Senhora da Penha (2023); acervo. Mota (2024); acervo pessoal [digital].
Paróquia Nossa Senhora da Penha (2023); acervo. Mota (2024); acervo pessoal [digital].

# Na prece da "Redentora":
# usos e patrimonialização dos artefatos religiosos das coleções imperiais

Carlos Lima Junior (Docente) PUC-SP/ crlslimajr@gmail.com

Dentre as primeiras medidas políticas do governo republicano instaurado em novembro de 1889, estava a administração dos bens dos paços imperiais e que serviram de residências ao governante do regime decaído. Na intensa disputa entre os representantes legais da família monárquica e da República, para definir o que seria propriedade de d. Pedro II e o que seria propriedade da "nação", incluía-se o destino dos artefatos religiosos de matriz católica preservados no interior do palácio de São Cristóvão e da Cidade. Por decisão expressa pelos membros do governo recém-instalado fez-se a imediata transferência das "imagens pertencentes a Cathedral" do Rio de Janeiro, de onde eram provenientes e estavam sob a posse de Pedro II e seus descendentes.

Se esses artefatos ficaram no Brasil e foram acervados na coleção da Igreja, outras obras, entre elas, pinturas, esculturas e gravuras, de temas religiosos católicos, até então preservados nos palácios da antiga corte do Rio, foram despachadas do Brasil para a França, país no qual a família imperial se encontrava exilada. Para além delas, uma peça igualmente carregada foi a "Rosa de Ouro", conferida à princesa Isabel pelo Papa Leão XIII por ocasião da assinatura da Lei Áurea. Dispostas nas residências da princesa no exílio, tais obras cumpriam funções múltiplas no âmbito doméstico: serviam para a prática religiosa da filha de Pedro II, conhecida pela sua fé fervorosa, mas também serviam para a construção da sua própria autoimagem de cristã, associada à memória da Abolição enquanto "Redentora", sobretudo a partir da exposição da Rosa de Ouro sobre a mesa na qual foi assinada a Lei de 13 de maio. Algumas dessas obras, provenientes dos palácios do Rio de Janeiro e outras ofertadas por brasileiros à princesa, cumpriam, ainda, função evocativa do regime monárquico, ali processado de maneira nostálgica.

Essa comunicação tem por objetivo discutir os usos e trânsitos de alguns dos artefatos religiosos e que formaram a coleção do Brasil-Império no exílio. Enquanto parte deles retornaram ao Rio, como é o caso da Rosa de Ouro, doada à Catedral na década de 1940, outros, porém, foram patrimonializados na França, a partir do *Musée Louis-Philippe*, aberto ao público em 1973. Sediado no antigo castelo d'Eu, essa instituição preserva em seu acervo (para além da capela mandada construir pela própria princesa) uma série de objetos cristãos oriundos da coleção imperial e que permanecem até hoje desconhecidos do público brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Artefatos cristãos; Coleção da família imperial; Exílio; Patrimonialização; Castelo d'Eu.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**Autoria desconhecida.** *Maria Madalena,* cópia de Anthony van Dyck*,* no verso: "St$^{e}$ Madeleine provenant de la galerie de São Christóvam", s.d., óleo sobre tela,
Acervo: Musée Louis Philippe, Eu, Normandia, França,
Fonte: fotografia do autor.



]

**Figura 2**

**AUTORIA DESCONHECIDA**. *Lembrança da Coroação da milagrosa imagem de Nossa Senhora Aparecida*, 1900, s.d, cartão, 27 x 35 cm,
Acervo: Musée Louis-Philippe, Eu, Normandia,
Fonte: fotografia do autor

# De Elektra à América Latina – Transposições teóricas e visuais como processos transculturais na cultura visual e memória brasileira

Jens Michael Baumgarten

Universidade Federal de São Paulo

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O drama “Elektra” de Hofmannsthal recusa qualquer construção inequívoca da verdade – é sobre memória, afeto, silêncio e a falha da linguagem. Em diálogo com teóricos como Warburg, Didi-Huberman e Massumi, pode-se mostrar como o indizível também toca o irrepresentável. A transposição da linguagem para o pictórico não requer uma ilustração, mas uma nova forma estética: fragmento, gesto, atmosfera. A proposta entende esta comunicação teórica, não como um conjunto de epistemes estáticos, mas dinâmicos. Assim, é possível reinterpretar processos transculturais tanto para a “globalização” do Cristianismo quanto – indissoluvelmente entrelaçado – como as transformações entre diferentes religiões.

O texto dramático consegue em uma forma condensada “avant le lettre” condensar um modelo para a análise posterior do trauma, da memória, do afeto e do silêncio cultural. Essas estruturas podem ser produtivamente transpostas para as condições coloniais na América Latina desde o século XVI analisar a circulação das imagens no cristianismo como portadores destas dimensões que determinam onde violência, desumanização, representação e memória cultural continuam sendo disputadas até hoje. A partir do “Cristo Morto” e suas procissões gostaria de analisar como não apenas modelos iconográficas, mas também as respectivas afetos que se mostram na apenas na quantidade de fieis comemoram as suas festas

A comunicação se apresenta em três passos.

1.Trauma (pós-)colonial como trauma cultural: Assim como Elektra encarna um trauma não resolvido e carregado de afeto, as experiências de violência colonial na América Latina não constituem um capítulo encerrado, mas sim uma marca afetiva recorrente. Isso destaca os processos transculturais em relação a dinâmica dos artefatos como agentes ativos entre diferentes temporalidades como também na contemporaneidade pode ser melhor compreendida por perspectivas de uma primeira época moderna. O passado retorna – nos corpos, nas imagens, nos símbolos e nos artefatos.

2. Representação afetiva: Imagens coloniais (catequese, violência, mártires) são portadoras carregadas de afeto de violências passadas. Assim como em Warburg e Didi-Huberman, essas imagens tremem – não fixam uma verdade,

mas armazenam afetos. A ideia de atmosfera afetiva de Massumi permite captar a violência colonial por sua presença sensível.
3. Esquecimento cultural – Teoria da memória: A memória cultural é seletiva. Na América Latina, histórias indígenas e africanas foram frequentemente suprimidas. No entanto, assim como em Elektra, o reprimido retorna em processos transculturais – apresentados e evidenciados em rituais, protestos, na arte, na linguagem e nos artefatos

**PALAVRAS-CHAVE:**
Esquecer; Arte Colonial; Hugo von Hofmannsthal; Processos Transculturais; Memória.



**Figuara 1**

**Autor da escultura não conhecido,** Procissão do “Nazareno Negro”, 2024, Quiapo, Manila, Filipinas
Fonte: https://simple.wikipedia.org/wiki/Feast_of_the_Black_Nazarene#/media/File:Traslacion_Procession.jpg



**Figura 2**

**Autor da escultura não conhecido,** “Nazareno Negro”, século XVI, Igreja Quiapo, Manila, Filipinas
Fonte: https://simple.wikipedia.org/wiki/Black_Nazarene#/media/File:Black_Nazarene.jpg

# As faces de Cristo: A dissidência do sagrado no desfile da Mangueira de 2020

Diego de Albuquerque Alves Moreira
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Pretendendo realizar uma análise do enredo “A verdade vos fará livre”, defendido pela Estação Primeira de Mangueira em 2020, a presente comunicação investiga a multiplicação de imagens de Jesus, que, dentro do contexto artístico desse desfile assinado pelo carnavalesco Leandro Vieira, desafiou a tradição iconográfica cristã, recolocando, no centro do discurso carnavalesco, corpos historicamente silenciados e marginalizados como faces dissidentes de Cristo. Esta comunicação se insere, desse modo, na sessão temática “Cristianismo e Cultura Material: A Circulação de Objetos na Perspectiva da História da Arte Global”, especialmente no tópico “Cristianismo e suas circulações artísticas”.

Como a representação visual desse desfile, no que tange a imagem de Cristo, é reinventada por códigos da arte carnavalesca, partimos, pois, da compreensão da imagem como evidência e discurso, como sugere Peter Burke (2017), para discutir como as imagens desse desfile operam uma intervenção visual sobre a tradição iconográfica cristã.

Mobilizando, assim, materiais visuais, memórias coletivas e afetos periféricos para inscrever outras possibilidades de devoção e reverência, o desfile da Mangueira de 2020 tornou-se um espaço de articulação entre estética e política, em que a imagem de Cristo foi reconfigurada como potência do múltiplo — expressão viva da fé encarnada nas margens, dentro da recorte de enredo lançado pelo carnavalesco

Desse modo, o enredo “A verdade vos fará livre”, ao deslocar o sagrado para os corpos dissidentes e os territórios periféricos, exige um olhar sensível às dinâmicas de memória, reinvenção, afeto e enfrentamento presentes nas práticas visuais contemporâneas. Nesse sentido, dialogamos também com Hans Belting (1990), já que este reconhece que o corpo e a imagem sagrada circulam como construções históricas, reatualizando-se segundo os contextos sociopolíticos em que transitam. A abordagem crítica de Georges Didi-Huberman (1998), ao insistir que é preciso “abrir os olhos” para ver o que a imagem mostra e o que ela vela, guia-nos ainda na leitura da performance carnavalesca como ato de reimaginar o Cristo por meio de corpos outros que não o europeu.

Com esse reflexão, esperamos contribuir para o estudo dos "trânsitos e transmigrações" da iconografia cristã. Nosso maior objetivo é, a partir da

perspetiva carnavalesa, evidenciar como a representações de Cristo circulam em diferentes contextos, sendo ressignificadas, portanto, a partir do enfoque de uma história da arte global.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Cristianismo; Representação; Carnaval; Poética visual.

# Ave, Satanás: Farnese de Andrade e seu *Oratório do Demônio*.

Pedro Henrique Resende Moreira

Doutorando PPG EBA – Universidade Federal de Minas Gerais
pedrohrmoreira@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Nesta apresentação, propomos um mergulho pela obra *Oratório do Demônio* (1976), de Farnese de Andrade, partindo de seu uso da apropriação de objetos devocionais, caminhando por sua iconografia e concluindo com uma análise aprofundada sobre o tema da profanação e da blasfêmia presente em tal obra, relacionando-o com suas outras produções.

O Oratório do Demônio é uma *assemblage* composta, em sua maioria, por objetos de madeira (cujas origens estão na estatuária religiosa) que foram modificados pelo artista. Utilizando de materialidades típicas da produção sacra, Farnese chafurda na blasfêmia e nos entrega um totem que nos guia por um processo de desbravamento de nosso inferno pessoal. Em nossa análise, elencaremos cada elemento do *Oratório*, apontando como eles dialogam com a produção vernacular de objetos votivos, para, então, apresentar como o conjunto final, com as modificações e associações realizadas pelo artista, exemplifica um imaginário que permeia parte da história do cristianismo: as narrativas de práticas ditas “satânicas” presentes nas acusações e confissões dos ditos hereges e bruxas durante processos inquisitivos, para isso utilizaremos como base os escritos de Laura de Mello e Souza, Norman Cohn, Carlo Ginzburg e Umberto Eco.

Partindo de tal proposta, destacaremos as particularidades de tal obra em relação a outras produções artísticas embebidas por esse imaginário — como as gravuras de Albrecht Dürer, as pinturas de Francisco Goya e Salvator Rosa e os escritos do Marquês de Sade — e discutiremos como a migração do mesmo para a realidade religiosa brasileira foi uma influência de grande peso na produção de Farnese, com sua apropriação de ex-votos e sua *assemblage* formalmente similar à oratórios populares. Argumentando, finalmente, como a elaboração de tal obra cimenta, na produção farnesiana, uma iconografia típica do que consideramos como profano. Em meio a seus anjos e anunciações, desvelaremos o Demônio de Farnese de Andrade.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Farnese de Andrade; Oratório do Demônio; Profanação; Blasfêmia.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**FARNESE DE ANDRADE**, *Oratório do Demônio*, 1976, assemblage (esfera e parafuso de madeira, imagem de Menino Jesus, fragmento de ornato e oratório), 90 x 48 x 37 cm, Acervo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, coleção Gilberto Chateaubriand.
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/95381-oratorio-do-demonio.

C B
H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# SESSÃO TEMÁTICA 03

# Fios rebeldes: mutabilidades em instituições, curadorias e histórias da arte

**Coordenação:**
**Marize Malta**
**Emerson Dionísio de Oliveira**

# Sou um industrial desde pequeno: arte bruta entre contradições e interpretações

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UnB/CNPq/CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A exposição “Art Brut Around the World”, com curadoria Lucienne Peiry, em Lausanne (Suíça), em 2014, tinha como meta defender uma certa universalidade da produção “bruta”, cuja presença de artistas da Indonésia, do Brasil, de Benin, da Índia, do norte do Ártico, da Itália e da Alemanha, apenas exemplificava a premissa de que tais artistas inspiravam-se pela “natureza exploratória que convida a razão a perder o controle, libertando-os da realidade”. Não é bem assim, se olharmos de perto a produção de um dos artistas destacados da mostra: Antonio Roseno de Lima. ARL, ou simplesmente Roseno, pertence a um capítulo particular da história da arte brasileira: a dos criadores marginalizados em sua condição social, mas capazes de construir um vocabulário plástico reconhecível, autoral e, simultaneamente, conectado com outros modelos culturais que o precederam ou lhe eram contemporâneos. Como muitos imigrantes nordestinos, Roseno deixou a família no Rio Grande do Norte e partiu para São Paulo. A carreira do artista começou como fotógrafo e como um artista conceitual, especialmente dedicado à apropriação e à intervenção sobre objetos gráficos fabricados. Portanto, ao contrário das narrativas nativistas da exposição suíça, seu trabalho estava em sintonia com a cultura urbana e dela se alimentou. Perspectiva que não se altera com sua mudança para Campinas nos anos 1970. Período que coincidiu com a realização dos desenhos e as séries de pinturas. Séries caracterizadas pelas repetições de motivos com adaptações nas cores e na hibridização de componentes. Outra característica foi a capacidade de adaptar-se a diferentes materiais e suportes, que chama atenção justamente por estar associada às representações da arte *povera* italiana e aos usos de materiais precários por artistas contemporâneos daquela década. A presente pesquisa busca evidenciar as contradições entre a interpretação da produção desse artista, internacionalmente conhecida como parte da arte bruta, e seus métodos de criação, aproximados ou assimilados dos debates da arte contemporânea, sem render-se inteiramente à sua dinâmica e vocabulários. Assimilada, mesmo que provisoriamente, pelo sistema da arte no início dos anos 1990, sua produção começa a ser associada a um processo de reinvenção da *outsider art* que se iniciava na década anterior. Sua proposição autorreferente é um ponto de convergência que a crítica e seus divulgadores perceberam em Roseno naquele período. Tradicionalmente, artistas populares, urbanos ou não, são atravessados por um olhar que os qualifica como resultado de uma cultura comunitária ancestral ou

arcaica. Contudo, o vocabulário de ARL nos oferece um olhar sobre ele. Essa é uma dimensão insistentemente proclamada por seus intérpretes brasileiros e que pode nos ajudar a compreender as tessituras que atravessam sua posição na história da arte global.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte Bruta; Arte Popular; Exposição; Curadoria; Antonio Roseno Lima.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Arthur Bispo do Rosario: imagens, heterotopias e sobrevivências

Vanessa Magalhães Pinto[1]

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro /vanmagalhaespinto@gmail.com

Durante o período delimitado dentro do recorte temporal que assinalamos como o correspondente ao momento em que a produção de Arthur Bispo do Rosario estava circunscrita aos seus domínios epistêmicos, demarcado entre os anos de 1939 e 1989, registros imagéticos dele e de seus objetos figuraram em reportagens televisivas e em ensaios fotográficos voltados para publicações em veículos de comunicação como jornais e revistas. Como denominador comum, esses registros apresentam a espacialidade em que ambos foram retratados, a qual corresponde aos ambientes do contexto do internamento hospitalar – em uma conjuntura em que a demarcação simbólica dos espaços destinados ao seu fazer e a dinâmica constitutiva do seu legado apresentavam uma caracterização que nos permite propor uma correspondência com as heterotopias foucaultianas. Ao desprender-se do controle epistêmico de Bispo, a sua produção passa a circular pelos espaços expositivos configurando outras formas de relações com o contexto precedente na medida em que a ambiência das celas foi sendo substituída pelo armazenamento museológico e pelo cubo branco, estabelecendo, por conseguinte, uma heterotopia de outra ordem. Os fluxos semânticos que integram a biografia cultural da produção de Bispo e as reconfigurações que ocorreram no acervo durante e após o seu agenciamento artístico se relacionam, em algum grau, junto a outros fatores, com o coeficiente espacial. Posicionando o contexto espacial como um eixo comparativo entre os registros imagéticos que retratam os objetos em seus trânsitos entre as reminiscências da barbárie (antiga Colônia Juliano Moreira) e a cultura (espaços expositivos), revela-se um vínculo de transmissão de imagens entre esses dois domínios. Propõe-se, com isso, que em meio a uma dinâmica de obliterações, perdas e reaparecimentos, o programa imagético da produção de Bispo se configura por contaminações e sobrevivências de diferentes ordens: sobreviveriam nele as influências externas que fundamentaram o discurso do seu agenciamento, mas sobreviveria nele também, ainda que de forma relativa, a própria episteme de Bispo. Busca-se, com essa proposta, lançar uma mirada dialética em torno das dinâmicas curatoriais e dos gerenciamentos institucionais que balizaram a trajetória imagética do legado do artista, marcada por desaparecimentos, obliterações e sobrevivências que desafiam a museografia e os parâmetros canônicos.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arthur Bispo do Rosario; Heterotopia; Sobrevivência; Imagens; Curadoria.

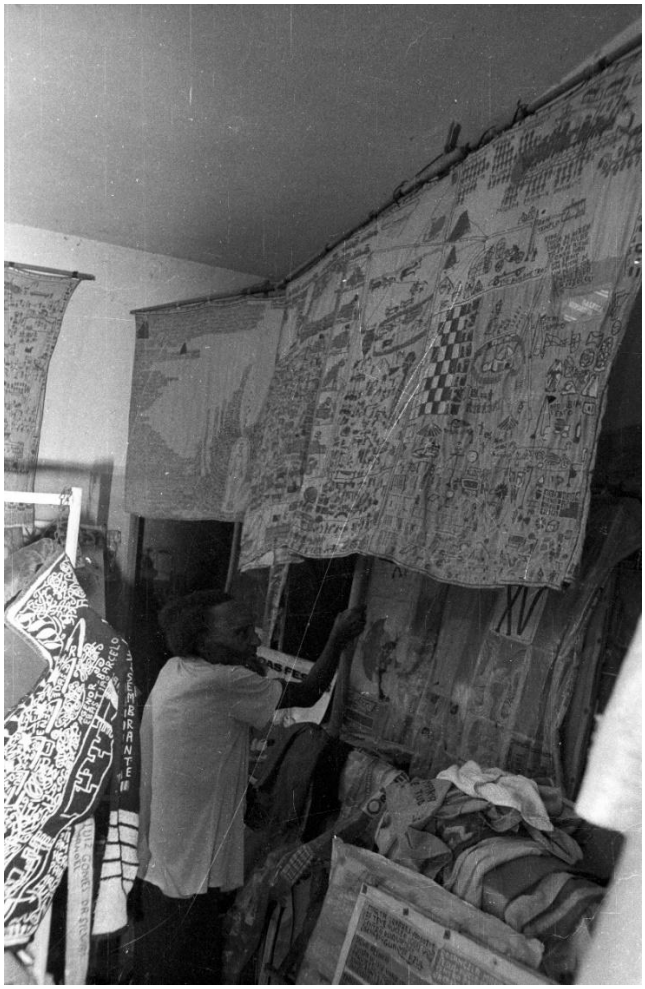


**Figura 1**
**ARTHUR BISPO DO ROSARIO**, sem título. Acervo: Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Crédito da imagem: Lucio Marreiro (1989). Fonte: Agência O Globo ©.




**Figura 2**
**ARTHUR BISPO DO ROSARIO**, sem título. Acervo: Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Crédito da imagem: Ricardo Leoni (1982). Fonte: Agência O Globo ©.

# O têxtil em tensão: materialidades e subjetividades na obra de Feliciano Centurión

Jeanne Drielle Santos Bezerra[1]

[1] Universidade de Brasília (UnB), mestranda. E-mail: jeannedrielle@hotmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Na década de 1990, em Buenos Aires, a cena cultural foi marcada por produções artísticas de cunho disruptivo que partiam de diferentes margens sociais. O cerne dessas produções foi o Centro Cultural Ricardo Rojas, cujo setor das artes visuais contou com Jorge Gumier Maier como gestor entre 1989 e 1997. Nesse período, a programação de exposições voltou-se para artistas que, de diversos modos, articulavam debates sobre subjetividades e intimidades dissidentes frente aos modelos patriarcais e heteronormativos, isto é, sensibilidades que exploravam formas alternativas de ser, viver e produzir arte. Os artistas faziam uso de objetos triviais, cotidianos e domésticos para suas produções, principalmente daqueles historicamente vinculados ao feminino. Além disso, em meio à crescente neoliberalização e importação de produtos fabricados em larga escala em que se encontrava a Argentina naquele período, esses artistas se voltaram para insumos baratos e para elementos da cultura de massa, tradicionalmente alheios ao sistema da arte hegemônica. Foi nesse contexto que se destacou Feliciano Centurión (1962-1996), artista paraguaio que migrou para a Argentina, inserindo-se no ciclo de artistas nucleados pelo Rojas. Seu lar de infância se tornou alicerce afetivo de sua obra, visto que foi através de sua mãe e sua avó, ambas bordadeiras, que Centurión teve acesso aos fazeres têxteis, inclusive àqueles de cunho tradicional, parte do artesanato paraguaio, que são elementos chave em sua produção. O artista ainda utilizou produtos industriais, como cobertores estampados, vendidos em feiras e lojas populares. Ao trabalhar tanto com suportes têxteis ligados aos labores domésticos, afetivos e tradicionais, como com produtos industriais e produzidos em série, o paraguaio evidenciou o conflito entre o artesanal, o massivo e as diferentes subjetividades que eles evocam. Esta pesquisa visa discutir as implicações dessa dicotomia na obra de Centurión. Para tanto, faz-se necessário considerar elementos da materialidade de suas obras têxteis, visto que o artista intervinha com motivos que por vezes contrapõem e, por outras, realçam características do suporte, criando uma relação conflituosa entre as diferentes cores, formas e tecidos, além de ressignificar e complexificar as características dos materiais que utiliza. A obra de Centurión estimula o debate sobre as tensões entre o têxtil artesanal e o industrial na contemporaneidade, questionando cânones sociais e artísticos.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte têxtil; Artesanato paraguaio; Feliciano Centurión.

# Como “ativar” pinturas de costumes na atualidade?

Ana Paula Nascimento[1]

[1] Docente - Museu Paulista da Universidade de São Paulo/ CBHA / ananas1@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Desde 1989, o Museu Paulista da Universidade de São Paulo é um museu de história dedicado ao estudo da cultura material. Seu acervo conta com um conjunto significativo de pinturas — cerca de 900 obras — das quais uma parte considerável foi adquirida pela instituição entre o final do século XIX (1895) e meados da década de 1950. De modo geral, essas obras foram encomendadas a artistas atuantes principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, e cumpriram, sobretudo, uma função memorial. Elas representam personalidades consideradas ilustres ou eventos tidos como relevantes para a constituição do Estado nacional, segundo a perspectiva difundida naquele período por institutos históricos, academias e setores da intelectualidade ligados a uma vertente conservadora, tendo como eixo central a província e, posteriormente, o estado de São Paulo. O acervo inclui também outras obras produzidas naquele período que retratam atividades e costumes paulistas. No entanto, essas pinturas foram historicamente menos destacadas tanto nas investigações quanto no histórico institucional do museu. Enquanto as pinturas de cunho histórico predominavam no eixo monumental do edifício, as demais eram organizadas em séries nas salas dos corredores laterais, possivelmente como apoio narrativo aos grandes acontecimentos.

A partir da reorganização do Museu, no final do século XX — processo que se intensificou nos últimos anos —, as pinturas de gênero ou de costumes passaram a ser objeto de estudos mais aprofundados. Essas obras vêm sendo reavaliadas a partir de novas vertentes de pesquisa, como a história do imaginário, que problematiza representações identitárias, a formação da sociedade e os usos ideológicos dessas imagens em movimentos políticos e sociais, além de sua apropriação em exposições organizadas pelo próprio Museu. Nesse contexto, esta comunicação propõe levantar possibilidades de interpretação contemporâneas para parte dessas pinturas, especialmente aquelas baseadas em obras de artistas e amadores viajantes, entendidos no passado como “espelho” de uma realidade, ao menos pretendida. A proposta inclui, ainda, reflexões sobre formas críticas de difusão dessa produção, destacando personagens obliterados até pouco em uma história oficial, explicitando fissuras e instabilidades, em especial em exposições, quer físicas, quer virtuais.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Museu Paulista; Viajantes; Exposições; Representações; Fissuras.

## FIGURAS:




**Figura 1**
**EXPOSIÇÃO "MUNDOS DO TRABALHO"**. Em destaque, da esquerda para a direita, as pinturas: *Moagem de cana - Fazenda Cachoeira - Campinas, 1830*, 1920 [Benedito Calixto (a partir de Hercule Florence), óleo sobre tela, 105 x 136 cm. Acervo Museu Paulista-USP]; *Derrubada da Fazenda Cachoeira - Campinas, 1840*, 1920 [Alfredo Norfini (a partir de Hercule Florence), óleo sobre tela, 90 x 140 cm. Acervo Museu Paulista-USP] e *Balão*, 1955 (Tomoo Handa, óleo sobre tela, 92 x 53 cm. Acervo Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil). Foto: Helio Nobre/ José Rosael



**Figura 2**
**EXPOSIÇÃO "MUNDOS DO TRABALHO"**. Em destaque, da esquerda para a direita, as pinturas: *Vista de Cubatão, 1830*, 1922 [Benedito Calixto (a partir de Hercule Florence), óleo sobre tela, 81 x 120 cm. Acervo Museu Paulista-USP]; *Pouso de tropeiros em Cubatão, 1826*, 1922 [Franta Richter (a partir de Hercule Florence), óleo sobre tela, 115,5 x 146,50 cm. Acervo Museu Paulista-USP] e *Calçada do Lorena, 1826*, 1920 [Oscar Pereira da Silva (a partir de Hercule Florence), óleo sobre tela, 65,50 x 123,50 cm. Acervo Museu Paulista-USP].
Foto: Helio Nobre/ José Rosael

# As embarcações de orixás da mostra Brasil, Arte Popular Hoje que atracaram no CCSF

Raisa Filgueira Soares Gomes
Universidade de Brasília, pós-graduanda

**Resumo da proposta de comunicação:**

No período da década de 1980 a mostra Brasil, Arte Popular Hoje foi concebida, pela autoria da antropóloga, curadora e museóloga Lélia Coelho Frota. A exposição atendia a pedidos do ministro Celso Furtado e do secretário da cultura Aloísio Magalhães, para ser apresentada no Grand Palais, França em decorrência do projeto Brasil/França. Foi inaugurada no ano de 1987 e foi exibida de 3 de abril a 18 de maio, com a promessa de circular outros países, o que não aconteceu. Concluído o período de exibição da mostra no Grand Palais, ela retorna ao Brasil e fica depositado no Museu de Arte de Brasília (MAB), até ser decidido o seu destino. Não encontrando nenhuma instituição que pudesse receber a exposição, por motivos financeiros, o ministro Celso Furado, oriundo da Paraíba, orientou que a exposição fosse encaminhada para o recém-criado Centro Cultural São Francisco (CCSF), antigo Convento Franciscano. Fizeram parte da exposição artistas das mais vastas localidades do território brasileiro, com linguagens que abarcavam os ex-votos, carrancas, grafismo das xilogravuras, esculturas em cerâmica, em madeira, artefatos indígenas e afrobrasileiros, e demais produções. A exposição que originalmente foi pensada para ser de caráter itinerante, transformou-se em exposição permanente ao ter parte de sua coleção doado ao CCSF. Esse trânsito proporcionou mutações à mostra, contudo, o presente recorte irá mostrar acerca da trajetória e permanência das peças relacionadas a produção afrobrasileira, que hoje fazem parte do CCSF, localizado na cidade de João Pessoa, Paraíba. Consta no catálogo de 1987, elaborado durante a construção da exposição, obras de embarcações atribuídas aos orixás, como Exu e Iemanjá. A primeira embarcação a ser mostrada será a obra viagem dos exus, de Tamba (Cândido Santos Xavier), natural de Cachoeira, Bahia, e a peça é proveniente da Fundação Nacional de Arte (Funarte). A segunda, trata-se da obra Barca de Iemanjá, de autor desconhecido, recolhido por Théo Brandão na festa de 1º de janeiro, do Bom Jesus dos Navegantes. São duas obras representativas e potentes, que navegaram por muitos mares até atracarem em um porto de incertezas e hoje elas resistem, contando suas histórias, mesmo com as marcas e condicionadas a um longo período na reserva técnica. Diante do exposto, o presente trabalho objetiva promover o debate acerca dessa realidade, desconhecida por muitos, para pensar em uma outra história da arte.

**Palavras-chave:**

Arte Popular; Curadoria; Exposições; Acervos; Centro Cultural São Francisco.

# O Setor de Vídeo do MAC-USP como Espaço de Insurgência: o papel de Walter Zanini

Luiza Tenan Vitor[1];
[1]NDD-CEBRAP/PGEHA-USP luizatenan@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Nos anos 1970, sob plena vigência da Ditadura Militar (1964–1985), o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) tornou-se um espaço central para a experimentação artística e para a formulação de estratégias estéticas de resistência política. Um dos protagonistas dessa abertura foi Walter Zanini, então diretor do museu que, em 1977, idealizou e implementou o Setor de Vídeo — uma iniciativa inédita no Brasil voltada à criação e difusão de obras de videoarte. A instalação desse laboratório de produção audiovisual consolidou o museu como um agente ativo na contestação simbólica ao regime militar, em um momento em que a esfera pública havia sido severamente restringida. Ao proporcionar espaço para a circulação de uma linguagem alternativa e de difícil enquadramento nos moldes tradicionais da arte, o MAC-USP rompeu com a lógica institucional excludente e se aliou a práticas artísticas emergentes, profundamente críticas ao status quo. Bons exemplos dessas práticas estão na emergência de discursos artísticos subversivos, como nas produções de Sonia Andrade, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, entre outros.

No centro dessas transformações esteve o uso da sony portapak, adquirido pelo museu em 1977. A gravadora foi essencial para a elaboração dos vídeos, permitindo que artistas tivessem mais autonomia nas produções. Nesse sentido, o trabalho tem como objetivo investigar como a atuação de Zanini, ao ampliar os limites da arte institucionalizada, criou um ambiente favorável à experimentação crítica em um tempo marcado pela censura e pela repressão. Na ocasião, o museu deixa de ser um mero espaço expositivo: torna-se um agente político ao fomentar a circulação de obras que tensionam as fronteiras entre o público e o privado, o artístico e o político, o visível e o invisível. Ao reconhecer o vídeo como linguagem artística legítima, o museu contribuiu decisivamente para a consolidação de uma esfera discursiva alternativa, onde artistas puderam produzir subjetividades, construir narrativas de resistência e subverter o olhar hegemônico da cultura ditatorial. Em suma, o trabalho enquadra Walter Zanini e o Setor de Vídeo do MAC-USP como expoentes de uma ruptura institucional importante e um gesto político silencioso, porém radical, diante da repressão da época.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Ditadura Militar; Museu; MAC-USP; Videoarte; Walter Zanini.

# Salões da Bahia: entre a formação do acervo do MAM-BA e a transferência de obras ao MAC Bahia

Anna Paula da Silva[1]

[1] Universidade Federal da Bahia / anna.silva@ufba.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta proposta de comunicação tem como objetivo debater a transferência de obras doadas e premiadas para formação do acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), a partir dos quinze Salões da Bahia (1994-2006), ao Museu de Arte Contemporânea da Bahia (MAC Bahia). O MAC Bahia foi inaugurado em 2023, sua proposta teve como mote “um museu para mudar sua ideia de museu”, inclusive a programação da instituição apresenta temas que envolvem questões interseccionais. A primeira exposição contou com as obras premiadas e doadas dos quinze salões, cujo propósito do curador e diretor da instituição foi dar início ao museu a partir dessas obras que “já carregam uma história”. Os argumentos de transferência das obras envolvem aspectos como a transferência inicial de obras do Museu de Arte da Bahia ao MAM-BA na década de 1960; os ideais de criação do MAM-BA a partir de Lina Bo Bardi, especificamente no que assumem como a vocação da instituição na junção de moderno, popular e contemporâneo; o desdobramento do MAM-BA para a criação do MAC Bahia, a partir dos salões, os quais, atribui-se em nota técnica, contribuíram com o mapeamento de produção contemporânea, além da formação de um acervo. Ademais, a nota técnica define o MAC Bahia como o espaço de atualização e de discussões de temas atuais, a partir de uma curadoria focada em arte contemporânea. Nas entrelinhas supõe-se a distinção entre os dois museus, apresentando uma separação entre o moderno e o contemporâneo, o que suscita reflexões sobre essa diferença suscitada nos argumentos de transferência de acervo e de supostamente a revisão da vocação do MAM-BA limitada as obras inscritas como modernas, ou como uma instituição localizada em uma temporalidade específica. Neste sentido, a comunicação debate a transferência e as concepções sobre os Salões da Bahia a partir dos documentos oriundos do processo de transferência, além dos catálogos e outros documentos que agregam a compreensão dos salões como parte da formação do acervo do MAM-BA, além de referencial sobre os museus e o debate sobre a razão de ser museu a partir das tipologias de acervos e de obras, além das classificações nas proposições da história da arte e suas aproximações e as lacunas nos acervos. Portanto, esta comunicação apresenta indagações sobre a importância dos salões ao MAM-BA e os argumentos sobre a transferência de acervo ao MAC

Bahia, considerando as escolhas dos agentes envolvidos e da criação de uma nova instituição.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Salões da Bahia; Museu de Arte Moderna da Bahia; Museu de Arte Contemporânea da Bahia; Formação de Acervo.

# Entre moderno e contemporâneo: O que resta após

Ana Maria Albani de Carvalho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, docente

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Partindo do histórico acervo da Pinacoteca Ruben Berta — oficialmente instituída no final da década de 1960, em Porto Alegre, como parte de um projeto modernista e modernizador voltado à criação de museus regionais, idealizado pelo magnata das comunicações e colecionador de arte Assis Chateaubriand (1892-1968) –, a exposição *O que resta após* configurou-se a partir da indagação sobre quais narrativas poderiam emergir da coleção de obras, em sua maioria alinhadas ao cânone, seja pelo ponto de vista acadêmico ou pelo moderno, se confrontada aos debates contemporâneos propostos pela virada decolonial, pela perspectiva da arte engajada ou mesmo por uma cultura que sobrevaloriza a experiência do entretenimento.

Resultado de um laboratório curatorial, de cunho metodológico experimental, realizado pela primeira turma da Especialização em Práticas Curatoriais, desde a pesquisa e o argumento curatorial, passando pela produção, expografia, montagem e editoração de duas publicações – catálogo e caderno de textos críticos –, *O que resta após* abriu ao público no espaço expositivo da Pinacoteca Ruben Berta, em novembro de 2019, tendo encerrado antecipadamente pela eclosão da pandemia de COVID-19, decretada oficialmente pela OMS em março de 2020. A proposta curatorial, embora não pudesse prever a pandemia e o isolamento social que a sucedeu, foi concebida sob o impacto do contexto político brasileiro no governo Bolsonaro, com todas as implicações sobre o campo da cultura, da educação e dos riscos eminentes à democracia, tornando mais aguda a indagação sobre como estabelecer diálogos ou atritos entre uma coleção de obras produzidas majoritariamente por artistas homens e brancos e todas as ausências que clamavam reconhecimento naquele momento histórico. Celebrar, ironizar, cotejar, comparar, subverter, convocar a produção contemporânea para um debate com o cânone, articulando obras da coleção as de jovens artistas convidados, que evidenciassem os corpos e assuntos que haviam permanecido à margem.

O artigo pretende analisar o projeto curatorial *O que resta após*, considerando desde a aposta em um curso de especialização em Práticas Curatoriais face aos territórios consagrados das Artes Visuais e da História da Arte, passando pelo modo como a curadoria se materializou no design de exposição, até as relações entre uma determinada concepção de moderno e de contemporâneo entramada pela articulação entre as obras da coleção Ruben Berta e os artistas contemporâneos convidados.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte Contemporânea; Curadoria; Decolonialidade; Pinacoteca Ruben Berta.

# Tecer uma outra história: o revisionamento presente em "A Parábola do Progresso"

Talita Cristina Pereira[1]

[1] Universidade Federal de São Paulo / tcpereira@unifesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Transpassar a história com novos fios narrativos é um desafio que se sobrepõe ao *modus operandi* de muitas instituições culturais nos últimos tempos. Assim como num bordado, o processo de escolha dos novos fios, cores, texturas e instrumentos utilizados é determinante no resultado. Algumas vezes, o desejo é que o novo se integre ao antigo, em outros momentos, é o destaque acentuado do pano de fundo que atende aos anseios dos idealizadores. No campo das exposições de artes visuais esta operação é constante e demanda flexibilidade e cuidado por parte dos organizadores, artistas e curadores. Assim o foi em *A Parábola do Progresso,* exposição realizada no Sesc Pompéia entre outubro de 2022 e abril de 2023. Tendo como curadores Lisette Lagnado, André Pitol e Yudi Rafael, a mostra promovida no Sesc Pompéia teve como intenção revisitar três efemérides: o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, o bicentenário da Independência do Brasil e os 40 anos de inauguração da unidade. Baseada no questionamento do ideal positivista de "progresso", o projeto curatorial desta mostra propôs a construção de novos saberes a partir da abertura do espaço expositivo para comunidades, grupos artísticos e instituições que compartilhavam princípios comuns de respeito, afeto, solidariedade e cuidado. Convidadas a ocupar territórios que compuseram a exposição encontravam-se obras advindas da Aldeia Indígena Kalipety (São Paulo/SP), da Casa do Povo (São Paulo/SP), do Acervo da Laje (Salvador/BA), do Quilombo Santa Rosa dos Pretos (Itapecuru Mirim/MA) e da SAVVY Contemporary (Berlim, Alemanha), dentre outras. A exposição teve como premissa não contar uma história linear, buscando, pelo contrário, trazer contrapontos à narrativa hegemônica e apresentar aos visitantes obras de grupos que foram silenciados ou marginalizados ao longo dos últimos séculos. Para alcançar este objetivo, destacou-se o processo participativo na formatação desta exposição, tanto na equipe curatorial, quanto em seu arranjo espacial, os quais podem indicar caminhos para que as instituições lidem com os desafios inerentes ao processo de tecitura de manifestações artísticas que ficaram encobertas, mas que agora, reivindicam sua integração ao tecido da história da arte.

## PALAVRAS-CHAVE:

Sesc; Curadoria; Exposições; Arte Contemporânea; Modernismo.

# Têxtil em Trânsito: deslocamentos da arte têxtil no Sistema das Artes.

Nuára da Frota Visintin[1]

[1] pós-graduanda do PPGAV - Universidade de Brasília/nuarazvicentini@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Como o sistema da arte têm abordado a arte têxtil nas atuais mostras contemporâneas? Para responder à pergunta, esta pesquisa adota o método associativo baseado em aproximações entre exposições, discursos curatoriais, obras, artistas e suas reverberações simbólicas e institucionais no sistema das artes. O corpus de análise é composto por um conjunto de exposições têxteis citadas por Lilia Moritz Schwarcz na curadoria da exposição *Andar pelas bordas, bordado e gênero como práticas de cuidado*, exibida na galeria Arte132, em São Paulo, em 2023. Em seu texto, Schwarcz menciona dez exposições apresentadas em diferentes partes do país nos últimos dez anos. Este conjunto contempla tanto mostras de maior projeção no sistema das artes, quanto outras que operam à margem do cânone artístico.

A análise revelou que os debates promovidos nestas exposições têm se centrado em torno do apagamento das mulheres nas artes visuais - por meio do reforço às hierarquias de gênero -, bem como nas assimetrias estabelecidas entre arte "erudita" e arte "popular". Evidenciando, como afirma Stéphane Huchet, que as desconstruções artísticas, estéticas e epistemológicas realizadas no decorrer do século XX não afetaram a significância mítica da arte e de artistas, permitindo a adaptação e a continuidade de tais hierarquizações.

Foram identificados ainda dois efeitos curatoriais decorrentes dessas narrativas: o primeiro diz respeito à recorrência de debates homólogos em exposições que focalizam a arte têxtil e, o segundo aponta para uma mudança de postura institucional que tem deslocado produções têxteis antes periféricas para o centro do sistema hegemônico. Remodelando o cânone não apenas no campo do discurso, mas incorporando e exibindo essas produções outrora marginais em mostras cêntricas.

Conclui-se que, embora a arte têxtil se expresse por caminhos distintos - ora mais tradicional, ora mais contemporânea -, ela desempenha um papel fundamental na articulação de agendas, que exigem debates contínuos e atualizados diante da persistência das desigualdades sociais e de gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte têxtil; Curadorias; Sistema das artes; Arte Contemporânea.

# Arquivar, desarquivar, anarquivar: repensando a instituição a partir do arquivo

Caroline Saut Schroeder
Pesquisadora Independente

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O rastro “mesmo partindo de uma origem verificável, logo se separa dela e resta apenas como rastro, na medida em que se separou do ato positivo do rastreamento”, diz Raul Antelo ao citar Jacques Derrida, e acentua: onde há rastro começa um arquivo. Este não é um campo neutro, simples repositório de fatos verificáveis; as escrituras guardadas e organizadas revelam não apenas as histórias que se quer contar, mas também as lacunas. O traço indexado tem relação com a ausência, ele indica também o que não está lá, o que falta. O Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS), da Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), foi instituído em 1955 por iniciativa de Wanda Svevo, secretária executiva e braço direito do fundador e diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho. No decorrer de sua história, este arquivo passou por diversas reformulações. Na década de 1980, através de um projeto idealizado por Ivo Mesquita, a documentação institucional, relacionada à organização das bienais e aos trâmites internos, começou a ser revitalizada. Uma pequena coleção desse acervo foi exibida pela primeira vez na 20ª Bienal, em 1989, com a curadoria de João Candido Galvão. Desde então, com a abertura desse acervo à pesquisa, a Bienal tem sido revisitada e colocada em questão. Mabe Bethônico, convidada a participar da 27ª Bienal, em 2006, trouxe à público o AHWS, colocando em questão as práticas pelas quais a instituição constrói sua memória. Na 28ª Bienal, em 2008, a artista intervém novamente, dessa vez questionando as relações da FBSP com o Parque Ibirapuera. *Contra-arquivo*, tese defendida em 2018, reúne os rastros do boicote à Bienal de São Paulo em 1969, revelando os conflitos e os desafios em torno da realização da décima edição da mostra, durante a ditadura militar. Gustavo Caboco, em 2022, convidado a pensar/pesquisar sobre as presenças indígenas no AHWS, inicia com uma série de perguntas e, ao final, destaca no título do trabalho: “isso não me diz nada”. Constroem-se, assim, com fios soltos no arquivo, outras tecituras da história, tensionando o modelo Bienal de exposição.

**Palavras-chave:**

Arte contemporânea; Arquivo; Bienal de São Paulo.

# A chegada da arte moderna nos Estados Unidos e a hegemonia de Nova York no século XX

Paulo Silveira

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

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A situação de aflição e dissabor nos Estados Unidos de 2025 conduzem a revisão de particularidades do seu avançar artístico, em especial da preparação do terreno produtivo para a consolidação dos principais movimentos da arte do século XX. Revisita-se um período de especial destaque no sistema, a chegada ou instauração da arte moderna em Nova York, entre as décadas de 1910 a 1930. A diversidade populacional se ampliava, qualificando simbólica e financeiramente os Estados Unidos como proa para as visualidades. Como resultado, a força da arte estadunidense, considerada do final dos anos 1950 até o presente, está firmemente assentada na qualidade e oportunidade dos eventos de acolhida à arte moderna, por si mesmos ou pelo poder econômico.

Entre outros, elenca-se, aqui, cinco formadores ou estruturantes, sejam institucionais ou civis: (1) a fundação em 1911 do College Art Association of America, mais tarde College Art Association, CAA (que em 2018 atingiria 13.000 afiliados, incluindo entre seus membros “artistas, historiadores da arte, acadêmicos, curadores, críticos, colecionadores, educadores, editores e outros profissionais das artes visuais”); (2) a realização do *The Armory Show: The International Exhibition of Modern Art*, 1913, pela Association of American Painters and Sculptors, no Arsenal do 69º Regimento da Guarda Nacional da cidade de Nova York e, em seguida, no Art Institute of Chicago e Copley Society, Boston (embora sem norte-americanos), com cerca de 1300 obras de mais de 300 artistas, com os maiores nomes da Europa, incluindo um jovem e desconhecido Marcel Duchamp (com seu *Nu descendo uma escada 2*); (3) a Photo-Secession e o pictorialismo de Alfred Stieglitz, Fred Holland Day, Gertrude Käsebier, Edward Steichen e outros, entre 1902 e 1910, através de Little Galleries of the Photo-Secession, de Stieglitz e Steichen, 1905-1908, logo galeria de arte 291 (291 Fifth Avenue), 1909-1917, seguidas da The Modern Gallery,1915-1918, e a De Zayas Gallery, 1919-1921, destacando-se a importância de Marius de Zayas (1880-1961); (4) a Society of Independent Artists, fundada em Nova York, em 1916, Inspirada na francesa Société des Artistes Indépendants (1884), e sua First Annual Exhibition, exposição aberta a todos e sem juri, com mais de 2000 obras, no Grand Central Palace, 1917, notável pela recusa de *Fonte*, de Marcel Duchamp, sob pseudônimo, um de seus

diretores; e (5) a criação do Museum of Modern Art, MoMA, fundado em Nova York em 1929, por Lillie P. Bliss (1864-1931), Mary Quinn Sullivan (1877-1939); e Abby Aldrich Rockefeller (Sra. John D. Rockefeller Jr., 1874-1948), passando ao endereço atual em 1937 (em 1932, o MoMA decide-se por acolher o cinema em seu acervo, segundo Alfred Barr, “a única grande forma de arte peculiar ao século XX”). Preparava-se, assim, um substrato consistente para o século de hegemonia.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Nova York; Estados Unidos; América; modernismo; arte contemporânea.

# Arte Decorativa nos Salões Nacionais: laços e nós entre instituições e expositores

Marcele Linhares Viana[1]

[1] Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET/RJ
marcele.viana@cefet-rj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Conhecidas como o espaço em que a "arte vai além da academia", de acordo com Angela Luz, as exposições de obras de artistas têm, no contexto da história da arte, importante papel na relação entre a atividade artística e o mundo externo ao ateliê. Segundo a autora, acredita-se, inclusive, que a história dos salões está diretamente ligada à história da arte ocidental. No Brasil, as exposições regulares oficiais começaram na Academia Imperial de Belas Artes com a primeira mostra organizada pelo pintor e professor Jean-Baptiste Debret, em 1829, com o título de "Exposição da Classe de Pintura da Imperial Academia das Bellas Artes". Em 1840, a ela foi oficializada com o título de Exposição Geral, mais tarde, Salão Nacional, e foi estabelecida sua frequência anual. Neste período, passaram a ocorrer também com mais frequência, a partir de 1851, as exposições internacionais ligadas tanto à arte quanto ao comércio e à indústria, em capitais europeias e nos Estados Unidos. Tais eventos tornaram-se lugares propícios para a divulgação de inovações e produtos industrializados e das vanguardas artísticas. Além disso, no caso do Brasil, as mostras ainda possibilitaram uma amplitude da visibilidade da arte nacional. As exposições se configuraram como um lugar de renovação de experiências, de lançamento de nomes no campo artístico, de possibilidade de participação do expectador, ao mesmo tempo em que se apresentava como espaço de competição entre artistas e de exposição a críticas – nem sempre construtivas – publicadas em periódicos da época. Elas apresentavam um vasto campo de informações que cercavam a produção artística no contexto cultural. Em O Diário de Notícias, de 1949, o crítico de arte Flavio de Aquino afirmou que "[nós] não só absorvemos o gosto pelos salões como fizemos deles, mais que um 'lugar', um espaço de sacralização de nossa arte, de confirmação de valores e de obrigatoriedade de comparecimento." O mercado de arte decorativa se beneficiou diretamente dessas exposições, através das mostras de trabalhos dos alunos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), mas também das escolas profissionais, do Liceu de Artes e Ofícios e de cursos livres. Nesta comunicação vamos analisar a ENBA, como instituição que promovia o Salão Nacional, com docentes e discentes que participavam tanto como expositores quanto júri, e perceber os entrelaçamentos e nós que se

apresentam na seção de Arte Aplicada/Decorativa com as demais instituições, entre as décadas de 1930 e 1950.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Salão Nacional de Belas Artes 1; Arte Decorativa 2; Arte Aplicada 3; Escola Nacional de Belas Artes 4.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A Associação de Aquarelistas do Rio de Janeiro

Natália dos Santos Nicolich[1]

[1] Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro / ns.nicolich@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta proposta de comunicação se dedica à compreensão da história e das atividades da Associação de Aquarelistas do Rio de Janeiro, uma sociedade de artistas brasileiros formada no início do século XX. O objetivo principal da Associação era estimular a arte da aquarela no Brasil, através do incentivo aos artistas que se dedicavam a esse tipo de pintura e da formação de um público para as obras em aquarela. Para isso, o projeto contava com a realização de exposições anuais, a oferta de cursos livres e a promoção de outras atividades artísticas. Nesse sentido, a Associação de Aquarelistas do Rio de Janeiro guardava semelhanças com as sociedades de aquarelistas existentes entre os séculos XIX e XX, como as sociedades francesa e inglesa. Entre os artistas associados há nomes bastante conhecidos, como por exemplo Rodolpho Amoêdo, Eliseu Visconti e Henrique Bernardelli. Alguns dos jornais da época publicaram textos aplaudindo a iniciativa dos artistas brasileiros na criação dessa associação, além de comentar as exposições realizadas e as obras nelas exibidas. Contudo, a Associação de Aquarelistas carioca enfrentou dificuldades para manter suas atividades até que foi encerrada definitivamente em 1933, cerca de 30 anos após a sua criação. Com apenas quatro exposições realizadas e escassa documentação sobre sua organização e suas atividades, a Associação de Aquarelistas passou despercebida na história da arte. Desse modo, procuramos resgatar a história da Associação de Aquarelistas e entender o papel de uma sociedade como essa no cenário artístico carioca do início do século XX. Para isso, apresentaremos os dados reunidos até o momento em nossa pesquisa e traçaremos a história da Associação e das suas exposições. Através da discussão desses dados, buscamos entender a importância da Associação, os percalços que a fizeram dissolver-se e a sua reverberação na história da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Associação de Aquarelistas; Século XX; Aquarela; Exposições; Rio de Janeiro.

# Estampas Modernas no Brasil do pós-guerra – nós e estranhamentos na história da arte brasileira

Vanessa Mendonça
Universidade de Brasília, vanessamendonca.arte@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A arte têxtil no Brasil do pós-guerra tem sido historicamente acantonada nos estudos da história da arte. Apesar de sua relevância estética, cultural e mercadológica, essa produção ainda é pouco reconhecida como parte integrante do modernismo brasileiro. A presente pesquisa, que é parte do meu doutoramento. E busca lançar luz sobre essa lacuna, examinando um conjunto de artistas que, entre as décadas de 1950 e 1970, contribuíram significativamente para a criação de estampas modernas para tecidos — em especial através de colaborações com o projeto “tecidos de artistas” promovido pela multinacional francesa Rhodia, com apoio do Itamaraty.

O objetivo principal é analisar como as exigências do mercado atravessaram a produção de estampas modernas no Brasil do pós-guerra. Pretende-se, ainda, compreender os estranhamentos sofridos por essas criações — tanto no campo estético quanto no campo social — e refletir sobre o modo como tais tensões impactaram a recepção e o reconhecimento dessas obras.

A pesquisa é de natureza histórica, baseada em fontes primárias e secundárias. Entre os materiais analisados, destacam-se cartas, críticas de arte, periódicos da época, entrevistas e acervos particulares — com destaque para o acervo Dulce & Decio. O enfoque metodológico privilegia a análise das relações interpessoais e afetivas entre artistas parceiros(as), considerando a influência das dinâmicas de gênero e do contexto sociocultural nas colaborações artísticas.

Três parcerias foram selecionadas: Fayga Ostrower e Decio Vieira; Genaro Carvalho e Nair de Carvalho; Maria Leontina e Milton Dacosta. As análises preliminares revelam tensões entre o campo da arte e do design, assim como resistências do mercado e do público frente à modernidade das estampas.

Este estudo busca apresentar a arte têxtil como uma vertente relevante da história da arte brasileira, valorizando suas conexões com o design, a moda e a cultura visual do período. Ao abordar os estranhamentos estéticos e sociais que marcaram essas produções, propomos uma releitura crítica da historiografia

modernista, incorporando a complexidade das relações de gênero e das demandas mercadológicas. Almeja-se contribuir para a legitimação da arte têxtil no Brasil, ampliando os horizontes da crítica e da curadoria contemporâneas.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Tecidos; Fayga Ostrower; Modernismo; Arte Decorativa; Tecidos.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**Fayga Ostrower**, *Sem Título*, c.1954, fotografia.
Acervo: Instituto Fayga Ostrower, Rio de Janeiro, Fonte: IFO.



**Figura 2**
**Fayga Ostrower**, *Sem Título*, c.1962.
Acervo: Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro, Fonte: BN.

# Arte indígena na National Gallery of Victoria: uma reescrita da história?

Bianca Andrade Tinoco[1]

[1] Docente da Universidade de Brasília / CBHA - biancatinoco@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A National Gallery of Art de Washington inaugura em outubro de 2025 a exposição *The Stars We Do Not See: Australian Indigenous Art* [*As estrelas que não vemos: arte indígena australiana*], com 200 obras de mais de 130 artistas, concebidas desde o final do século XIX. Composta com trabalhos da coleção do National Gallery of Victoria (NGV), em Melbourne, a exposição possui itinerância agendada para quatro museus nos Estados Unidos e no Canadá, até 2028. *The Stars We Do Not See* pode ser lida como uma das primeiras incursões internacionais de grande porte do projeto de construção de uma narrativa contemporânea da história da arte na Austrália, uma reescrita que lança protagonismo sobre a criação artística aborígene e busca se desvencilhar de uma historiografia influenciada pela colonização.

O Ian Potter Centre da NGV, museu público na área central de Melbourne, reconfigurou em 2023 as galerias dedicadas à coleção de arte da Australia visando dar centralidade a artistas aborígenes e dos povos das Ilhas do Estreito de Torres. Também em 2023, o museu passou a contar com um conselho estratégico de arte e design dos povos originários composto por artistas e designers indígenas. “A arte indígena era vista como um capítulo dentro da arte australiana, quando, claro, era o contrário. O que consideramos arte australiana é um capítulo muito pequeno em uma história de 65.000 anos”, argumentou Myles Russell-Cook, à época curador sênior de arte australiana e dos povos originários na NGV.

A principal exposição de longa duração no museu é *Wurrda Marra* [*Muitas multidões*, no idioma Wurundjeri Woi Wurrung]. Nela figuram trabalhos de artistas de distintas partes do território australiano, em uma expografia que prioriza temáticas relacionadas ao debate decolonial. Temas como “soberania ancestral”, “enciclopédia sem horizontes” e “passado moldando o futuro” estão entre os elencados pela curadoria em meio à rotatividade de obras expostas.

O exame da experiência no NGV permite uma aproximação crítica acerca do interesse que a arte indígena proveniente da Austrália capta nos últimos anos no sistema global da arte. Em contraponto, essa proposta permite vislumbrar possibilidades para uma ampliação do reconhecimento da arte produzida por indígenas no Brasil. Nesse sentido, ponderamos sobre as densidades de comprometimento institucional dedicadas às culturas indígenas nos dois países e sobre as reverberações dessas posturas na valorização da arte indígena.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte indígena; História da arte; Decolonização; National Gallery of Victoria.

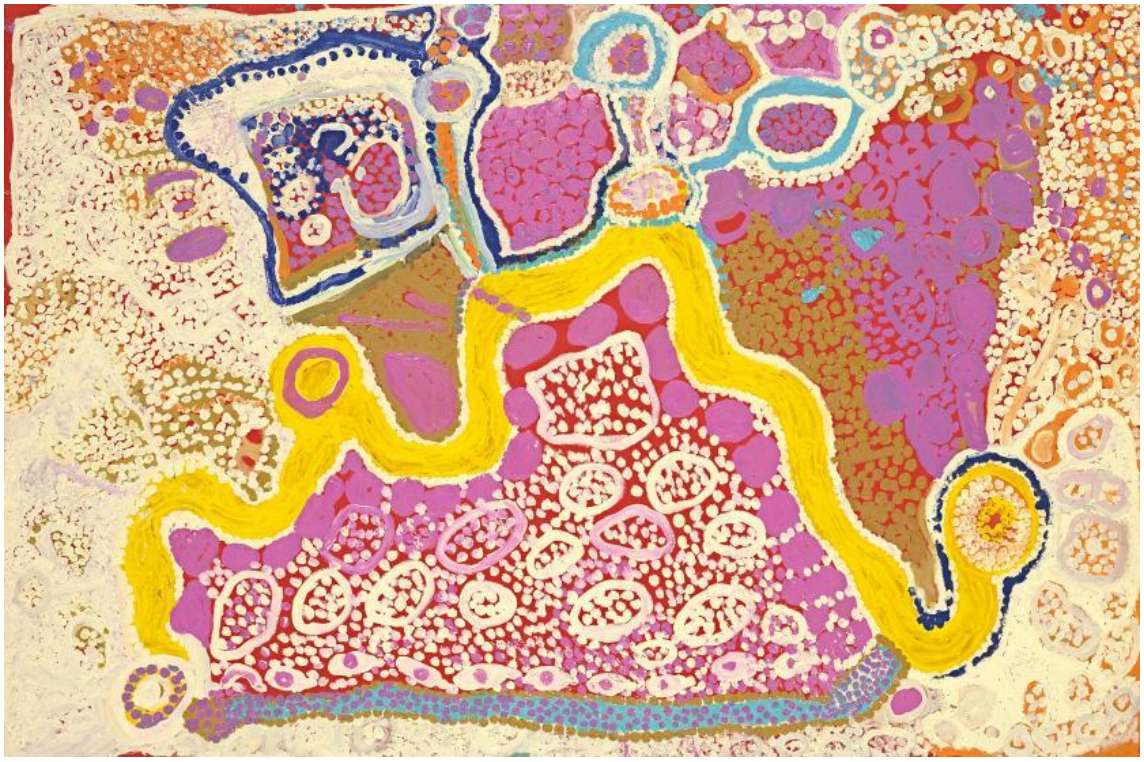


**Figura 1**
**Tiger Palpatja**
*Wanampi Tjukurpa*, 2007, tinta de polímero sintético sobre tela, 152,0 x 101,5 cm.
Acervo: National Gallery of Victoria, Melbourne.
Fonte: https://www.ngv.vic.gov.au/media_release/indigenous-art-from-the-ngv-collection/




**Figura 2**
**Kait James**
*Advance Australia not fair*, 2019, lã e algodão sobre algodão impresso, 71,5 x 42,3 cm.
Acervo: National Gallery of Victoria, Melbourne.
Fonte: https://www.ngv.vic.gov.au/media_release/indigenous-art-from-the-ngv-collection/

# A obra e o gesto: iconoclastia, feminismo e apagamentos na história da arte

Clara Habib de Salles Abreu
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) / CBHA, docente

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em maio de 2024, a artista Deborah de Robertis inscreveu os dizeres “MeToo” no vidro de proteção da pintura *A Origem do Mundo*, de Gustave Courbet, durante uma exposição no Centro Pompidou-Metz. A intervenção pode ser interpretada como um gesto iconoclasta e feminista, que tensiona os modos de representação do corpo feminino e os espaços de legitimação da arte. No entanto, a performance de de Robertis, também suscita importantes questões sobre os limites de um feminismo não interseccional, ao não contemplar as camadas de raça, classe e desigualdade presentes nas instituições culturais e nas estruturas de poder que pretende desafiar.

Este trabalho propõe uma leitura crítica da performance de de Robertis a partir dos aportes de Linda Nochlin, Griselda Pollock e Kimberlé Crenshaw. Nochlin e Pollock analisam como a história da arte tem contribuído para a marginalização das mulheres como criadoras e a sua redução como objeto do olhar masculino. Já Crenshaw nos alerta para o risco de que experiências femininas brancas e de classe média sejam universalizadas em nome de todas as mulheres. A apropriação do slogan “MeToo” — originalmente articulado por Tarana Burke para dar voz a mulheres negras vítimas de violência — por uma artista branca em um espaço institucional eurocêntrico, reforça esse risco. Questiona-se, assim, de que modo performances como a de de Robertis podem reproduzir apagamentos sob o pretexto de denúncia, mobilizando o feminismo como discurso de autoridade sem refletir sobre suas interseções com outros eixos de opressão.

A análise se insere no contexto das recentes mutações do campo artístico e institucional, alinhando-se às provocações de uma nova história da arte. Propõe-se também uma reflexão sobre a iconoclastia como gesto ambivalente: ao mesmo tempo em que desfaz imagens consagradas e denuncia estruturas opressivas, pode também apagar ou silenciar outras formas de resistência. No caso analisado, a iconoclastia simbólica de de Robertis atua como denúncia da violência histórica contra as mulheres, mas convida a uma crítica mais atenta às camadas de privilégio que atravessam os gestos iconoclastas no presente. Assim, o trabalho busca problematizar não apenas o que se destrói ou se intervém, mas quem o faz, em que contexto e com que consequências para os fios da história da arte.

**Palavras-chave:**
Iconoclastia; Feminismo; Representação do corpo feminino

# A subjetividade diaspórica híbrida nas esculturas de Leilah Babirye

Luiz Cláudio da Costa
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A história da arte segue o curso das exigências políticas para dobrar as direções instituídas. Dilacerada por novas reivindicações e desejosa de integrar os fios rebeldes, a história da arte busca rever hierarquias para incluir as demandas atuais de raça e de gênero. Em *Body Art, Performaning the subject*, Amélia Jones argumentou que as artes do corpo nos anos 1970 envolviam um "sujeito encarnado em todas as suas particularidades de raça, classe, gênero, sexualidade, etc.".

É como sujeito encarnado, constituído por experiências com variáveis culturais e históricas específicas, ritmos e tempos recônditos, que Leilah Babirye enfrenta a tradição da máscara africana, a cerâmica, a madeira e os materiais do consumo globalizado. Originária de Uganda, Babirye vive e trabalha em Nova Iorque. A artista aborda a história e a cultura africana como mulher, lésbica e ativista que enfrentou a hostilidade de seu país por conta de sua identidade sexual. Mas suas esculturas não descrevem, não narram, não tentam representar sua experiência que é, antes, fonte secreta de seu gesto. Judith Butler formulou a experiência encarnada do sujeito com a máxima: "sou invariavelmente transformada pelos encontros que vivencio". As esculturas de Babirye exibem os encontros de culturas, de corpos, de tempos.

Nesse trabalho, pretendo pensar a trajetória dessa artista marcada pela humilhação pública como mulher lésbica expulsa de seu país. Suas obras recebem títulos que fazem referência à história dos clãs de Buganda, mas agregam fragmentos e artigos do consumo do mundo globalizado (borracha de pneus, ferragens vidro) mostrando uma estrutura subjetiva múltipla.

Analisando a música da diáspora, Paul Gilroy percebe uma mudança na "abordagem absolutista da 'raça' e da etnia (que) animou o nacionalismo negro durante os anos 60". O autor observa, em certas experiências musicais dessa década, uma estrutura subjetiva híbrida, diaspórica, marcada pela dupla consciência teorizada por W. E. B. Du Bois. As esculturas de Leilah Babirye ostentam uma subjetividade espessa, marcada por particularidades de sua etnia africana e de sua sexualidade, mas seu gesto artístico mostra abertura ao outro, aos desejos irrefletidos, aos movimentos do mundo, aos deslocamentos e agitações das materialidades que utiliza. Seu gesto demanda outro lugar para a máscara de tradição africana na história da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Identidade; Subjetividade; Gênero; Raça; Leilah Babirye



**Figura 1**
**Leilah Babirye**
*Namasole Nababinge, Mother of King Nakibinge from the Kuchu Royal Family of Buganda, 2021,*
Wood, wax, aluminium, nails, bolts, nuts and washers, 98 2/5 × 26 2/5 × 23 3/5 in | 250 × 67 × 60 cm.
Stephen Friedman Gallery
https://www.artsy.net/artwork/leilah-babirye-namasole-nababinge-mother-of-king-nakibinge-from-the-kuchu-royal-family-of-buganda



**Figura 2**
**Leilah Babirye**
*Nansamba II from the Kuchu Ngabi (Antelope) Clan*, 2021, Glazed ceramic, bicycle tyre inner tubes and found objects, 48 × 29 × 31 in | 122 × 73.7 × 78.7 cm
Stephen Friedman Gallery
https://www.artsy.net/artwork/leilah-babirye-nansamba-ii-from-the-kuchu-ngabi-antelope-clan

# Tramas esgarçadas: gênero e ofício em uma exposição de Martinho Patrício

Pedro Ernesto Freitas Lima[1]

[1] Universidade de Brasília (UnB) / pedro.lima@unb.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A exposição “Ofício: fio: Martinho Patrício: recorte: Pompeia”, individual do artista realizada em 2023 no Sesc Pompeia, teve curadoria de Roberto Conduru e fez uma série de provocações a diferentes tipos de cânones entremeados à arte e à História da Arte. A exposição apresentou um conjunto de trabalhos de Patrício realizados em tecido desde o final dos anos 1980, nos quais o artista experimenta o caráter artífice da manualidade enquanto processo. Em determinado momento, Conduru afirma que o trabalho de Patrício expressa um “erotismo de cunho masculino heterossexual”, o que nos sugere uma abordagem de gênero, acompanhada da discussão relacionada às dicotomias entre arte e artesanato.

Propomos nessa comunicação debater como a mencionada exposição propõe atravessar a produção de Patrício com operações narrativas contrahegemônicas e que questionam cânones artísticos relacionados às percepções de gênero, classe e etnia, bem como às hierarquias artísticas.

Podemos afirmar que ambos aspectos observados na abordagem de Conduru estão relacionados. Quanto ao primeiro aspecto, a marcação de gênero e sexualidade que constam na afirmação de Conduru é um evidente contraponto a percepções sobre a arte têxtil enquanto domínio de determinado “feminino”, assim como a produções realizadas por homens e que expressam desejo em uma perspectiva homossexual, como parece ser predominante em nosso contexto brasileiro quando consideramos a produção contemporânea.

O segundo aspecto se relaciona com o fato de que a exposição foi realizada no Galpão das Oficinas da Criatividade do Sesc Pompeia, o que inevitavelmente promovia o diálogo entre trabalhos do artista e a proposta da instituição de repensar hierarquias artísticas, por sua vez capitaneado durante certo período pela arquiteta Lina Bo Bardi. Esse aspecto também é relevante na medida em que consideramos que “Ofício: fio: Martinho Patrício...” integra uma série de exposições realizadas pela instituição nas quais são abordadas relações entre a arte contemporânea e aspectos processuais e materiais historicamente relacionados às “artes menores”.

Para essa discussão, recorreremos à perspectiva da História das Exposições para analisar documentos como imagens da exposição, texto curatorial, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Martinho Patrício; Gênero; Arte têxtil; Exposições; Curadoria.

# A arte de colar “lambes” nas ruas: questões para refletir sobre a vida nas cidades

Eduardo Ferreira Veras

UFRGS / CBHA
eduardo.veras@hotmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

As perguntas são quase singelas, até poéticas, mas podem suscitar alguma perturbação – não apenas pelo que questionam, mas pelo modo meio inusitado como irrompem no espaço público. O primeiro cartaz, em letras amarelas sobre fundo preto, com bordas também amarelas, indaga: “O que foi sonhado?”. O segundo cartaz, no mesmo formato, que saber: “O que foi construído?”. O terceiro interroga: “O que resiste ao tempo?” (**fig. 1**). Colados um ao lado do outro, diretamente sobre os tapumes que delimitam obras em construção ou reforma em diferentes ruas da cidade, os *lambes* se imiscuem entre anúncios de shows musicais e outras propagandas (**fig. 2**).

Trata-se de um trabalho da artista visual Maria Ivone dos Santos (Vacaria, RS, 1958). Intitulado *Enunciados em trânsito: três questões*, o exercício de inquirição veio a público pela primeira vez em 2008, na região central de Porto Alegre (RS), a partir de ações de colagem, com a participação de pessoas próximas, além de alunas e alunos da artista, que é, desde 1998, professora no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grade do Sul. A proposta inseria-se em um projeto mais amplo, sob o título geral de *Endereçamento* e era realizada no contexto de atividades de pesquisa e extensão de Maria Ivone. Em diferentes trabalhos, ela se dedica, desde pelo menos 2004, a problematizar a ocupação de cidades, as alterações da fisionomia urbana, os deliberados apagamentos de memórias dos territórios e de seus contornos naturais.

Esta comunicação se propõe a examinar *Enunciados em trânsito: três questões* na conjuntura das transformações mais ou menos recentes no campo da arte, em que trabalhos, artistas, curadores, instituições, historiadoras e historiadores buscam se posicionar criticamente diante de reconfigurações da vida cotidiana promovidas pelo capitalismo tardio – nesse caso, aquelas que dizem respeito à exploração das cidades. A idéia é discutir os questionamentos de Maria Ivone e seus modos de apresentação a partir de analogias com outras imagens e com outros artistas, da tradição dos *affiches* franceses a práticas artísticas de matriz conceitual, que nos convidam a pensar sobre a urbe e que, ao mesmo tempo, se camuflam nela: a debochada série de pôsteres *Possessão* (1976), de Victor

Burgin, a performance-folheto *Pronto para morar* (1995), de Regina Silveira, os aforismos de Jenny Holzer (1997).

Ao mesmo tempo, a comunicação analisa as estratégias de *sobrevivência* e *trânsito* dos *lambes* de Maria Ivone. Concebidos para a efemeridade da colagem urbana, eles voltaram em 2011 como vídeoprojeções em um espaço expositivo na cidade de Curitiba (PR). Neste 2025, a tiragem inicial de 90 exemplares em serigrafia ganha reedição em offset, com 300 cartazes. Nove deles são colados no interior do Centro Cultural da UFRGS, em Porto Alegre, em uma exposição individual de Maria Ivone. A maior parte vai para a rua. Os cartazes ressurgem, ainda, em formato mais enxuto (29,7 x 42 cm) e com letras pretas sob fundo amarelo. Vêm dispostos em pilhas avulsas no espaço expositivo, esperando ser recolhidos e levados pelos visitantes, que decidirão, cada um a sua maneira, o destino desse material. As perguntas foram atualizadas; parecem comentar a situação de emergência climática enfrentada pelo Rio Grande do Sul, com as catastróficas enchentes de 2024: “O que diz a terra?”, “O que diz a água?”, “O que dizem as cinzas?” (**fig. 3**).

**PALAVRAS-CHAVE:**

Cartaz; Intervenção urbana; Espaço público; Espaço expositivo; Maria Ivone dos Santos.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**MARIA IVONE DOS SANTOS**
*Enunciados em trânsito: três questões*, versão 2007
Impressão serigráfica sobre papel sulfite, 60 x 90 cm (cada cartaz)
Fonte: https://arquivo.mariaivonedossantos.art/




**Figura 2**
**MARIA IVONE DOS SANTOS**
*Enunciados em trânsito: três questões*, versão 2007
Registro fotográfico da colagem de lambes em ruas de Porto Alegre, em 2008
Fonte: https://arquivo.mariaivonedossantos.art/




**Figura 3**
**MARIA IVONE DOS SANTOS**
*Enunciados em trânsito: três questões*, versão 2025
Impressão offset sobre papel sulfite, 29,7 x 42 cm (cada cartaz)
Fonte: https://arquivo.mariaivonedossantos.art/

# A pele da pintura

Fabrícia Cabral de Lira Jordão[1]

[1] PPGAV-UNESPAR /fcljordao@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O objetivo dessa comunicação é compartilhar a experimentação curatorial e artística que resultou na exposição *A pele da pintura*, individual de Gustavo Magalhães, com curadoria de Fabrícia Jordão. A mostra, que aconteceu no período de 15 de março a 18 de maio do corrente ano, foi realizada no Museu Municipal de Arte na cidade de Curitiba-PR. Conceitualmente, *A pele da pintura* se fundamentou em duas recusas. A recusa do artista de que sua produção corresponda e/ou seja reduzida às expectativas formais, discursivas e temáticas reservadas ao espaço representacional negro (MUNIZ, 2024; ENGLISH, 2016). E a recusa da curadora em endossar as formas redutoras que o debate racial no assume meio artístico nacional. Em consonância com esses posicionamentos, a exposição se afirmou conceitualmente como uma recusa a reforçar noções de raça ao mesmo tempo em que não abriu mão da consciência da determinação histórica e das implicações desse conceito tanto nos processos de subjetivação quanto na constituição de noções acerca do que é, do que pode ser ou do que não pode ser a arte produzida por um artista negro. Formalmente, a mostra assumiu a forma de uma instalação constituída por vinte e duas pinturas que desde uma abordam a relação pintura/corpo tensionam, por meio da experimentação da materialidade da pintura e da noção de pele da pintura, limites e constructos relacionados a representação do corpo negro e da pele racializada no espaço pictórico. Já da perspectiva curatorial, percebe-se a defesa da curadoria como um dispositivo de desaceleração física e reflexiva e da arte como um devir e uma ética da potência. Logo, do mesmo modo que a arte não existe para dar respostas, para ser lida e compreendida, para ser uma transparência, a curadoria não existe para, mediar, explicar, definir, traduzir. É por isso que o texto curatorial assumiu a forma de um experimento que se aproxima, sobretudo, da poesia. São essas experimentações, posicionamentos, recusas e defesas que serão problematizadas, assim como os trabalhos e a expografia, na comunicação.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Pintura-poesia; Arte Contemporânea; Curadoria; Espaço representacional negro.

# Três Exposições Desviantes Pluralizando a História da Arte no Brasil

Christian Gustavo de Sousa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / christian@christiansousa.com.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Por muito anos, as narrativas curatoriais em espaços institucionais de arte e cultura partiam de um olhar único. A escritora Chimamanda Adichie já nos alertou sobre o perigo da história única e a sua estreita relação com o poder. No entanto, esta história tem ganhado outros lugares, espaços, possibilidades e se tornado plural: histórias. Movimentos não apenas como os feministas e negros como também trans, LGBTs, indígenas têm operado profundas mudanças na forma como a história da arte brasileira está sendo contada e criando desvios, vários desvios.

Meu intuito com este texto é pensar como algumas exposições têm contribuído para este desviar e o tensionar dos fios, causando rasgos nas tessituras curatoriais. Assim, parto das exposições *Tragam seus filhos para ver gente nua* (São Paulo, 2017), *2ª bienal de artes do Ouvidor 63 – Outros mundos possíveis* (São Paulo, 2018) e *Erotic* (Rio de Janeiro, 2023) para pensar como estas estão revendo não apenas curadorias, mas também deslocando o discurso para outros espaços culturais e artísticos.

*Tragam seus filhos para ver gente nua*, aconteceu no Estúdio NU por iniciativa do artista Hugo Faz como uma resposta aos diversos casos de censura que estavam acontecendo naquele ano: Queermuseu, Wagner Schwartz, Maikon K para citar alguns. A exposição trouxe trabalhos de mais de 30 artistas visuais contemporâneos que se relacionam com a temática da sexualidade, do corpo e da nudez.

Em 2018, aconteceu na maior ocupação artística da América Latina, o Ouvidor 63, sua *2ª Bienal de Artes*. Entre diversas linguagens, como pintura, fotografia, performance, instalação e outras, apresentou mais de 140 artistas para questionar e debater os caminhos da arte contemporânea e o fato dela acontecer paralela à Bienal de São Paulo não foi uma mera coincidência.

A terceira exposição, *Erotic*, aconteceu na galeria OLUGAR reunindo obras de mais de 50 artistas e provocou o debate para além da narrativa erótica ou pornográfica nas artes das sexualidades.

As três exposições surgem como uma urgência e uma resistência às instâncias hegemônicas da arte e, neste processo, puxam-se os fios, criam-se outras tramas, texturas, narrativas na tessitura da história da arte. Desta forma, busco costurá-las e, junto com pensamentos de Preciado (contrassexualidade);

Foucault (biopoder); Colling, de Sousa & Casteleira (pós-queer); e Sousa (pornossexualigrafia), transitar pelos desvios que elas nos convidam para pensarmos os capítulos futuros da história da arte no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Exposições; Desvios; História; Arte; Brasil.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**Adriano Vespa.** *Cartaz para a II Bienal de Artes do Centro Cultural Ouvidor 63*. 2018. Fonte: https://www.behance.net/gallery/138137501/II-Bienal-de-Artes-Ouvidor-63?tracking_source=search_projects|ouvidor+63&l=12







**Figura 2**
Cards de divulgação das exposições *Tragam seus filhos para ver gente nua* (2017) e *Erotic* (2023). Fonte: acervo do autor

# Comunidade estética e ruangrupa: coletividade como instituição nas artes visuais contemporâneas

Moisés Alves dos Santos[1], doutorando, Universidade de Brasília

[1] Universidade de Brasília/ moisescrivelaro@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Essa comunicação visa analisar a produção do coletivo *ruangrupa* erigindo um itinerário múltiplo que relaciona o trabalho poético do grupo indonésio diretamente à noção de comunidade estética. Esse conceito, designada pelo filósofo francês Jacques Rancière, se mostra fundamental no debate sobre os comunitarismos e dialogismos, tão em voga nas artes visuais contemporâneas.

A ideia de comunidade estética designa modos específicos de congregação ou vínculos intersubjetivos produzidos pela experiência estética, dissemelhantes às formas políticas e sociais convencionais de comunidade. Contrariamente à agrupamentos calcados em interesses, identidades ou estruturas ideológicas características, essas comunidades estéticas são estruturadas sobre uma partilha do sensível. Isso significa compor coletividades a partir de um regime de percepções, afetos e modos de estar juntos, possibilitados pela fruição da arte ou pela experiência do sensível em geral.

Dessa forma, averiguar o âmago das produções poéticas no processo criativo do *ruangrupa* é, consequentemente, não reduzir a vivência artística comunitária e dialógica a uma coletividade homogênea ou criação de um público cultural. Contudo, é antes disso, também analisar experiências compartilhadas de desidentificação e suspensão de papeis sociais e culturais ordinários por intermédio de traquejos não individuados em ambientes artísticos. Refere-se, principalmente, à possibilidade de estar juntos em torno da indeterminação, reconfigurando a partilha do sensível instaurando experiencias que possam suspender as ordens dadas ao produzir novas possibilidades de comunidade.

Logo, tais tópicos são abordados para ponderar acerca da brumosa região fronteiriça onde se encontram as práticas artísticas e a coletividade social na contemporaneidade. Sobretudo, partindo da investigação das produções intituladas RURU.ZIP e RURU. NET, apresentadas na National Gallery da Indonésia e na 31ª Bienal Internacional de São Paulo entre os anos de 2010 e 2014. Esses projetos poéticos negaram a criação de objetos, alegorias, representações ou arcabouços miméticos, tendo imergido critica e poeticamente nas engenharias criativas que reconfiguram ecossistemas experimentais, empíricos e práticos nas artes visuais atuais, valorizando a coletividade e a participação.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Comunidade Estética; ruangrupa; Coletividade; Arte Contemporânea.



**Figura 1**
**ruangrupa**, *RURU.NET Decompression#10*, 2010, mixed media, dimensões variáveis
Acervo: ruangrupa, Jacarta
Fonte: https://decompression.ruangrupa.org/postdecompression/02c_ruru_net_0002.jpg



**Figura 2**
**ruangrupa**, *RURU.ZIP Decompression#10*, 2010, mixed media, dimensões variáveis
Acervo: ruangrupa, Jacarta
Fonte: https://decompression.ruangrupa.org/postdecompression/02c_ruru_zip_0005.jpg

# A construção de um saber artístico no Brasil Imperial: a disciplina "Historia das Bellas Artes – Esthetica e Archeologia" na AIBA de Manoel de Araújo Porto-Alegre

Tassia Rocha[1]; Mariana Vidal[2]

[1] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro/tassia.surya@gmail.com
[2] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/marianavidal1994@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este trabalho examina a criação da disciplina teórica "Historia das Bellas Artes – Esthetica e Archeologia" no contexto da reforma pedagógica promovida por Manoel de Araújo Porto-Alegre na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), a partir de 1854. A inclusão do ensino de arqueologia e estética na formação artística é analisada como parte de um projeto mais amplo de institucionalização do saber artístico no Brasil oitocentista, alinhado aos ideais de civilização do Estado Imperial. A proposta curricular de Porto-Alegre não apenas buscava profissionalizar os alunos, diferenciando artistas de artífices, mas também integrava o ensino técnico-industrial ao artístico, criando um núcleo comum de disciplinas.

A introdução da cadeira de arqueologia revela a influência direta da experiência italiana de Porto-Alegre, que estudou com os arqueólogos Antonio Nibby e Luigi Canina em Roma. Sua atuação simultânea como diretor da AIBA, da seção de Arqueologia do Museu Nacional e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro evidencia uma articulação estratégica entre ensino, museu e política cultural. A formação da denominada "Coleção Pompeana", sob a direção de Porto-Alegre, insere-se no âmbito do projeto civilizatório que conferia à arqueologia clássica um papel central na formação do artista nacional. Paralelamente, o envolvimento de Porto-Alegre com esse acervo revela os primeiros indícios de uma preocupação sistemática com a conservação patrimonial.

Por meio da análise de documentos oficiais, discursos, ofícios e registros institucionais, a comunicação buscará reconstruir as condições políticas e intelectuais que possibilitaram a criação da disciplina e a montagem do acervo arqueológico, refletindo sobre o papel de Porto-Alegre como mediador entre modelos europeus e os interesses do Estado Imperial brasileiro. Acreditamos que a pesquisa contribuirá, assim, para o entendimento das relações entre história da arte, arqueologia e formação artística no século XIX, apontando a importância da documentação histórica como fonte para narrativas curatoriais

sobre acervos hoje fragmentados, como o da Coleção Teresa Cristina, parcialmente perdida no incêndio do Museu Nacional de 2018.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Manoel de Araújo Porto-Alegre; Academia Imperial de Belas Artes; Coleção Pompeana; Museu Nacional; Arqueologia.

# Pintou diferença: o peso da mão do artista e o papel do museu na decolonialização

Leticia Boaretto[1], mestranda em Artes Visuais

[1]Instituto de Artes da Unicamp/boarettoleticia@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A produção de Eliseu Visconti (1866-1944) suscita, ainda hoje, numerosa produção acadêmica e literária que continua a investigar a já consolidada importância da contribuição do pintor para a cena artística carioca e parisiense no final do século XIX e começo do século XX, bem como para a História da Arte desse período.

Uma vez que o percurso e sucesso de Visconti se fundamentam a partir das narrativas oficiais sorvidas na tradicional Imperial Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, posteriormente Escola Nacional de Belas Artes, é incontestável a participação do artista na construção de um ideário historicista da imagem nacional, dentro e fora do País, dada sua circulação internacional.

Torso de Menina (1892), que retrata uma menina negra, provavelmente no início da puberdade, nua da cintura para cima; A Providência guia Cabral (1900), pintura de uma alegoria da Providência Divina sendo uma mulher despida, de pele alva, cujo cabelo ruivo parece fazer as vezes de veste e cobre o que aparece de seu corpo dos seios para baixo; e Maternidade (1906), que apresenta uma cena de amamentação no Jardim de Luxemburgo, na qual a figura materna, uma mulher branca inspirada na mãe dos filhos do pintor, está cercada de símbolos que remetem a uma classe social e financeiramente favorecida da Paris da época, são pinturas a óleo que, junto com outras três, compõem a coleção viscontiana do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e apresentam um mesmo elemento figurativo: seios nus.

Esta proposta investiga como três as imagens nomeadas acima foram inscritas museologicamente – sistema que, desde a incorporação, ao acervamento e exposição, legitima, autoriza, legaliza, estabelece e reforça valores estéticos e morais acerca desses corpos representados – e como as trajetórias desses objetos diferenciam-se a partir de questões sociais e raciais, de gênero, do campo do erótico e do sagrado.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Corpo na pintura; Pintura brasileira; Sistema da arte; Gênero; Decolonialização.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**ELISEU VISCONTI**, *Torso de menina*, 1895, óleo sobre tela, 76 x 63 x 0 cm.
Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
Fonte:
https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?ns=201000&id=10742&lang=po&IPR=713

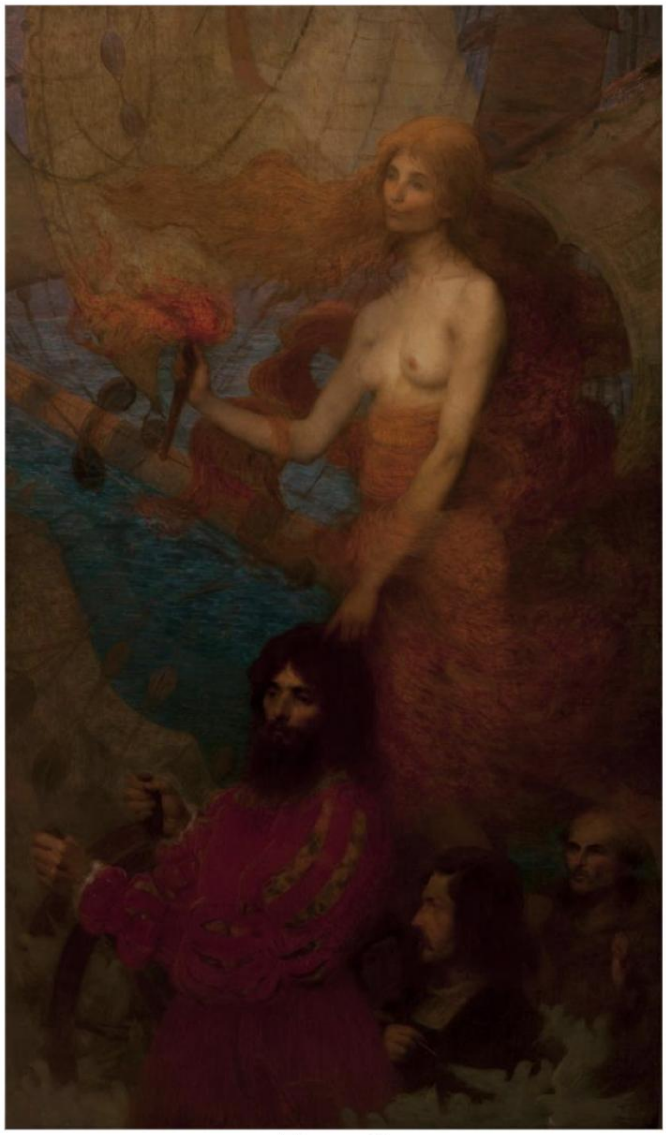


**Figura 2**
**ELISEU VISCONTI**, *A Providência guia Cabral*, 1900, óleo sobre tela, 180 x 108 x 0 cm.
Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
Fonte:
https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?ns=201000&id=11951&lang=BR&IPR=1132

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Entre fios, fibras e tramas do extremo sul catarinense: a arte de Berenice Gorini

Mikael Mizieski[1]

[1] UDESC – mizieski@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este resumo tem como objetivo analisar a trajetória poética e biográfica da artista catarinense Berenice Gorini (1941-) no contexto da história da arte brasileira do século XX, no que concerne as artesanias têxteis e a pesquisa com as tramas do extremo sul catarinense. Natural de Nova Veneza/SC, ao longo de 84 anos de existência e 71 anos de carreira, atou profissionalmente como artista, professora universitária do Instituto de Artes da UFSM no Rio Grande do Sul, cenógrafa e pesquisadora. Berenice pôs em xeque as classificações expográficas da arte brasileira da época, em que seu trabalho em dados momentos esteve categorizado enquanto "arte têxtil" e/ou "escultura com materiais alternativos". A contribuição de Gorini parece um fio solto que precisa ser recolocado na trama da historiografia da arte de Santa Catarina. Talvez tenha sido uma das precursoras das instalações artísticas no Brasil e no estado catarinense, porém, mesmo com essa intensa trajetória, Berenice ainda é pouco estudada no âmbito acadêmico, demonstrando o ineditismo desta comunicação. Transitou por importantes espaços de arte brasileira, como MASP, Trienais de Tapeçaria, MARGS e Bienal do Mercosul, inclusive, é a única artista do extremo sul catarinense que participou da Bienal Internacional de São Paulo. Este último talvez tenha sido o auge de sua trajetória, em que foi a única mulher premiada entre os dez melhores artistas do Brasil na década de 1970, em decorrência da 15ª edição do evento. Sua pesquisa artística se deu inicialmente a partir da bidimensionalidade, sobretudo pintura e desenho, porém foi a tridimensionalidade que o tornou conhecida no contexto artístico brasileiro. Entre as décadas de 1960 e 1980, Berenice compôs instalações artísticas de grandes volumes (alguns com mais de três metros de altura) com fibras e palhas advindas dos artesanatos dos ribeirinhos das comunidades de Ilhas e Morro dos Conventos do município litorâneo de Araranguá/SC. Vestimentas com cabides em madeira e cestarias, seres esguios com cadeiras de palhas e tramas de balaios, tótens de esteiras artesanais e linhas de costura, entre outros, ocuparam espaços como instalações artísticas penetráveis e interativas.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Berenice Gorini; Arte do Extremo Sul Catarinense; Instalação Artística; Tramas.

## FIGURAS:



**Figura 1**
**BERENICE GORINI**, *Vestes Rituais* [com a artista ao centro], c.1970, fibras e madeiras, sem registros de dimensão, São Paulo/SP.
Acervo particular de Berenice Gorini.



**Figura 2**
**BERENICE GORINI**, *Sem título*, c.1970, fibras e madeiras, 139 x 35 x 69cm, acervo do Museu de Arte de Santa Catarina – MASC, Florianópolis/SC.
Disponível em: https://encurtador.com.br/HK7Ji Acesso em: abr. 2025.

# O incômodo dos fiapos:
# da subalternidade à coexistência das linhas têxteis na história da arte

Marize Malta[1]

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA / marizemalta@eba.ufrj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Um fiapo de manga entre os dentes pode incomodar bastante. Um fiapo solto na roupa do lado de fora importuna a ordem e equilíbrio da superfície imaculada. Porém, se o fiapo está do lado de dentro, e há muitos deles, não tem importância – ninguém o verá, ainda que possa ser sentido. Aquela coisa frágil, muito pequena, ou um "fiapo de gente", é algo da ordem do ínfimo, do desprezível. Um têxtil esfiapado passou pelo processo de desgaste, está roto, velho, foi usado, teve sua serventia e deve ir para o lixo, embora carregue memórias de suas performances de atuação e dos afetos que promoveu. Mas, visivelmente, o pano esfiapado não costuma mais agradar. Fiapos são fragmentos, um quase nada, mas eles existem e estão presentes na realidade vivida. São coisas do real e podem nos fazer pensar em que medida o material mínimo tem agência e potência poética.

Um fiapo solto tem uma mobilidade extraordinária, podendo ser levado pelo vento ou pelas mãos e pelo corpo a várias contingências. Eles podem se esconder ou sumir. Um fiapo sozinho é quase imperceptível, a não ser que seja um grande fiapo. Há muitos fiapos que nem enxergamos, tendo em vista nossa visão normalmente estar dirigida para imagens macros, horizontes maiores, como ocorreu com a própria disciplina da história da arte. Em geral, só um olhar míope é capaz de percebê-los. E com um fiapo em foco, qual seria sua produção de presença? Quantos fiapos ainda estão para serem descobertos...

Para serem realmente notados e considerados, os fiapos precisam trabalhar em coletivo. São com fiapos que ninhos são construídos. As fibras são fiapos e quando unidas formam linhas e daí, tecidos. Há trabalhos manuais que se utilizam do desfiado, rompendo o tecido e tirando das falhas proveito para criar ornatos, como o ponto *ajour* ou o crivo, por exemplo. Com fiapos juntos é possível compor superfícies acolhedoras e quando elas se desintegram mostram que foram feitas de fiapos. Quando deliberadamente visíveis os fiapos podem ser meios de construção ou de revolta contra os padrões estéticos vigentes. Fiapos contam.

Partindo dos fiapos, nosso intuito é chamar atenção para o ínfimo e o minúsculo da matéria (têxtil) e para a desintegração têxtil, as suas afetações e de como em operação solidária foram capazes de se transformarem em linhas de força para

questionarem uma certa história da arte. A materialidade têxtil, que parte do fiapo, tem nos últimos decênios conquistado inúmeras exposições em galerias e museus de arte, especialmente em ações produzidas por artistas mulheres, e que vêm desfiapando ordens impostas por certas visões canônicas. Os fiapos coexistem com as “grandes obras” e têm o que dizer e promover (re)pensamentos.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Fiapo; Linha têxtil; Subalternidade; Materialidade; Coexistência.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**MARIZE MALTA**, *Fiapos*, 2025, fotografia digital de fiapos de seda.
Fonte: Acervo da autora.



**Figura 2**
**LIDIA LISBÔA**, *Série Caligrafia* (detalhe), 2024, escultura, crochê em tecido.
Exposição Têta – Lidia Lisbôa, Museu de Arte do Rio, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

# SESSÃO TEMÁTICA 04

# Ser natureza: imaginários e migrações entre humano e meio ambiente

**Coordenação:**
**Patricia Dalcanale Meneses**
**Alexandre Ragazzi**

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Quis ancorar ali para a vida: Martin Johnson Heade, beija-flores e meio ambiente

Patricia D. Meneses [1]

[1] Unicamp - CBHA /meneses@unicamp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Durante o século XIX, os beija-flores eram nada menos do que uma obsessão. Estas aves fascinavam os artistas e os cientistas, os colecionadores amadores e as mulheres elegantes. Foram publicadas várias monografias e livros de ciência popular dedicados exclusivamente aos beija-flores. Inúmeras gavetas foram preenchidas com espécimes empalhados, milhares de chapéus decorados com as suas penas e, claro, milhões de peles de aves foram vendidas anualmente para satisfazer este mercado. Os beija-flores, em muitos aspectos, representavam o limite do domínio humano sobre os animais, uma vez que não podiam ser criados ou mantidos em gaiolas durante muito tempo. A única forma segura de exercer controlo sobre eles era matando espécimes, preservando os seus corpos e criando as suas imagens.

Esta apresentação centra-se no pintor norte-americano Martin Johnson Heade e na sua associação aos beija-flores. A carreira de Heade mudou radicalmente quando ele visitou a América do Sul e seu rico ambiente tropical. De um paisagista mais convencional, passou a ser conhecido pelas suas composições centradas nos colibris. Representá-los, no entanto, envolveu uma complexa cadeia de processos, desde a caça - realizada principalmente por escravizados locais - até a dissecação, taxidermia e comercialização das aves. Heade menciona que coletou peles de aves e dissecou beija-flores como parte de seus estudos sobre os movimentos e hábitos das aves. Estes processos enfatizam a mobilidade destes animais, não apenas como imagens virtuais, mas como sujeitos concretos que existem na fronteira entre o ser e o representar. A ave funciona como o material para a sua representação, tanto fisicamente como através dos seus comportamentos.

Nos seus últimos anos, Heade publicou vários artigos e cartas na revista Forest and Stream, entre 1880 e 1904, e foi uma voz ativa na defesa de leis que regulassem a caça e o comércio de aves. A sua abordagem às aves não se centrava simplesmente num esforço artístico em que a ave não tem uma ação clara. Os seus escritos reconhecem a personalidade dos beija-flores, centrando-se na preservação e na domesticação como conceitos complementares. A apresentação explora a complexa relação com estas aves na sua arte, mediada pela apreciação genuína, pelo excepcionalismo e pelo discurso científico.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Preservação; Trópicos; Natureza.

# Da animalidade à humanidade e o aval às operações com animais na arte contemporânea

Marco Tulio Lustosa de Alencar[1]

[1] Universidade de Brasília/marcotulioalencar@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em tempos recentes, a questão animal tem instigado a inter-relação de diferentes campos do conhecimento – como as ciências humanas e as ciências biológicas – em uma variedade de enfoques. E, na arte, as operações apropriativas que incluem as mais diversas espécies – alinhadas aos mecanismos de incorporação das coisas em geral – fazem com que a presença de muitos exemplares seja registrada nos mais inusitados formatos.

As intervenções dos artistas nos corpos de animais em obras correlacionadas à arte contemporânea, além de favorecer considerações sobre o status do objeto de arte e suas transformações, contribuem para colocar em relevo a complexa malha onde se inserem os liames dos seres humanos com os demais seres naturais.

A participação de animais tem fomentado novas incumbências para o fazer artístico, entre outros pontos, relativas ao debate em torno da ecologia e do meio ambiente. No entanto, por mais que sofra ataques, não se registra retração substancial no processo criativo cuja matéria-prima são os espécimes ou suas partes, ratificando que os animais passaram a frequentar o repertório da arte de forma irreversível, ingressando em um fluxo que nem polêmicas ou conflitos de variadas ordens e origens são capazes de neutralizar.

É no momento do encontro com o público – ao terem desvelados sua forma e conteúdo, frequentemente, inquietantes – que trabalhos de arte se completam. Desse modo, ao serem exibidos assumindo a forma de objetos, animais (ou seus segmentos) tornam-se, inequivocamente, obras de arte, que lançam outras possibilidades de entendimento e projetam novos comentários em torno desses corpos, excluindo indícios de suas funções originárias, bem como suprimindo a dimensão mítica e/ou sagrada que, em certas ocasiões, lhes fora conferida.

Considerando aspectos concernentes à transição da animalidade para a humanidade – tema que interessou (e continua a motivar) numerosos autores, entre os quais Georges Bataille, para quem a arte consolidaria e firmaria esse deslocamento –, trabalhos artísticos fundamentados em espécimes diversos permitem abordar os vínculos e afastamentos que se encontram no cerne da (conflituosa) relação do humano e não humano.

Ademais, refletir sobre o modo como os humanos dirigem o olhar aos animais tornados a própria obra ou parte de composições e o papel do artista nesse

contato possibilita discorrer sobre como se dá a *autorização* para que os corpos dos espécimes e suas partes sejam transfigurados em arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Animal na arte; Animalidade; Humanidade; Objeto de arte.

**FIGURAS:**

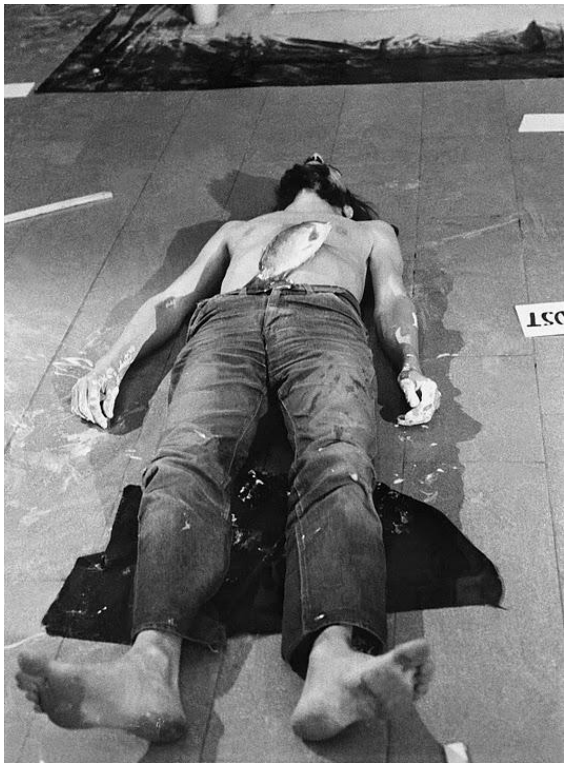


**Figura 1**
**RASA TODOSIJEVIC**, *Drinking Water*, 1974.
Registro de performance, parte da série *Decision as Art*, Belgrado e Edimburgo
Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-v5wsT236xtY/TZGhb6YV_yI/AAAAAAAAADo/ahh16g8qalc/s1600/decision+1.jpg



**Figura 2**
**JONATHAS DE ANDRADE**, *O Peixe*, 2016, filme 16mm, digitalizado em 2k, 37min (still)
Fonte: https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-peixe

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Agenciamento Não-Humano na Arte: Insetos Polinizadores e Crítica Ecológica nas Bienais de Veneza

Gabrieli Priscila Simões

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História
Universidade Estadual de Campinas. E-mail: gapri.simoes@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A comunicação tem como objetivo explorar as tensões e debates que surgiram nos anos 1970 em torno da presença de animais em obras de arte, com foco nas experiências *Biotron* (1970), do artista argentino Luis Fernando Benedit, e *Butterfly Project* (1972), do grupo belga Mass Moving Project, apresentadas nas Bienais de Veneza de 1970 e 1972. Ambas utilizaram insetos polinizadores — abelhas e borboletas, respectivamente —, inserindo-se em um contexto histórico no qual as questões ambientais e ecológicas ganhavam destaque, como evidenciado por Rachel Carson em *Silent Spring* (1962). Carson alertou para os impactos devastadores do uso de pesticidas, como o DDT, que ameaçavam diretamente a biodiversidade, especialmente insetos essenciais como os polinizadores.

No campo das artes, essas obras não apenas refletiram, mas ativamente contribuíram para a construção de discursos sobre a intervenção humana no meio ambiente. Ao transformar os insetos em agentes centrais da experiência artística, as experiências de Benedit e de do grupo belga desafiaram as noções tradicionais de representação, atuando como dispositivos que reconfiguraram as percepções sobre a agência dos animais e sua relação com a arte.

Tal abordagem se relaciona às reflexões de Steve Baker em *Postmodern Animal* (2000), para quem a arte pós-moderna não se limita a desconstruir as representações tradicionais dos animais, mas os reinsere no debate artístico como atores, expondo as contradições de seu papel simbólico e sua exploração material.

Por fim, esta comunicação se vincula ao campo da ecocrítica ao investigar como as obras artísticas participam da construção de imaginários ecológicos, questionando hierarquias entre humanos e não humanos. Nesse sentido, *Biotron* e *Butterfly Project* são analisadas não apenas enquanto objetos estéticos, mas como práticas que ativamente moldaram as discussões sobre ética animal, sustentabilidade e crise ecológica — temas que ganhariam ainda mais relevância nas décadas seguintes.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Animais; Arte Contemporânea; Bienal de Veneza; Ecocrítica.

## FIGURAS:



**Figura 1**
**LUIS FERNANDO BENEDIT**
*Biotron*, 1968-70. Estrutura metálica, plexiglass, madeira e sistema eletrônico.
Crédito da imagem: Giacomelli. Fonte: Fototeca Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC).




**Figura 2**
**MASS MOVING PROJECT**
*Buterfly Project,* 1972. Vários materiais. Soltura de 10.000 borboletas na Praça de São Marcos, em Veneza. Crédito da imagem: Giacomelli.
Fonte: Fototeca Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC).

**Carne e Pelo: Cães, Meninas e Mulheres nas obras de Paula Rego**

Adriana Mattos Clen Macedo[1]

[1] Docente da Universidade de Brasília

As séries *Girl and Dog* (1986) e *Dog Woman* (1994) da artista portuguesa Paula Rego (1935-2022) relacionam humanidade/animalidade; a primeira centrada na infância, mais especificamente na figura de meninas, e a segunda, na vida da mulher adulta. Em momentos distintos de sua prática artística, seja na pintura com acrílica ou no desenho com pastel, Rego não apresenta uma relação serena entre animais e pessoas, pois a agressividade dá o tom nas brincadeiras das crianças ou no comportamento da mulher-cão. Ainda que outros animais tenham participado de obras da artista como parte de fábulas e lendas, os cães desses trabalhos parecem associar uma violência contra os animais e uma violência contra as pessoas, mas sem uma dicotomia moral ou ética que as sustente visualmente. É uma zona complexa e tensa de afetos entre crianças, mulheres e cães, e para tentar discuti-la proponho a comparação com duas obras literárias: a da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008), *Amar um cão*, escrito em 1990; e a novela *A cachorra* de 2017, da colombiana Pilar Quintana (1972). Diante do nascimento e da morte de seu cão Jade, Llansol formula o afeto entre "os perigos do *poço* e os prazeres do *jogo*", entre obediência e rebeldia. Quintana, por sua vez, narra a vida de Damaris, uma mulher que adota uma pequena cachorra e estabelece com ela um vínculo de cuidado e disputa, como se mãe e filha estivessem passando por relações de carinho e de crises. Assim, imagens e textos entrelaçam, de forma híbrida, as conturbadas possibilidades de coexistência entre as espécies humanas e não-humanas.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Paula Rego; Cães; humanidade/animalidade; Maria Gabriela Llansol; Pilar Quintana.

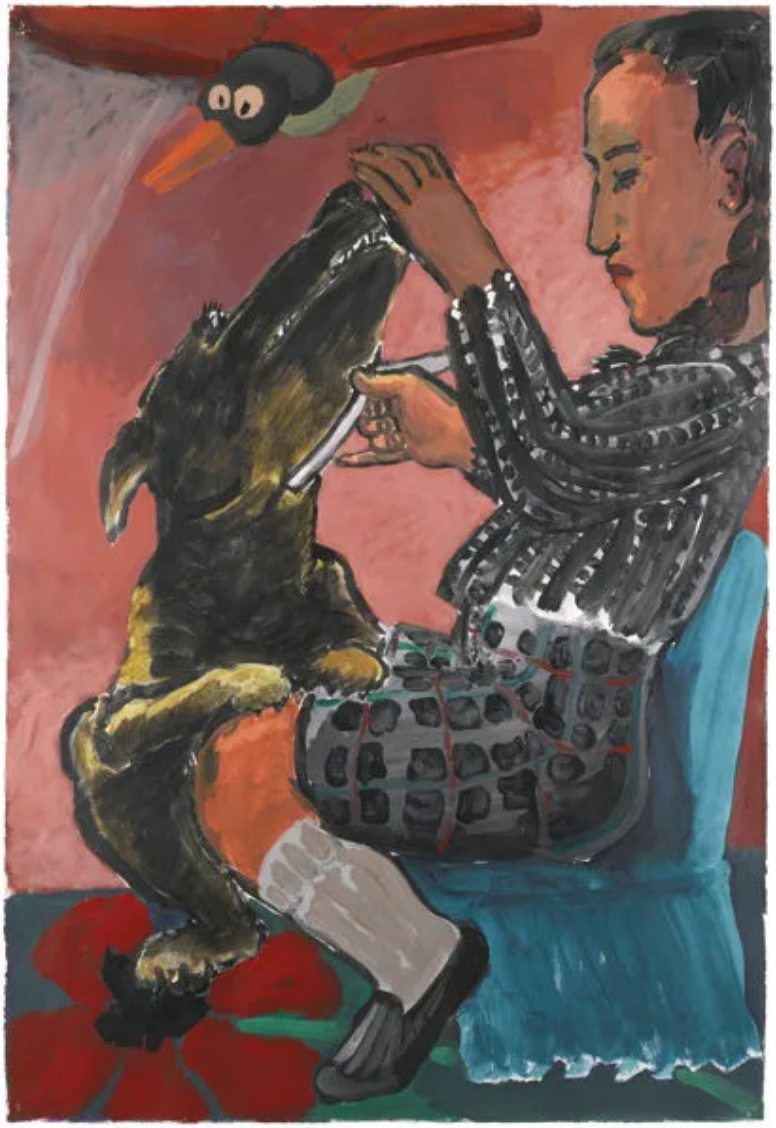


**Figura 1**
PAULA REGO, Girl shaving a dog, da série Girl and Dog, 1986, acrílica sobre papel, 112 x 76 cm.
Acervo: Malborough Gallery
Fonte: https://www.artnet.com/artists/paula-rego/untitled-girl-shaving-a-dog-vlh_T0Pcp27ldu8Pf4n-fQ2



**Figura 2**
**PAULA REGO**, *Untilted*, da série *Dog Woman,* 1994, pastel sobre tela, 120 x 160 cm.
Acervo: Victoria Miro Contemporary Art Gallery
Fonte: https://www.victoria-miro.com/artworks/29910/

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Territórios de Água: tramas ecológicas em tempos de crise

Ines Karin Linke

Universidade Federal da Bahia / ineskarinlinke@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Quais territórios de água habitamos? Quais memórias emergem destes territórios? Como eles se manifestam e (re) configuram por meio da arte?
Esta comunicação emerge de processos e práticas artísticas situadas em territórios marcados pela água apresentados em ciclos de conversas promovidos pelo Intervalo – Fórum de Arte em Salvador no período de 2023 e 2024. Os encontros reuniram artistas, curadores e pesquisadores, possibilitando conversas sobre as tramas ecológicas em tempos de crise. Nos encontros, a água representou não apenas um elemento essencial à constituição de corpos, paisagens e imaginários, mas, também uma das forças que move, transforma e conecta distintas temporalidades e geografias.
Ao situar essas discussões na cidade de Salvador, buscou-se adotar uma perspectiva ética, estética, política. A presença da água molda a cidade, reconfigura a paisagens, influencia histórias de vida, como, também as práticas e memórias das pessoas. A água representa a possibilidade de sua existência e manutenção sendo elemento e agente de (re)produção; ela é um elemento onipresente em cosmogonias, celebrações religiosas e culturas tradicionais, mas, também, motivo de disputa territorial, assim, como símbolo de dor e destruição, muitas vezes causadas por ações antrópicas. Consequentemente, a água é apresentada simultaneamente como campo de sobrevivência e cura, como lugar das disputas e crises que acompanham as transformações do modo de vida tradicional/rural e do habitar moderno/urbano.
Em diálogo com a fratura ecológica e o habitar colonial conceituados por Malcolm Ferdinand e o tempo de paisagem elaborado por Jacques Rancière, estabelecemos certa reflexão, sobre os desafios socioambientais da arte. Nesta condição, destacamos as dimensões políticas, históricas, ambientais, sociais, culturais e afetivas de práticas contemporâneas, a exemplo de trabalhos das artistas soteropolitanas Laís Machado e Claras Domingas, que abordam a política espaço-temporal das águas e seu legado colonial, (re)imaginando naturezas e (des)estabilizando fronteiras entre o humano e o ambiente.

## PALAVRAS-CHAVE:

Território de água; Ecologia; Paisagem, Arte Contemporânea; Processos artísticos.

# Mudança do tempo: o Painel Afrobrasileiro e as enchentes de 2024 em Porto Alegre

Pietro de Mello Ferreira

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFRG
E-mail: pietromello@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

As enchentes ocorridas em maio de 2024 trouxeram à tona diversos problemas políticos e sociais ao Rio Grande do Sul. Após semanas de completo caos, o nível do Guaíba baixou e, com isso, eu pude visitar o Centro Histórico de Porto Alegre e olhar para o objeto de minhas pesquisas atuais em História da Arte: o *Painel Afrobrasileiro*, de Pelópidas Thebano (Figura 1). Tal painel fica no Centro Histórico da capital gaúcha, sendo uma obra pública que compõe o chamado Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre. Através de uma representação alegórica de pessoas negras, o trabalho apresenta corpos racializados em uma paisagem onírica, cheia de cores vivas e elementos ligados à cultura afrobrasileira, que me levaram a refletir sobre uma perspectiva negra acerca do tempo e do nosso futuro. Ao olhar de perto, percebi que a água que transbordou pela cidade deixou algumas marcas de lama no muro onde a obra está fixada, como vemos sobre a palavra *percurso* na placa que indica o Museu de Percurso do Negro (Figura 2). Essa mancha me levou a traçar um percurso do olhar que me fez pensar no quanto os corpos racializados são marcados pelas violências raciais e ambientais. Logo, ao percorrer meu olhar para alguns pontos da obra, percebi que um dos corpos negros representados pelo artista tinha uma mancha de lama na altura do que seria a boca daquele sujeito (Figura 3). Essa marca me trouxe uma reflexão sobre o silenciamento imposto historicamente às pessoas negras, lembrando um pouco da pergunta, “pode o subalterno falar”?, feita por Gayatri Spivak. Essa perspectiva me levou a verificar alguns dados levantados após a enchente, que deixam nítido que populações negras foram as mais afetadas pela tragédia. Dentre esses números, é possível observar que localidades cujas populações são majoritariamentes negras e pobres foram as mais atingidas pela catástrofe climática de 2024. Dessa forma, precisamos compreender que a violência racial e o racismo ambiental enfrentados por pessoas pretas é um reflexo do silenciamento, refletido pela lama da enchente por sobre a boca daquela figura negra do painel. Assim, a partir desse percurso do olhar por sobre o *Painel Afrobrasileiro*, surgem as seguintes questões: podemos repensar nossas relações sociorraciais a partir de uma reflexão acerca das marcas deixadas pela lama no *Painel Afrobrasileiro*? Ademais, como podemos olhar para as tecnologias ancestrais negras de forma que elas nos ensinem a lidar com as mudanças do tempo na atualidade?

**PALAVRAS-CHAVE:**

Painel Afrobrasileiro; Pelópidas Thebano; Enchente em Porto Alegre; Racismo Ambiental; Tecnologias Ancestrais.

## FIGURAS:



**Figura 1**
Pelópidas Thebano em frente ao *Painel Afrobrasileiro*.
Fonte: GZH, 2022.




**Figura 2**
Placa do Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre
Fotografia do autor

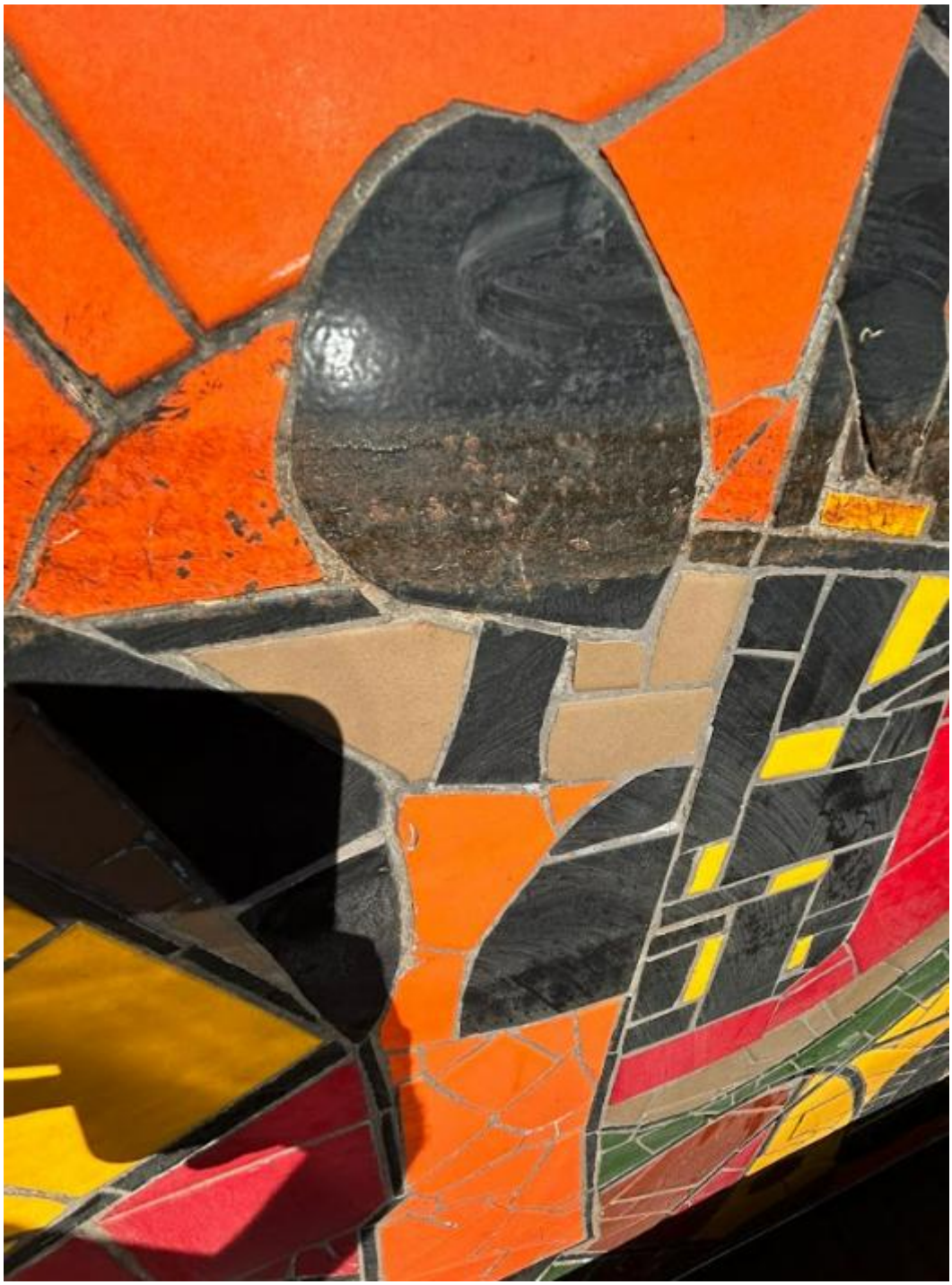


**Figura 3**
**PELÓPIDAS THEBANO** (Porto Alegre, 1934–2022), *Painel Afrobrasileiro*, 2014 (detalhe), mosaico cerâmico, 95 x 600 cm
Fotografia do autor

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Imaginação e ficção no Antropoceno: Entre arte, desejo e colapso

Roberta Claudino Fernandes da Silva

[1] Universidade Federal de Santa Catarina /Robbcfs@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação propõe uma reflexão sobre como como a ficção e a imaginação têm mobilizado a crítica ao Antropoceno, tornando-se ferramentas fundamentais para representar aquilo que escapa ao visível, ao mensurável e ao imediato. Compreender o Antropoceno como um acontecimento — e não como uma "coisa" — exige levar a história a sério e aprender a dialogar com as ciências chamadas “duras”, sem nos tornarmos meros cronistas de uma história natural das interações humanas com o sistema Terra. Trata-se de desconstruir a narrativa oficial do Antropoceno, em suas versões gerenciais ou herdadas, e forjar novos imaginários e novas formas de contar o presente. É nesse gesto que se torna possível repensar o passado para abrir caminhos para o futuro.

Entendemos que já atravessamos a porta de saída do Holoceno. Atingimos um limite. É nesse ponto que a arte se torna um campo potente de resposta e imaginação crítica.

A exposição “Vida transbordante e os desejos do mundo” (2023), realizada no Solar dos Abacaxis, apresentou trabalhos de 11 artistas que investigam prazer, desejo e sexualidade a partir de uma perspectiva da ecologia queer. Um dos trabalhos apresentados é da artista carioca Iah.ra, cuja prática-pesquisa envolve a observação do espaço habitado e de materialidades transitórias — tecidos, lixo, papel — articuladas à memória urbana e à ficção. Em uma de suas performances realizadas para a exposicão, Iah.ra imagina o retorno das águas da Baía de Guanabara ao local da atual Praça XV, no Rio de Janeiro — área construída sobre aterros sucessivos entre os séculos XVII e XX. Como aponta Anna Tsing, infraestruturas não são pedaços neutros de tecnologia, mas formas enraizadas em violências históricas, economias políticas e projetos culturais.

O Antropoceno e a urgência climática não são mais eventos futuros: são o nosso presente. Nenhuma abordagem do Antropoceno será suficiente sem essa articulação entre clima, política, território e desigualdade. Assim, a arte é um desses lugares de elaboração: espaço para imaginar futuros possíveis — e também para alertar.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Antropoceno; Materialidades Transitórias; Baía de Guanabara; Memória Urbana

**FIGURA:**



**Figura 1**
**IAH'RA**, *Da série cápsula-casulo,quando a guanabara sobrepor o aterro*, c.2023, escultura,vidro cristal e ferro. 58 x 120x 42, Acervo:
Fonte:
https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2024/03/4-iah-bahia-1.jpg

# Dadá, acaso e natureza: a arte concreta de Hans Arp e construtivismo no Brasil

Fernanda Lopes Torres, pesquisadora independente
fernandalopestorres19@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Um dos fundadores do Dadá em Zurique, Hans Arp é conhecido por suas "leis do acaso" e obras biomórficas. Em desenhos, relevos e esculturas, além de textos teóricos e muita poesia, sua obra revela ligação intrínseca com a natureza, avessa à mimese e a certa abstração. Aludida em seus ciclos de emergência, crescimento e metamorfose, a natureza está no cerne de sua concepção de arte: "Nós queremos produzir como uma planta que produz um fruto" (ARP, 1944), define o artista sua Arte Concreta, bem distinta daquela de Van Doesburg que recusa "aspectos formais da natureza".

Nos anos 1920, Arp simplificou formas da natureza em "ovais em movimento", signos plásticos arranjados de forma variável em relevos (Constelações e Configurações) a fim de elaborar a fluidez e a metamorfose de processos naturais que ocorrem em distintas escalas e mutuamente se determinam, mostrando que tudo no universo – em contextos biológico, social ou cosmológico - forma um complexo sistema, no qual cada mudança deixa marcas em sua estrutura. Anos depois, o artista inicia escultura de superfície fluida e contornos suaves que indica continuidade entre diversos elementos sugerindo permanente estado de transição a um espectador exposto a múltiplos significados potenciais acentuados por títulos como "Metamorfose Concha-Cisne-Balanço".

Sempre crítico da "superestimação da razão", Arp "tinha um pressentimento de que os homens se dedicariam mais e mais furiosamente à destruição da Terra" (ARP, 1958). E "para salvar o mundo do caos infinito", ele visa "retorno a uma ordem essencial" incorporando o acaso como lei "que contém todas as outras, e que nos escapa, assim como a causa primeira que faz brotar toda vida" (ARP, 1948). Daí sua definição do Dadá: "sem sentido como a natureza e a vida", afim com uma arte concreta que "quer tornar a existência mais suportável (...) simplificar a vida do homem. (...) identificá-lo com a natureza" (ARP, 1948).

Com suas "concreções [que] devem permanecer anônimas no grande ateliê da natureza como as nuvens, as montanhas, os mares, os animais, os homens, sim!" (ARP, 1948), Arp "quer colaborar em silêncio com o trabalho secular da natureza. Espera que suas pedras evoluam até ser 'naturais'. E não será este o

segredo último da arte? Salvando a natureza, salvar o homem?” (PEDROSA, 1958). Considerando breve ligação de Arp com Lygia Clark e Sergio Camargo, abordaremos a presença da natureza, do acaso e do Dadá em sua obra e nas vanguardas construtivas no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Hans Arp; Dadá; natureza; Construtivismo no Brasil.

**FIGURAS:**



**Figura 1**

**HANS ARP.** *Constelação*, 1928, madeira pintada, 69,9 × 84,8 × 3,8 cm.
Acervo: Arp Museum Bahnhof Rolandseck.
Fonte:
https://arpmuseum.org/en/museum/museum/collections/the-arp-collection/hans-arp-constellation.html



**Figura 2**

**HANS ARP.** *Metamorfose (concha-cisne-balanço)*, 1935.
Gesso, 25,5 x 15,8 x 13 cm
Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e. V., Remagen.
Fonte:
https://stiftungarp.de/wp-content/uploads/2020/11/03_Arp_Schriftenreihe_Volume_3.pdf

# A natureza entre inscrição e matéria: três momentos na obra de Alain Huck

Ana Elisa de Oliveira Medrado Drawin

Universität Zürich/anadrawin@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Entre a flor "ainda desbotada" que "rompe o asfalto" no poema A flor e a náusea, de Carlos Drummond de Andrade (Drummond, 1997), e a floresta opaca e sufocante que recobre as margens do Congo em Heart of Darkness, de Joseph Conrad (Conrad, 2007 [1902]), a natureza se oferece como campo simbólico ambíguo: signo de resistência tênue à violência histórica, por um lado, e potência indiferente, que dissolve as fronteiras do humano e do inteligível, por outro. Esses dois regimes de sentido − o da fragilidade insurgente e o da alteridade insondável − fundam o ponto de partida desta reflexão, que se propõe a investigar, por meio da obra de Alain Huck (Vevey, 1957), a reconfiguração contemporânea da natureza como campo de inscrição estética e política. Entre esses dois polos discursivos, Drummond e Conrad, Alain Huck mobiliza a natureza não apenas como objeto temático, mas como material, superfície e operação: um lugar em que a matéria orgânica, a imagem e o gesto gráfico convergem como escritura.

Este trabalho propõe uma análise comparativa de três obras de Huck produzidas em momentos distintos de sua trajetória: Sans titre (1986), instalação feita de madeira carbonizada e troncos empilhados, hoje destruída; Chrysanthemum (2013), desenho em fusain sobre papel pertencente à série Hanabi; e Ancholia − Éden Éden Éden (2012), instalação composta por plantas vivas, sacos plásticos, recipientes de PVC e luz projetada. Nessas três obras, distintas materialidades − resíduo orgânico, carvão sobre papel, vegetal vivo ou manipulado − são mobilizadas como dispositivos de inscrição, instaurando uma tensão entre natureza como figura e natureza como processo.

O gesto artístico de Huck desestabiliza a concepção da natureza como exterioridade dada ou como representação mimética. Em seu lugar, propõe-se uma natureza escrita, em que a inscrição − seja ela gráfica, luminosa ou escultórica − constitui o próprio acontecimento da obra. Trata-se, portanto, de um regime estético no qual a natureza é simultaneamente matéria e texto: um entre, instável e impuro, entre o visível e o legível, entre o mundo e sua ilegibilidade constitutiva.

**Palavras-chave:** Alain Huck; natureza; materialidade; escritura.

# Nelson Felix e a Natureza Contemporânea

Martha Telles Machado da Silva

Instituto de Artes UERJ /mtellesm@uol.com.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Nesta comunicação, objetiva-se discutir a questão da relação natureza *versus* cultura no trabalho de Nelson Felix. Suas obras alternam representação de elementos do mundo natural com procedimentos tecnológicos de escalas industriais. Um hibridismo entre o natural e o artificial, que engendram, por fim, estranhos objetos em que convivem formas simples, como cubos de mármores, mesas de pedra ou de metal e elementos da natureza. Esses trabalhos são associados a registros escritos, mapas, desenhos preparatórios que trazem registros, anotações geográficas, com a indicação de latitude e longitude, instruções sobre os ângulos e locais reais e imaginários de sua instalação. Tal relação da natureza com o mundo do artifício é sintetizada no vídeo “O oco”, realizado em 1995, no qual o artista apresenta alguns trabalhos e realiza uma espécie de reflexão sobre seus trabalhos, como a introdução de um pênis de cristal em um orifício de uma arvore; uma intervenção cirúrgica no membro de um cão, no qual é implantado um pequeno buda de ouro; e, ainda, um diamante implantado no interior de uma ostra. Tais ações explicitam a condição contemporânea do imbricamento entre natureza e cultura identificada por Fredric Jameson. De acordo com o pensador, depois da segunda metade do século XX, o processo de modernização era completo e a natureza, completamente transformada. “É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a ‘cultura’ tornou-se uma verdadeira ‘segunda natureza’” (Jameson, 1997, p. 13). Os trabalhos de Nelson Felix partem da constatação dessa condição incontornável da natureza contemporânea. A natureza e a cultura – ou racionalidade tecnológica –, entretanto, ganham contornos únicos, como o da regeneração entrópica dos jequitibás no Grande Budha (1986). Em Felix, a natureza também é pensada em sua expressão humana, na investigação da subjetividade contemporânea, representada na recorrência de órgãos humanos, como crânios gigantes de mármore, corações de ferro e, mesmo, a presença de órgãos humanos, uma língua gigante de madeira sustentada por pequenos budas de ferro. Tais junções estranhas e inusitadas revisitam em novos termos a relação entre o corpo e a alma, bem como sua experiência do místico e do sagrado. Uma das intenções nesta comunicação é investigar as estratégias engendradas na obra de Nelson Felix, a partir das quais o artista nos propõe refletir sobre a natureza contemporânea em sua nova hibridação, mas para além da instrumentalização da racionalidade tecnológica.

**PALAVRAS-CHAVE**
Nelson Felix; Natureza contemporânea; Arte contemporânea.

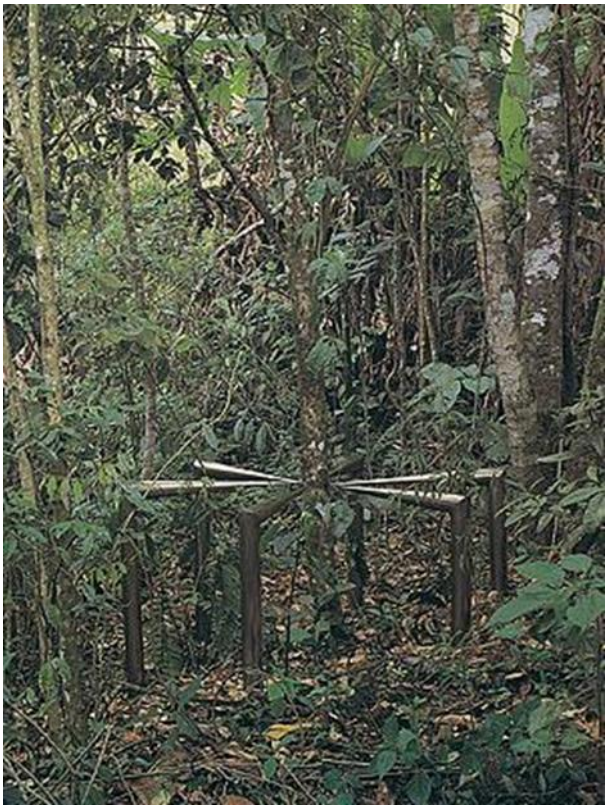


**Figura 1**
**Nelson Felix**
*Grande Budha*, 1985, árvore e latão. Reprodução fotográfica
Vicente de Mello
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/113754-grande-budha

# Plantas no museu: obras de Sabyne Cavalcanti no Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

Francisco de Assis Cavalcante Porto[1]

[1]Pesquisador independente. Mestre pela FAUUSP e Arquiteto pela UFC. E-mail: fascporto@gmail.com.

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este trabalho analisará algumas obras da artista cearense Sabyne Cavalcanti, dando enfoque em duas: “Si”, de 2010 e “Vai plantar batatas” (Série Corpo móvel), de 2015. As duas obras foram apresentadas no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE) em diferentes anos. Em consonância, ambas se relacionaram com a arquitetura do museu, lançando questões que serão abordadas neste trabalho, como as transposições dos aparentes limites entre natureza e antropoceno e as possibilidades imaginárias das plantas no campo da arte.

A obra “Si”, de Sabyne Cavalcanti, foi criada e exposta em 2010 no MAC-CE, durante a exposição ‘’Para Começo de Século’’. O site-specific, que ocupou todo o chão de uma das salas expositivas do museu, foi concebido com dois materiais: terra e grama. Com construção e destruição, organização e desordem, Sabyne parece alternar suas ações em um equilíbrio entre domar e render-se às ações da natureza. No site-specific “Si”, todo o chão é coberto por uma camada de terra, sobre ele, e também com terra, é erguida uma casa com formas semelhantes a uma casa tradicional, quatro paredes ortogonais cobertas por um telhado de duas águas, com empena triangular. As superfícies de terra foram cobertas por grama, surgindo assim, dentro do museu, uma obra repleta de vida. Apesar da aparente oposição material ao espaço onde foi montada, a obra se mantinha em diálogo, pois sobrevivia da luz solar que entrava por uma das claraboias do teto do museu.

De modo geral, nas cidades ou nas edificações, o lugar das plantas é um espaço pré-definido: o vaso, o canteiro, o jardim. Sabyne tensiona essa relação dicotômica com sua ocupação verde, e transforma a ideia de casa, que é fixada em um ideal de abrigo humano (segunda pele), para fundar outras possibilidades imaginárias onde a humanidade participa, mas não está no ponto focal.

No ano de 2022, a artista também apresentou no museu a obra “Vai plantar batatas”, de 2015, que faz parte da Série Corpo Móvel. Esta obra também dialogava diretamente com a arquitetura do museu, uma vez que foram alocadas 11 batatas-doces dentro 11 buracos esculpidos nas paredes de uma das salas expositivas. A obra viva era regada diariamente, resultando no aparecimento de

brotos com folhas verdes que cresciam com o tempo. As batatas são implantadas a partir da quebra das paredes do museu, um dos elementos de maior força simbólica de uma instituição, se utilizando dele como substrato para a vida.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Plantas; Arte; Museu; Arquitetura.

**FIGURAS:**

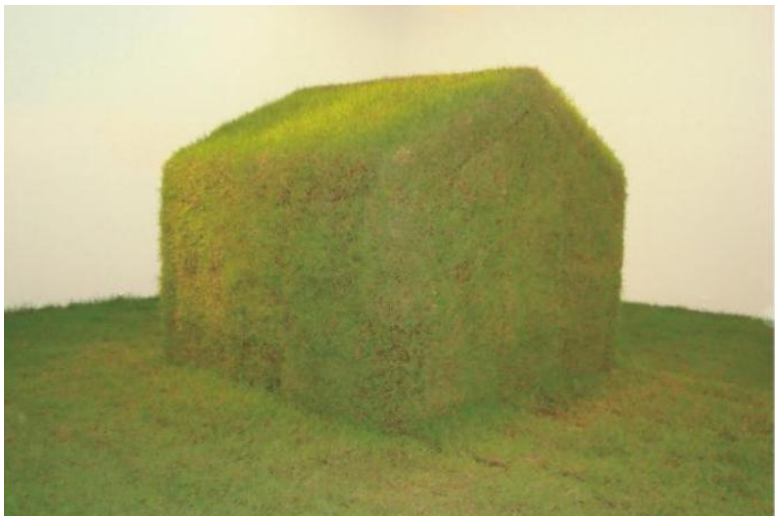


**Figura 1**
**SABYNE CAVALCANTI**, *Si*, 2010, Site-specific: terra e grama.
Crédito e Fonte: Acervo da Artista Sabyne Cavalcanti.



**Figura 2**
**SABYNE CAVALCANTI**, *Série Corpo Móvel: Vai plantar batatas*, 2015, Instalação: batatas-doces, Foto Luiz Alves.
Fonte: Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará da Artista Sabyne Cavalcanti.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Arco-íris rochoso: os mármores coloridos na Roma Imperial

Thiago do Amaral Biazotto[1]

[1]Universidade Estadual de Campinas /thiago_a_b@yahoo.com.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Área de notório cariz conservador, a História da Arte da Antiguidade tem passado, nas últimas décadas, por mudanças teórico-metodológicas de grande monta, que se refletem, também, nas fontes abordadas nas duas linhas de investigação que compõem esta fala: releituras das relações de alteridade no Mundo Antigo -- neste caso, enfocando as conexões entre romanos e partas – e emprego de novas tipologias documentais a partir das quais é possível ampliar e complexificar os conhecimentos sobre a Antiguidade. No caso desta apresentação, a ênfase recairá menos nas abstrusas e multipolares tramas entre os impérios da Roma e da Pártia e mais nas matérias-primas mobilizadas pelos romanos para retratar os arsácidas, isto é, o foco precípuo será a vasta gama de mármores coloridos empregada durante o recorte cronológico que vai de Augusto a Trajano. Materiais de alto valor agregado, difícil extração e estonteante grau de beleza, mármores como frígio (mais conhecido no hodierno como *pavonazzetto*), numídio e *breccia verde* eram extraídos de minas localizadas nos mais afastados rincões do *Orbis Romanorum,* da Ásia Menor ao Deserto Oriental Egípcio, passando pelo norte da África, condição que enseja os questionamentos que norteiam esta fala: como noções tais quais exotismo e distanciamento geográfico e étnico -- típicas da retórica de alteridade -- podem se irmanar com o discurso romano sobre os partas, fazendo com que um povo tido como extravagante seja figurado em matérias-primas igualmente singulares? Como, sob a ótica romana, um poder capaz de "domar os bárbaros" que habitavam para além do *limes* também transborde, metaforicamente, para os materiais utilizados na representação desses estrangeiros? Como, por outro lado, a materialidade desses mármores coloridos, em sua potencial agência, pode ter influído quer seja sobre os escultores romanos, quer seja sobre o público ao qual eram expostas as esculturas? Por fim, como pesquisas recentes a respeito uma arte greco-romana caracterizada por um colorido vibrante -- tanto pelo uso de matérias-primas com essa finalidade específica quanto pela pintura que mormente era aplicada sobre o mármore -- põem em xeque uma estética, branca e asséptica, que rege a estética ocidental desde, ao menos, Winckelmann? Serão estas as perguntas a guiar a comunicação proposta.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte romana; *Pavonazetto*; Alteridade; Materialidade; Império Parta.



**Figura 1**
Bárbaro ajoelhado, escultura em mármore frígio (*pavonazzetto*), 164 cm de altura, datada do principado de Augusto. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale (inv. nº 6117)
Fonte: acervo próprio.



**Figura 2**
Oriental rendido. Escultura *em breccia verde*, c. 117 d.C. 224 cm de altura, Paris, Louvre (inv. nº 23584625756).
Fonte: acervo próprio.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Apocalipse Escatológico e Ambiental na Série dos *Novíssimos* (1684) de Carabuco

Ianick Takaes de Oliveira

Columbia University • it2276@columbia.edu

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Finalizados em 1684 por José López de los Ríos para a igreja de Carabuco, na margem boliviana do Lago Titicaca, os quatro quadros monumentais dos *Novíssimos* apresentam uma complexa visão do porvir cristão, mesclada com elementos da história e da realidade quotidiana da Audiência de Charcas. Particularmente notável é a série de *tondi* na borda inferior, que narra a lendária chegada de um dos apóstolos de Cristo à região, a redescoberta de sua cruz no final do século XVI e o estabelecimento da igreja como local de culto dessa relíquia.

Dada sua importância para a história da Bolívia colonial, essa série foi exaustivamente estudada no que diz respeito à sua procedência, técnica e iconografia. No entanto, a maioria desses estudos aborda de maneira acrítica o contexto sócio-econômico e religioso que gestou essas pinturas e que se vê nelas presente: seja o massivo despovoamento que afetou as populações andinas entre os séculos XVI e XVII, seja o projeto extrativista centrado na Vila Imperial de Potosí—ou o elevado custo ambiental decorrente desses processos. Vale destacar que a redução da população andina, estimada entre 9 e 11 milhões antes de 1492, para cerca de 620 mil na década de 1620, resultou em um declínio agrícola que possivelmente contribuiu para o resfriamento global do século XVII. Além disso, a transformação do Altiplano em uma colossal máquina de mineração acarretou um desflorestamento em larga escala; contaminação do solo, da água e da atmosfera; perdas massivas de biodiversidade; e desafios socioeconômicos que persistem até os dias atuais.

Minha comunicação propõe que os *Novíssimos* de Carabuco sejam entendidos como a culminação pictórica da aliança entre o colonialismo extrativista das coroas ibéricas e a teologia escatológica imposta aos vice-reinados americanos. Para tanto, realizarei uma análise visual minuciosa dos *tondi*—a contrapelo da sobredeterminação cristã que permeia grande parte de sua historiografia recente—com o objetivo de evidenciar o discurso dominionista subjacente ao seu discurso iconotextual.

**PALAVRAS-CHAVE**

Vice Reino do Peru; Colonialismo de exploração; José López de los Ríos; Escatologia cristã; Arte na Audiência de Charcas.




**Figura 1**
*Interior da Igreja de São Bartolomeu*. Carabuco, Bolívia. Crédito da imagem: Ianick Takaes.



**Figura 2**
**JOSÉ LÓPEZ DE LOS RÍOS**, *Novíssimos*, 1684, óleo sobre tela, dimensões variadas, Igreja de São Bartolomeu, Carabuco, Bolívia.

# Sobre a Inconstância das Bruxas: A Composição Sabática de Jan Ziarnko

Camila de Macedo Souza[1]

[1] Universidade do Estado do Rio de Janeiro / camila.18.macedo@hotmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em 1609, Pierre de Lancre liderou uma das mais brutais perseguições às bruxas do reino da França, na região basca do Labourd. A experiência resultou na publicação do *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* (1612), seu principal tratado de demonologia. Nele, a noção de inconstância é atribuída aos demônios — e, por extensão, às bruxas — e diz respeito à sua instabilidade moral e espiritual, bem como à fluidez de suas formas e à capacidade de transgredir fronteiras: entre o visível e o invisível, o humano e o bestial, o real e o imaginário.

Na edição de 1613, o tratado passa a incluir a gravura do artista polonês Jan Ziarnko, *Description et figure du sabbat des sorciers*, que representa o sabá — a assembleia de bruxas com o diabo — como um bucólico infernal: um campo aberto onde se realizam rituais satânicos. Na imagem, corpo e natureza se confundem na criação de uma cultura demoníaca, povoada por figuras híbridas entre humanos e animais, e permeada por ritos orgiásticos em chave pagã. O sabá de Ziarnko é um espaço de subversão: no lugar da harmonia pastoral, uma desordem ritualizada; no lugar da celebração tradicional, uma dança profana; no lugar da ordem social, uma hierarquia invertida centrada no feminino.

A partir do tratado e da gravura, esta comunicação propõe refletir sobre a inconstância como chave interpretativa do panorama sabático construído por Ziarnko e, por consequência, das convenções iconográficas da bruxaria mobilizadas por sua imagem. A estrutura fragmentada da gravura sugere uma multiplicidade de ações simultâneas — cenas de excesso e transgressão — que delineiam um mundo às avessas, com suas próprias regras, funções e temporalidades, onde a forma mutável dos seres demoníacos se integra aos elementos do cenário campestre.

Ao tomar a inconstância como categoria analítica, propõe-se entendê-la também como dinâmica visual desta obra: na composição sabática, tudo se move, nada permanece.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Bruxaria; Sabá das Bruxas; Inconstância; Pierre de Lancre; Jan Ziarnko.

**FIGURA:**



**Figura 1**
**JAN ZIARNKO**, *Description et Figure du Sabbat de Sorciers*, c.1613, gravura em água-forte, 24,5cm x 31,5cm,
Acervo: Gallica, Bibliotéque Nationale de France (BnF)
Fonte:
http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb15933622q.public

# Alegorias Femininas das Quatro Estações do Ano no Museu do Ouro de Sabará

Angela Brandão[1]

[1] Universidade Federal de São Paulo/ CNPq/ CBHA angela.brandao@unifesp.br

Esta comunicação trata das Alegorias Femininas das Quatro Estações do Ano, atribuídas ao pintor bávaro Johann Georg Grimm (See bei Bühl, Immenstadt, Alemanha 1846 - Palermo, Itália 1887), localizadas no forro da sala das Religiões da antiga Casa de Fundição de Sabará -MG, hoje Museu do Ouro. Não há grande leque de estudos sobre este teto pintado. As alegorias da Primavera, Verão, Outono e Inverno estão em diferentes condições de conservação, sendo que a alegoria do Outono se encontra bastante prejudicada; e a do Inverno está quase completamente deteriorada. As informações fornecidas pelo Museu, com base em fontes orais, se resumem ao relato proferido por João da Cruz, neto de Sétimo de Paula Rocha, antigo dono do casarão: “Hospedou-se nesta casa o famoso pintor alemão Johann Georg Grimm que (...) pintou um teto de uma sala representando as quatro estações do ano.(...)”. Sobre o pintor alemão, ao qual se atribui a obra, há uma bibliografia considerável, embora não especialmente dedicada a este assunto, uma vez que os estudos sobre Grimm estão voltados, não sem razão, sobretudo a suas pinturas de paisagens. Segundo Levy, no entanto, a obra do pintor, assim como sua biografia, continuam a ser marcadas por um caráter épico e por uma série de lendas. Para compreender estas pinturas cabe o estudo iconográfico das Quatro Estações, guardando os limites da chamada cultura ocidental. O tema possui abrangência universal e de longa duração - revelando diferentes formas de relação entre o Homem e a Natureza (ou entre o Humano e o não-humano). Adotamos, assim, de modo geral, as proposições de Keith Thomas. Tal “controle” dos fenômenos climáticos pelo domínio sobre a natureza a partir das imagens encontra-se em transformação a partir do século XVII e do pensamento Iluminista do XVIII, sendo que no XIX, a supremacia dos Homens sobre a Natureza já se encontrava bastante relativizada. No livro “O Jardim das Hespérides”, de Mello e Souza, a região da mineração no Brasil do século XVIII e início do XIX, é palco de uma natureza transformada em espaço de aventuras, mitos, ameaças e da violência dos invasores contra os povos originários. Chuvas, ventos, frio ou calor extremos são observados pelos invasores, viajantes e aventureiros como uma ameaça verdadeira, forças incontroláveis. A partir da ideia de lugares “selvagens”, assustadores, a Natureza é, por assim dizer, “domesticada”, transformada em paisagem bucólica ou alegoria pela arte e pela poesia.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Quatro Estações do Ano; Museu do Ouro de Sabará; Georg Grimm; Clima; Alegoria.

## FIGURAS:



**Figura 1**
**GEORG GRIMM (atribuição)**, ***Forro das Quatro Estações do Ano***, Segunda metade do século XIX, óleo sobre madeira. Sala das Religiões II. Museu do Ouro, Sabará , MG. Foto. Matheus Lima Orlando. Fonte: Acervo da autora.



**Figura 2**
**GEORG GRIMM (atribuição). *Alegoria da Primavera. Forro das Quatro Estações do Ano***, Segunda metade do século XIX, óleo sobre madeira. Sala das Religiões II. Museu do Ouro, Sabará, MG. Foto. Matheus Lima Orlando. Fonte: Acervo da autora.



**Figura 3**
**GEORG GRIMM (atribuição)**, ***Alegoria do Verão. Forro das Quatro Estações do Ano***, Segunda metade do século XIX, óleo sobre madeira. Sala das Religiões II. Museu do Ouro, Sabará, MG. Foto. Matheus Lima Orlando. Fonte: Acervo da autora.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Tessituras Ecossistêmicas: O Refazimento do Manto Tupinambá como Teoria da Arte

Maya Suemi Lemos[1]

[1] Docente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / mayasuemi@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Notabilizada pelo trabalho que empreendeu no refazimento de mantos tupinambá, a artista, educadora e liderança Tupinambá da aldeia Serra do Padeiro (Olivença, Bahia) Glicéria Tupinambá descreveu, no artigo *Arenga Tata Nhee Assojoba Tupinambá*, publicado em 2021, o processo de confecção do manto no qual vinha então envolvida desde 2006. A composição textual do artigo, marcada pela justaposição de tópicos aparentemente muito distintos, pode parecer opaca ao leitor, numa leitura apressada. Uma atenção maior permite, porém, perceber que o texto revela e espelha, à perfeição, algo que está no cerne daquilo que busca descrever: a natureza multidimensional do refazer do manto. Costurando florestas, nascentes, onças, gaviões, preguiças, tururis, saracuras, periquitos, patos, galinhas, arapucas, abelhas, ervas, mandioca, fios, nós, varas, paletas, fusos, crianças, velhos, ancestrais, gestos, imagens, sonhos, vozes, falas, o relato de Glicéria mostra que fazer viver o manto, como ela costuma exprimir, significou restaurar, reinstaurar processualmente ou mobilizar um sistema completo e complexo de vida, no qual estão indissociavelmente entrelaçados materiais, coisas, seres humanos e não humanos, gestos, tecnologias, saberes práticos e espirituais, temporalidades distintas e convergentes. Estamos diante de uma concepção de criação artística fundamentalmente ecossistêmica, compreendida conscientemente de forma ecossistêmica, e, por fim, narrada de forma ecossistêmica. No pensamento associativo que o texto parece revelar, não há dissociação entre aquilo que está, ao fim e ao cabo, conectado. Tudo entra e tudo participa, na narrativa e no fazer do manto. Propomos ler esse relato do processo de confecção do manto Tupinambá como uma teoria do fazer artístico. Uma tal teoria indígena da arte – calcada sobre uma práxis, poderíamos dizer – teria impacto sobre a maneira de abordar as materializações artísticas do passado? Ou, em outras palavras: dessa outra teoria da arte derivaria uma outra maneira de pensar a história da arte? O que e como ela nos faz ver finalmente? Em que ela nos altera? Poderíamos ler teorias contemporâneas à luz dessa teoria? São questões que pretendemos explorar nessa contribuição, que buscará mostrar os relatos de Glicéria Tupinambá como reveladores de uma teoria talvez mais apta a dar visibilidade à maneira pela qual a arte parece se produzir em sua própria feitura, se historiar em sua própria aparição.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Glicéria Tupinambá; Assojaba Tupinambá; Pensamento ecossistêmico; Teoria e história da arte.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**GLICÉRIA TUPINAMBÁ**, *Manto Tupinambá em exibição no projeto Manto em Movimento*, 2023. Crédito da imagem: Paulo Pinto.
Fonte: Agência Brasil. Empresa Brasil de Comunicação – EBC.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Arte, Natureza e Estoicismo: Pontormo e o Retiro na Certosa del Galluzzo

Alexandre Ragazzi[1]

[1] Universidade do Estado do Rio de Janeiro / CBHA / alexandre.ragazzi@uerj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação se insere no âmbito de um amplo projeto sobre os modelos intelectuais que deram forma ao assim chamado Maneirismo italiano. Uma parte desse projeto volta-se ao estudo da recepção da filosofia clássica no século XVI, sobretudo no que se refere ao ceticismo e ao estoicismo. Trataremos, aqui, do estoicismo e de conceitos complexos, como a semelhança de natureza (*similitudo naturae*) e o viver de acordo com a natureza (*katà physin*), os quais, formulados e praticados desde a constituição dessa doutrina filosófica até sua difusão no contexto romano, podem ser pensados como elementos auxiliares para a compreensão de uma parcela significativa da produção artística maneirista. De Francesco Petrarca a Angelo Poliziano e Pietro Pomponazzi, o interesse por autores que divulgaram a filosofia estoica – como Cícero, Sêneca e Epicteto – foi renovado a partir do Renascimento. Por esse caminho, algumas das ideias estoicas podem ser utilizadas para fundamentar os debates sobre artifício e natureza daquele período em diante, mesmo que isso não tenha sido feito de forma esclarecida e intencional por aqueles artistas. Como caso específico a ser apresentado nesta comunicação, consideraremos a intempestiva partida de Jacopo Pontormo para a Certosa del Galluzzo no ano de 1523. O pintor assim fugia de uma epidemia de peste que assolava Florença, optando pelo refúgio no campo. É notória a preocupação de Pontormo com sua saúde, a qual beirava a obsessão. Seu diário, produzido nos anos finais de vida, entre 1554 e 1556, revela os cuidados dietéticos e sanitários, assim como as preocupações astrais, que o atormentavam. Esses “cuidados de si” podem ser relacionados a vários temas centrais para os estoicos, como os cuidados com a alma e o corpo, o exame de consciência (manifesto na própria intenção de se escrever um diário) e o retiro (seja no sentido de um retirar-se em si mesmo, seja como fuga, como isolamento social). O objetivo dessa ação de Pontormo pode então ser interpretado como algo que ultrapassa as meras circunstâncias daquele episódio, pois pode significar um exercício, uma busca deliberada por conhecer a natureza e a própria alma. Conforme procuraremos demonstrar, a obra de Pontormo representa uma maneira de atingir esse fim.

**PALAVRAS-CHAVE**
Jacopo Pontormo; Estoicismo; Arte e natureza.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# De uma arte da perspectiva a uma perspectiva sobre a arte: tecer um paisagismo global

Benjamin Frouin

Pós-graduaação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Pesquisador associado da Universidade Lyon 2 Lumière (Francia) / 12frouin@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Pessoalmente envolvido na agrofloresta, buscarei olhar essa prática como uma forma de paisagismo com alto potencial de reflexão, que possa oferecer ao historiador de arte novas perspectivas metodológicas. Manejar uma agrofloresta é dissolver o limite entre natureza e cultura ou, melhor, é se posicionar no lugar onde a cultura se transforma em um caso peculiar de natureza, um ponto tangencial. O termo paisagem foi inicialmente empregado em referência a uma pintura, a um olhar exterior sobre a natureza. Posteriormente, designou aquilo que é visto, e o paisagista deixou o pincel para ser ator do cenário. Nesse momento, uma história da paisagem surgiu também, classificando jardins à inglesa de um lado, jardim francês do outro... Hoje, o contrato natural (M. Serre) impõe que repensemos e estendamos o contrato social. Consequentemente, a definição objetificante do paisagismo deve ser reinventada, e não pode ser mais um exemplo para falar do conceito da heterotopia (M. Foucault) na modernidade. Chegando nesse ponto, entendemos ser importante redefinir também a maneira de definir o paisagismo; ou seja, modular a metodologia, de maneira a não obstruir a necessária evolução/alteração da epistemologia da história do paisagismo. Parafraseando uma definição da antropologia dada por E. Viveiros de Castro no livro *Metafísicas canibais*, gostaríamos de nos interrogar: será possível escrever uma história do paisagismo cujo objetivo não seja explicar a diversidade das paisagens, mas sim multiplicar nosso universo de pensamento a partir dessa diversidade? Talvez isso seja "ser natureza". A partir de um leque historiográfico amplo, eclético e interdisciplinar, propomos inserir a agrofloresta dentro da história das paisagens e, ao mesmo tempo, reconsiderar, a partir da agrofloresta, a história das paisagens. Buscaremos ensaiar a tessitura, em mosaico, de uma nova percepção disciplinar global, a partir da teoria Gaia de J. Lovelock (e sua releitura por B. Latour), do conceito da "horta planetária" de G. Clément, do manifesto da "cidade agrícola" de R. Janin, do "manifesto do pesquisador de retaguarda" de B. de Sousa Santos, do alerta contra a "monocultura do espírito" de V. Shiva, da utopia "como habitar a Terra" de Y. Friedman, da teoria do ator-rede de M. Akrich, M. Callon e B. Latour, … Está na hora, de acordo com os arqueólogos e antropólogos, de reescrever uma história planetária do paisagismo, que acolha abertamente a maior horta do mundo: a floresta amazônica.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Paisagismo; Agrofloresta; Epistemologia; Interdisciplinar.

# Os caipiras e a saudade da mata (derrubada)

Francislei Lima da Silva
Instituto Filosófico São José, Campanha, MG, docente História da Arte
francislei.lima@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Quando a/o visitante entra na sala de exposição “Caipiras: das derrubadas à saudade”, em cartaz na Pinacoteca de São Paulo (nov. 2024 – mai. 2025), depara-se com as lâminas de uma foice e uma faca para a percepção tátil. Dispostos logo abaixo do texto de parede, esses objetos nos colocam em relação com os instrumentos manuseados pelos homens da roça pintados por José Ferraz de Almeida Júnior, mas também deixam a brecha para abordarmos a violência relacionada ao seu contexto no passado e no presente.

As inquietações propostas pela mostra buscam inquerir a relação do homem com a natureza na sua atuação de interferência direta na paisagem. Antes de um elogio nostálgico em torno das obras de temática caipira produzidas pelo artista ituano, bem como de outras pinturas de expoentes da arte brasileira do século XIX e inícios do XX ali reunidas, o que se propunha era um olhar atento para o impulso de destruição das matas, claramente presente nessas obras, atrelado ao sistema econômico que tinha por base a exploração do trabalho escravo. O olhar arejado e crítico para essa produção toca-nos nas problemáticas candentes da atualidade, como a crise climática, na esteira dos debates do antropoceno.

Deste modo, revirando as fotografias de família encontrei um retrato do meu avô, com chapéu de palha sobre a cabeça e sua lâmina na cintura. Canivete, punhal, faca e foice são instrumentos que estão presentes nas narrativas dos lavradores e criadores de gado, por exemplo. Suas lembranças nos dão conta da derrubada das matas para a extração de madeira na execução do seu trabalho na construção de casebres, carros de boi ou de pilões, dentre outros utensílios domésticos fabricados por esses mesmos trabalhadores. A suposta saudade desse tempo de destruição, nos apresenta uma camada tênue presente na naturalização que a mostra na Pina questiona: o fetiche pela identidade das coisas do caipira promove o elogio à destruição. A “saudade”, enquanto póthos, nos diz sobre a relação de perda com uma coisa ou objeto desejado. Esse paradoxo nos abre um outro aspecto a ser debatido sobre os caipiras: ao mesmo tempo que derrubam a mata virgem (nativa), cultivam hortas e pomares. Permitindo-nos, assim, propor uma comunicação sobre as diferentes nuances das memórias visuais dos mateiros, que conhecem as madeiras e as ferramentas de corte dos troncos e sentem por não ter mais acesso a grandes árvores e ao trabalho exercido antes com suas mãos – causa e efeito do colapso ambiental.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Caipira; Extrativismo; Mata virgem; Derrubada; Memória visual.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**ISABELLA MATHEUS, LEVI FANAN.** *Objetos para percepção tátil na entrada da exposição "Caipiras: das derrubadas à saudade*, 2024.
Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo,
Fonte: https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/caipiras-das-derrubadas-a-saudade/



**Figura 2**
**AUTORIA DESCONHECIDA**. *Francisco Mercês de Lima no quintal de casa, Lambari, MG*, década de 1960, fotografia, 9,8 x 7 cm,
Acervo: Coleção particular,
Fonte: fotografia do autor.

# Poéticas da Sutura: A Floresta como Corpo em Juliana Hoffmann

Rafaela Maria Martins da Silva[1]

[1] Pós-graduanda. Universidade do Estado de Santa Catarina/
Rafamariamartins@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

*Sobre Viventes* (2019), de Juliana Hoffmann, é uma série de trabalhos que exploram a relação entre a humanidade e a devastação ambiental. Nessas obras, a artista não apenas representa visualmente a floresta em processo de desaparecimento, mas também age sobre ela por meio de gestos simbólicos: bordados, suturas, perfurações e repetições pictóricas. Suas florestas não são verdes, mas densas, carregadas, soturnas. Não evocam uma natureza idílica, mas um organismo em colapso. Ao evitar a figura humana, sugerindo-a apenas como fantasma, sua obra ressoa com o pensamento de Emanuele Coccia (2018), para quem "o mundo é um fato vegetal". A artista torna visível essa condição e evidencia a vida das plantas como fundamento da existência de todos os seres.

Uma antiga profecia Yanomami, narrada por David Kopenawa (2015), anuncia que, quando a floresta morrer e a terra se tornar silenciosa, os *Xapiri*, espíritos da floresta, não atenderão mais aos apelos dos Xamãs e não voltarão para nos proteger. Um a um, cairemos. E quando não houver mais quem sustente o céu, ele desabará. As florestas de Juliana Hoffmann parecem pressentir esse colapso iminente ao mostrar paisagens em tons sépia, sufocadas e costuradas. Seus "sobre viventes" evocam os *Xapiri* em retirada: presenças frágeis que ainda cintilam, mesmo quando o silêncio se aproxima.

É nesse terreno que podemos convocar a figura do vaga-lume pensada por Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011). Essas pequenas luzes frágeis e intermitentes tornam-se, para o autor, metáforas de formas de vida singulares, marginais e resistentes ao contemporâneo. Como não associar as florestas de Hoffmann a essa luz tênue e persistente? Suas suturas, bordadas, perfuradas, incisas, não seriam uma forma de ainda vagalumear? Cada ponto de sua costura não é também uma tentativa de sustentar o céu?

No entrelaçamento entre a destruição ecológica e a poética visual, em que as florestas deixam de ser cenário externo à humanidade para se revelarem como corpos vulneráveis que nos interpelam eticamente, este artigo propõe pensar as naturezas imaginadas de Juliana Hoffmann como uma forma de escuta poética e política diante da devastação ambiental. A análise se desenvolve em diálogo com os pensamentos de David Lapoujade, Georges Didi-Huberman e Emanuele Coccia, cujas as ideias sobre existências mínimas, formas de vida intermitentes e ontologia vegetal oferecem chaves conceituais para compreender a obra da artista.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Juliana Hoffmann; Exposição Sobre Viventes; Florestas imaginadas; Poéticas ambientais.



**Figura 1**
**JULIANA HOFFMANN,** *Sem Título,* da série Sobre Viventes, 2019, impressão, pigmento mineral, bordado e perfuração sobre papel algodão, 90x110cm.
Acervo: Juliana Hoffmann.
Fonte: https://www.julianahoffmannart.com/sobreviventes



**Figura 2**
**JULIANA HOFFMANN,** *Sem Título,* da série Sobre Viventes, 2018, acrílica e perfuração sobre tela, 110x150cm.
Acervo: Juliana Hoffmann.
Fonte: https://www.julianahoffmannart.com/sobreviventes

# Terra, ancestralidade e fabulações: Nilda Neves e a arte rupestre contemporânea

Vinicius Martins Oliveira[1]

[1] PPGAV / UNB / vinicius.maroli@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A presente comunicação propõe analisar a obra da artista Nilda Neves, com ênfase em suas pinturas que dialogam com a arte rupestre, investigando de que forma seu trabalho reflete nas conexões entre o ser humano e o meio ambiente, a partir da incorporação de elementos visuais e narrativos da fauna, da flora e da geografia do sertão baiano. Nascida em 1961, em Botuporã, no interior da Bahia, na região da Chapada Diamantina, e bisneta de Tupi-guarani, Nilda teve a infância marcada pelo trabalho na roça. A paisagem sertaneja, as histórias orais, a literatura brasileira e o cotidiano no interior constituem a base de sua produção artística. O sertão ocupa um lugar central em sua obra, não apenas como tema, mas também como referência simbólica, cultural e afetiva. Nas séries *A intimidade da terra (2024)* e *Rupestres de Paramirim (2023)*, a artista reconfigura imagens rupestres de sua terra natal, fundamentada principalmente pelas memórias das grutas que visitava quando criança, por registros fotográficos e, mais recentemente, por uma expedição realizada às grutas e cavernas da Torrinha e da Lapa Doce. Nilda não busca reproduzir fielmente os registros arqueológicos. Com tons terrosos, pinceladas secas e alongadas desenvolve representações que extrapolam o caráter documental, mesclando o real e o imaginário, memórias pessoais e sua ancestralidade, manifestando a integração entre a experiência humana, o tempo e a natureza. A produção de uma arte rupestre contemporânea desempenha um importante papel patrimonial e educacional, exercendo como dispositivo de salvaguarda para a conscientização cultural e ecológica. Nesse sentido, suas pinturas podem contribuir para o enfrentamento da crise climática, ao destacar a importância da preservação ambiental e da valorização dos saberes ancestrais.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte rupestre; Nilda Neves; Arte contemporânea; Sertão baiano; Conscientização ecológica



**Figura 1**
**NILDA NEVES**, *Detalhe da Gruta das Paridas*, da série *Intimidade da terra*, 2024, óleo sobre linho, 50,5 x 40,5 cm, Acervo: Galeria Gomide & Co, Crédito da imagem: Filipe Berndt
Fonte: https://ocula.com/art-galleries/gomideandco/artworks/nilda-neves/detalhe-da-gruta-das-paridas-from-a-intimidad/



**Figura 2**
**NILDA NEVES**, *Sem título,* da série *Rupestres de Paramirim*, 2023, óleo sobre tela, 50 x 40 cm, Acervo: Galeria Gomide & Co, Crédito da imagem: Edouard Fraipont
Fonte: https://gomide.co/artists/67-nilda-neves/works/14250-nilda-neves-sem-titulo-da-serie-rupestres-de-paramirim-untitled-2023/

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Abrir estradas, vencer a floresta: natureza e ideologia em duas pinturas de Augusto Morbach

Gil Vieira Costa[1]

[1] Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará / gilvieiracosta@unifesspa.edu.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em 1966 e 1972, o artista Augusto Morbach realizou duas grandes pinturas que representam a abertura de estradas na Amazônia (Figuras 01 e 02). As obras mostram pessoas e objetos compondo cenas de exaltação à conquista do território. A paisagem amazônica também aparece como personagem, ao qual nem sempre damos a devida atenção. Proponho, aqui, uma análise dessas pinturas a partir da perspectiva ecocrítica e dos estudos de cultura visual. Quero compreender as relações da "paisagem amazônica" com imaginário e ideologia no Brasil do século 20.

Augusto Morbach (1911-1981) foi o primeiro artista reconhecido de Marabá/PA. Surgiu nos anos 1940 com desenhos a nanquim de forte caráter modernista, que lhe renderam prestígio na capital paraense. Seus trabalhos e textos desse período revelam um pensamento crítico e sensível às questões sociais e ecológicas. Como compreender, então, o elogio à política de abertura de estradas nas obras que pinta algumas décadas depois?

A adesão de Morbach ao imaginário desenvolvimentista, sobretudo durante o regime militar (1964–1985), reflete a visão da floresta como depósito de riquezas inexploradas e, simultaneamente, como obstáculo ao progresso. Muito mais do que uma guinada conservadora nas posições políticas de Morbach, essa mudança é indício das disputas em torno dos significados da natureza na sociedade brasileira da época.

Quero observar as semelhanças ideológicas das obras de Morbach com trabalhos de outros artistas amazônicos no período. Essas obras materializam ideias desenvolvimentistas partilhadas por setores da sociedade regional e nos ajudam a compreender a posição de Morbach. Por outro lado, também quero observar as pinturas de Morbach em um panorama mais amplo. A visão da natureza como fonte de riqueza e atraso, do progresso como subjugação da floresta, é anterior à política desenvolvimentista e pode ser encontrada na cultura visual de vários séculos, dos mapas coloniais à pintura modernista.

Estudar essas pinturas pode nos dar acesso às imagens da natureza formuladas pela sociedade da época. Mas não só. Hoje, as obras de Morbach estão na exposição permanente do Museu Municipal Francisco Coelho (PA), incorporadas à história oficial de Marabá. Sua presença nesse contexto revela a persistência

de visões desenvolvimentistas sobre a natureza – mesmo nas localidades em que seus impactos são amplamente sentidos.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Cultura Visual; Imagem; Ideologia; Natureza; Amazônia.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**Augusto Morbach**, *Sem título*, 1966, pintura.
Acervo: Museu Municipal Francisco Coelho, Marabá.



**Figura 2**
**Augusto Morbach**, *Sem título*, 1972, pintura.
Acervo: Museu Municipal Francisco Coelho, Marabá.

# SESSÃO TEMÁTICA 05

# Exposições sazonais e circulantes: entre a arte e a geopolítica

**Coordenação:**
**Vera Beatriz Siqueira**
**Maria de Fátima Morethy Couto**
**Daniele Machado**

# Arte moderna brasileira em Paris: a mostra "Artistes Brésiliens" na Galerie Mirador

Daniele Machado[1]; Vera Beatriz Siqueira[2]

[1] Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / machadodani08@gmail.com

[2] Professora titular do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / CBHA / verabcsiq@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em 1955, os museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo organizam em parceria a exposição *Artistes Brésiliens*, na Galerie Mirador, em Paris. A mostra integra o programa oficial da "Quinzena Franco-Brasileira", evento que conjuga as dimensões culturais e comerciais. Inclui, prioritariamente, a venda de objetos brasileiros em lojas cujas vitrines foram decoradas em homenagem ao país, mas também conta com apresentações folclóricas, como o Bumba Meu Boi, e musicais, como o Trio Nagô, além da exposição de artistas brasileiros da atualidade. Para esta comunicação, pretendemos analisar dois aspectos centrais desta mostra. O primeiro deles refere-se à participação da exposição no evento patrocinado pelo Departamento Nacional de Indústria e Comércio do Ministério do Trabalho da França, apresentando 76 trabalhos de 31 artistas brasileiros. Apesar de contar com acervos dos dois museus brasileiros, a mostra é realizada no espaço comercial da Galerie Mirador, localizada na Place Vêndome, um dos espaços centrais para o evento. Esta galeria, criada por iniciativa de catalães exilados na capital francesa, funciona de 1948 a 1955, voltando-se especialmente para a comercialização de artistas de origens periféricas. A ideia é pensar na rede de agentes e problemas estéticos e geopolíticos envolvidos na formulação da exposição. O segundo aspecto a ser apresentado diz respeito à própria narrativa de arte brasileira construída pela mostra e, muito especialmente, pelo texto do catálogo, assinado por Jayme Mauricio. Interessa-nos pensar como é construída uma certa narrativa da história da arte moderna brasileira, que define como marcos essenciais a influência do Impressionismo em Visconti, a exposição de Segall em 1913 em São Paulo e a criação dos museus de arte moderna e da Bienal no pós-guerra, possibilitando o desenvolvimento da arte da atualidade, dividida em duas correntes principais: o abstracionismo e a figuração. O objetivo é identificar as questões historiográficas às quais Maurício procura responder, além de refletir sobre o modo como se vai erguendo uma certa história da arte moderna no Brasil, na qual se articulam termos como abstrato, figurativo e popular.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Exposição Artistes Brésiliens; MAM Rio; MAM São Paulo; Jayme Maurício.

**FIGURA:**

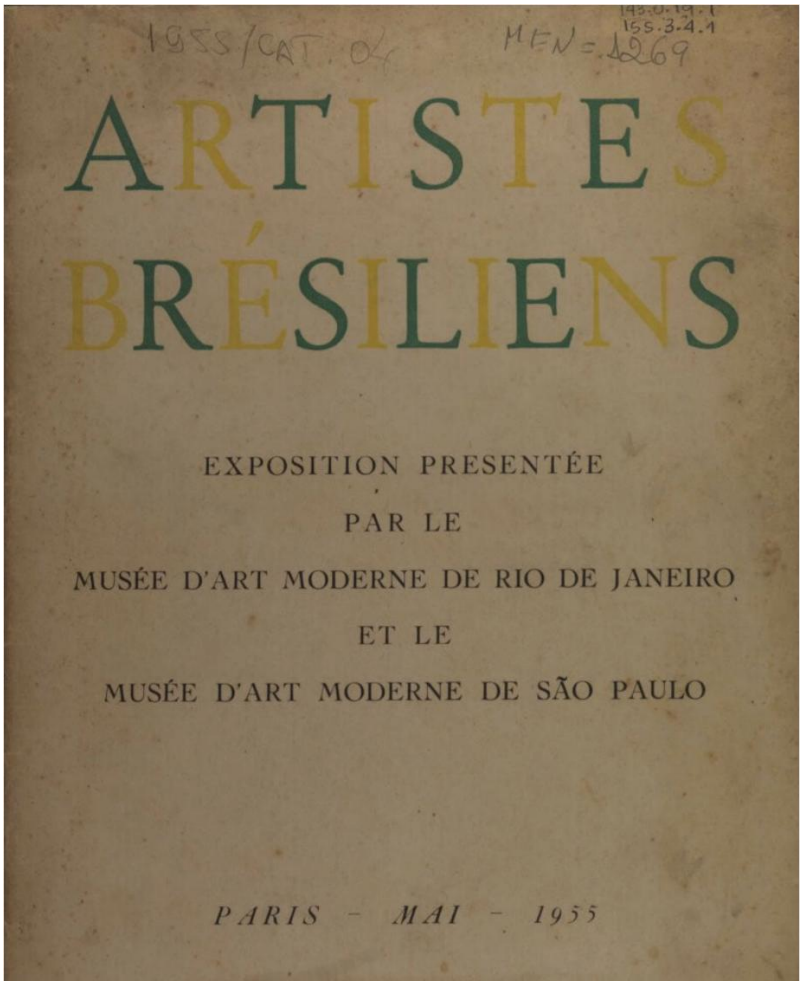



**Figura 1**
*Catálogo da mostra Artistes Brésiliens*, 1955.
Acervo: Associação Cultural Lygia Clark, Crédito da imagem: Associação Cultural Lygia Clark.
Fonte: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/9483/artistes-bresiliens-presentee-par-le-musee-d-art-moderne-de-rio-de-janeiro-et-le-musee-d-art-moderne-de-sao-paulo

# O MASP em Paris (1953) sob os olhos da crítica italiana

Fernanda Marinho[1]

[1] Universidade de Zurich / fernandamarinho82@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

No período das celebrações do IV Centenário de São Paulo – marcadas por exposições como a II Bienal e por diversos outros eventos que caracterizaram paisagem urbana da cidade, como o Parque Ibirapuera e o Monumento às Banderias, de Victor Brecheret – uma das maiores instituições da capital paulistana se voltava para o outro lado do Atlântico. Em 9 de outubro de 1953, o Musèe de l'Orangerie, em Paris, abria as suas portas para a exposição *Chefs d'Ouvre du Musèe d'Arte de São Paulo. De Mantegna a Picasso*. Enquanto grande parte dos italianos e seus descendentes no Brasil ocupavam lugares de destaque no contexto celebrativo da capital paulistana (Ciccillo Matarazzo presidia a Comissão do IV Centenário, Galileo Emendabili assinava o *Monumento aos Constitucionalistas de 1932*, além de Brecheret, já citado, para dar alguns exemplos), Bardi parece ter se comportado de modo diverso optando por promover o MASP internacionalmente. Iniciando em Paris, a exposição seguiu posteriormente para outras oito cidades antes de voltar ao Brasil, em 1957, concluindo o tour no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Proponho apresentar a primeira etapa desse tour, concentrando a análise na exposição de Paris, a partir de duas perspectivas. A primeira focalizará no contexto artístico cultural da então próspera São Paulo e nas razões que impulsionaram Bardi a divulgar internacionalmente o MASP. A segunda perspectiva apresentará uma análise a respeito da recepção da exposição no cenário da crítica europeia, tomando como exemplo o olhar de Lionello Venturi, crítico de arte italiano que publicou um artigo intitulado *Miracolo a San Paolo del Brasile. Un museo in 5 anni*., no jornal italiano *La Nuova Stampa* depois de ter visitado a exposição em Paris.

A análise proposta terá diversos fios condutores de uma única trama: o deslocamento da coleção de Bardi - que deixa a Europa para encontrar um endereço institucional no Brasil e depois volta a ser exposta na Europa; o deslocamento de pessoas – que, como Bardi, deixaram a Itália para experimentar no Brasil projetos e ideias não concretizáveis em seus países de origem; e o deslocamento de instituições – que, em certa medida, consistem no encontro entre obras e pessoas – provocando encontros como o de Venturi com o MASP. Encontro este que se afirmou como o fortalecimento da concepção de cultura como prática libertária da sociedade, tal qual o crítico italiano defendeu durante a guerra e continuou a propagar no pós-guerra.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Museu de Arte de São Paulo; Lionello Venturi; Formação de museus; Pós-guerra;

**FIGURAS:**




**Figura 1**
Exposição “Chef-D’Oeuvre du Musée D’art de São Paulo: De Mantegna a Picasso”, 1953. Autoria desconhecida. Acervo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

**Solidarity exhibitions. Guy Brett in the UK circulation of Chilean arpilleras**

Isabel Plante

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad Nacional de San Martín, Argentina / iplante@unsam.edu.ar

The 2024 Venice Biennale exhibited Chilean *arpilleras* as part of its central show, *Foreigners everywhere*, curated by Adriano Pedrosa. However, this motto does not really fit *arpilleras*. For these modest textiles were neither outsiders of the art world nor of the world at large: from the mid-1970s to mid-1980s the *arpilleras* were exhibited in art galleries and museums in numerous European and North American cities. And when displayed with modern art-works, the *arpilleras* were seen as the most daring art in the show, both formally and politically, attracting the attention of the press.

This paper proposes to consider the arpillera exhibition organized by British art critic Guy Brett. Entitled *We want people to know the truth. Patchwork pictures from Chile,* this exhibition visited Glascow, Birmingham and London between 1977 and 1978 and comprised around 50 arpilleras, shown along with craftworks made by political prisoners, and photographs depicting the shantytowns and the political situation in Chile. In turn, the text written for the catalogue was disseminated in several magazines, such as the feminist *Spare Rib*, which had Rozika Parker among the members of the editorial board.

Brett's involvement in the UK circulation of arpilleras was not limited to this exhibition. In 1986, he published the book *Through our own eyes. Popular art and modern history*, which focused on different popular art productions in terms of testimonies to the traumatic situations that modernity had brought them, Chilean arpilleras among them. And years later, in 2018, he donated to Tate Modern the collection of arpilleras treasured with Alejandra Altamirano, his wife, which were exhibited in the room dedicated to Chile, together with the catalogue of the 1977 exhibition and some other materials from his archive.

This paper sets out to think about his curatorial work in the context of the transnational networks of solidarity, on the one hand, and also in the light of the reflections that Brett later expressed in the aforementioned book and the place that the arpilleras have in the Museum of Modern Art in England.

Palabras-chave: Chilean arpilleras; exhibitions; Guy Brett; international solidarity.




**Figura 1**
**¿Julia Rodríguez?**
Non titled arpillera, c. 1976, patchwork, 60 x 40 cm aprox.
Cimade collection, Paris. Photography: Isabel Plante



**Figura 2**
British art critic Guy Brett at an arpilleras exhibition, c. 1978.
Diapositive. Guy Brett Archives, Tate Modern, London.

# A documenta (não só) de Kassel

Gabriel Ferreira Zacarias[1]

[1] Universidade Estadual de Campinas / gabrielz@unicamp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Fundada em 1955, a documenta de Kassel é uma das mais tradicionais e influentes mostras de arte contemporânea, sendo reputada por ter em diversos momentos antecipado tendencias da curadoria e da arte. No passado recente, uma tentativa de renovação do modelo da mostra foi empreendida por dois diretores artísticos diferentes, em duas edições sucessivas da exposição. A documenta13, curada por Carolyn Christov-Bagarkiev em 2012, teve exposições e eventos em Cabul, no Afeganistão, antes de ser inaugurada em sua sede habitual na Alemanha. Na edição seguinte, dirigida por Adam Szymczyk em 2017, a documenta foi dividida em duas sedes, Kassel e Atenas, tendo novamente seu ponto de partida fora da Alemanha, na capital grega, e reservando o mais tradicional espaço expositivo de Kassel, o Museu Fridericianum, a acervos atenienses. Em ambos os casos, tratou-se de gestos políticos em contextos de crises internacionais. A documenta13 seguia-se à ocupação militar estado-unidense do Afeganistão, enquanto a documenta 14 tinha lugar em meio a crises internas e externas, com a pressão política da União Europeia sobre a Grécia, por um lado, e a chegada massiva de refugiados do médio-oriente, por outro lado, que tentavam adentrar o continente europeu através dos portos gregos. Apesar da semelhança dos gestos, a recepção das mostras foi desigual, sobretudo no contexto alemão. Enquanto a documenta 13 foi amplamente celebrada, a documentada 14 foi duramente criticada, sendo alvo inclusive de processos administrativos e políticos. Nesta comunicação revisitaremos essas duas edições da documenta de Kassel, com o auxílio de registros pessoais e materiais do *documenta archiv*. Procuraremos entender os diferentes motivos e estratégias de cada projeto curatorial em seu movimento de deslocamento da exposição para fora da Alemanha. Caberá sublinhar como cada uma dessas edições se posicionou com relação à história da mostra e aos seus pressupostos institucionais. A partir daí, será possível compreender melhor a recepção contrastante de cada edição, bem como problematizar a tensão entre local e global que determina implicitamente a orientação da exposição periódica e sua inserção na nova geopolítica das artes.

**PALAVRAS-CHAVE:**
documenta; história das exposições; arte global; arte contemporânea;

# "Terra Mineira", 1924: a construção de uma identidade regional por meio das exposições

Rodrigo Castilho Dias[1].

[1] Pesquisador independente. E-mail: rodrigocastilhodias@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Propõe-se discutir as exposições de arte enquanto formas de construção de identidades regionais, compreendidas aqui como afirmações simbólicas inseridas em dinâmicas geopolíticas. O fio condutor é a mostra intitulada "Terra Mineira", realizada em 1924 pelo pintor fluminense Aníbal Pinto de Mattos (1886–1969), no salão nobre do Conselho Deliberativo de Belo Horizonte. Planejada para circular até São Paulo, a exposição teve sua itinerância frustrada pela destruição dos quadros na Estação do Norte, durante revoltas contra o então presidente Artur Bernardes (1875–1955). Analisam-se, pois, os comentários veiculados na imprensa da época, que registram a recepção crítica da mostra e permitem reconstruir aspectos de seu conjunto. Tais registros, que incluem a lista dos cem quadros exibidos, revelam uma predominância de paisagens naturais, muitas associadas à geografia mineira — como cenas da Serra do Curral e vistas de Ouro Preto —, mas também de temas extraídos de localidades do Rio de Janeiro. Ainda assim, o título da exposição e a leitura promovida pelos jornais ativam um enquadramento discursivo que reforça a valorização simbólica de Minas Gerais. Nesse contexto, a mostra favorecia associações entre a paisagem mineira e a construção de um repertório visual voltado à exaltação da natureza local e à memória do passado colonial, em sintonia com sensibilidades culturais então predominantes entre setores da elite política do estado; a presença do então presidente do estado Raul Soares (1877–1924) na abertura da mostra ilustra, nesse sentido, o prestígio social conferido ao evento. A exposição foi interpretada também como um gesto idealista em favor da elevação cultural da cidade, conferindo ao artista uma dimensão formadora e socialmente comprometida com o meio artístico local. Argumenta-se, portanto, que "Terra Mineira" operou como dispositivo de afirmação simbólica da identidade regional mineira, articulando práticas artísticas e redes de prestígio local. Em um contexto em que o campo artístico belo-horizontino ainda estava em processo de consolidação institucional, a exposição se insere em uma dinâmica de legitimação cultural que reivindicava uma identidade específica do território mineiro — pautada na valorização da natureza local, na memória colonial e na estetização do passado como expressão de pertencimento regional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Exposição; Paisagem; Identidade; Aníbal Mattos.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Paisagem e Modernidade: Antonio Parreiras entre o MAC e o MAP de Niterói

João Cícero Bezerra

PPGHA UERJ-FAPERJ / jbezerra1900@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação pretende investigar as diversas camadas de questões da geopolítica da arte da exposição *Antonio Parreiras: Paisagens e Marinhas*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), em 2022, com curadoria de Vanda Klabin. A mostra reuniu obras do acervo do Museu Antonio Parreiras (MAP), que ficou fechado por mais de uma década para reforma. Seu objetivo central é analisar como essas instituições museológicas envolvidas na mostra, por meio de suas decisões curatoriais, configurações arquitetônicas e regimes de exibição, constroem, deslocam ou reconfiguram os sentidos atribuídos a uma mesma obra. Pretende-se analisar os critérios geopolíticos implicados na reconfiguração atual do sentido histórico-crítico da obra de Antonio Parreiras (1860–1937), que teve sua formação marcada pelas práticas de pintura ao ar livre do Grupo Grimm, realizadas na Praia da Boa Viagem, Niterói/RJ. A começar pela relação entre os dois museus envolvidos na exposição em análise. O deslocamento entre o MAP e o MAC, ambos em Niterói, justapõe o trânsito entre dois sentidos: a conservação patrimonial de um artista vinculado à história local e sua atualização crítica nos circuitos simbólicos da arte moderna e contemporânea. Analisaremos ainda a opção curatorial de destacar pinturas do início do século XX, privilegiando as paisagens marinhas, especialmente as representações das praias locais, revelando o domínio técnico do artista e sua capacidade de articular natureza, atmosfera e sentimento local. Em diálogo com as tendências historiográficas atuais de valorização da arte do século XIX e início do XX, este recorte reflete os critérios geopolíticos de valorização da pintura de paisagem como uma das expressões do que se qualifica como uma arte brasileira e moderna. Entre a guarda do acervo, em um palacete oitocentista projetado por Ramos de Azevedo, e a ativação do olhar, no icônico edifício projetado por Oscar Niemeyer, as paisagens de Parreiras se afirmam como imagens capazes de transitar por diferentes tempos, identidades e lugares, integrando as disputas narrativas na história da arte brasileira. A circulação da obra de Parreiras desvela os critérios geopolíticos envolvidos, contribuindo para revelar as tensões constantes nos discursos estético-culturais.

**Palavras-chave**:

Antonio Parreiras; Pintura de paisagem; Museu Antonio Parreiras; Museu de Arte Contemporânea de Niterói; Critérios geopolíticos.



**Figura 1**
**Antônio Parreiras**
Praia das flechas, 1917.
Óleo sob Tela.
Museu Antônio Parreiras

# Princípio Potosí: alteridade e manifestações de poder numa exposição "decolonial"

Mariana Gazioli Leme[1]

[1] Doutoranda, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
marianagleme@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Nos últimos vinte anos, sobretudo depois dos estudos decoloniais, a supremacia masculina e branca que estrutura o meio da arte vem sendo questionada, inclusive no âmbito de exposições temporárias. O desejo de desmantelar tais estruturas pode, no entanto, atualizar antigas violências, ainda que inadvertidamente.

Nesse sentido, uma simples seleção de obras feitas por artistas de origens "diversas" parece não ser suficiente, embora bem-vinda. Para além da simples "inclusão", talvez seja preciso estabelecer uma relação de proximidade radical — no sentido de enraizar-se — com os artistas e os contextos nos quais estão inseridos, ao contrário da lógica do capital financeiro que não se assenta em nenhum território, mas segue despossuindo comunidades inteiras em favor do lucro de alguns poucos indivíduos.

Contradições entre uma exposição internacional e os usos locais da cultura material estão no centro das disputas que irromperam no contexto da exposição **Principio Potosí: ¿Cómo Podemos Cantar el Canto del Señor en Tierra Ajena?** (2010). Uma delas envolveu o empréstimo de pinturas do antigo Vice-reino do Peru e a outra foi a resposta, em forma de livro, editado pela intelectual aymara Silvia Rivera Cusicanqui.

Como o título indica, o argumento central é que a extraordinária mineração de prata da colina de Potosí (iniciada pelos espanhóis em 1545), organizou-se enquanto princípio global de espoliação de recursos, ainda hoje vigente. A exposição apresentou ao público uma seleção de aproximadamente vinte pinturas andinas dos séculos XVII e XVIII e o trabalho de artistas e coletivos, convidados a estabelecer diálogos com as peças históricas.

Significativamente, os curadores se perguntam: **como podemos cantar o canto do senhor em terra alheia?** Esta espécie de utopia, no entanto, é ambígua. Quem seria este senhor? O colonizador que silenciou os cantos locais? Ou o senhor da terra (doravante) americana que "canta" na Europa, reivindicando aquilo que foi espoliado?

**Principio Potosí** deixou evidentes as assimetrias de poder em sua própria concepção, tais como a possibilidade de extravio do patrimônio de comunidades, a instrumentalização de saberes e transfiguração de experiências complexas em

espetáculo de despossessão. Diante do impasse, os organizadores acolheram as vozes dissidentes, atitude que pode indicar maneiras de se trabalhar com curadoria que estejam atentas às suas próprias contradições, uma vez que as diversas violências não serão “resolvidas” apenas discursivamente.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Princípio Potosí; Princípio Potosí Reverso; Colonialidade.

# Exposições japonesas da Fundação Japão: visões geopolíticas

Michiko Okano

Universidade Federal de São Paulo, docente / CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

As primeiras exposições sobre temáticas japonesas foram realizadas no Brasil e em alguns outros países da América Latina por meio de iniciativas privadas ou mistas, que envolveram imigrantes e colecionadores, sem contar ainda com o apoio de órgãos nipônicos que promovessem essas mostras.

As ações diplomáticas culturais japonesas aconteceram na época do pós-guerra, sob a ocupação americana, por meio da *I Bienal de São Paulo*, no ano de 1951, organizada por Kokusai Shinkōkai, provavelmente pelo entendimento que tinha da importância de estar presente num evento artístico internacional, fruto das suas experiências anteriores nas *Exposições Universais*. Um ano depois, em 1952, ele elaborou a sua própria *Bienal de Tóquio,* na época, denominada *The Japan International Art Exhibition.*

No entanto, a atuação cultural desses eventos como uma estratégia geopolítica passou a ser significativa após o estabelecimento da Fundação Japão em Tóquio, em 1972, um órgão vinculado ao Ministério de Relações Exteriores nipônico. Das 82 exposições internacionais efetuadas pela Fundação Japão sobre temas japoneses, de 1972 a 1985, apenas seis, itinerantes, ocorreram na América do Sul. Foram realizadas, no mesmo período, 39 mostras na Europa, 18 na Ásia, oito nos Estados Unidos, cinco no Canadá, quatro na Austrália e duas na América Central.

A Fundação Japão declara que organizou apenas exposições de pequena escala para introduzir a arte e cultura japonesas durante os primeiros dez anos (1972-1982). Apenas em meados da década de 1980, foi adotado um programa de exposições mais dinâmico, de modo mais sistemático e mais eficiente.

Uma grande exposição denominada *A arte da embalagem tradicional japonesa* foi montada, com itinerância em 60 cidades de 23 países de quase todos os continentes já mencionados, de 1975 a 1984. Na América do Sul, viajou pela Argentina, México e Brasil no ano de 1984. A empreitada foi um grande sucesso e mostrou uma peculiaridade japonesa, a qual reside na mistura de *design* e artesanato com o uso de materiais naturais como madeira, bambu, palha, argila, papel, tecido, etc.

Trata-se de uma escolha que não se limita a dar a conhecer ao mundo uma particularidade da arte nipônica, tal opção abrange também a questão geopolítica, uma vez que, ao revelar algo que era tradicional e específico do mundo nipônico, atrairia o olhar e a ocidental, um dos motes das participações das *Exposições Universais* de outrora.

**Palavras chave:**

Geopolítica; Fundação Japão; A arte da embalagem tradicional japonesa.




**Figura 1**
Catálogo da exposição *A arte da embalagem tradicional japonesa* (versão em espanhol)

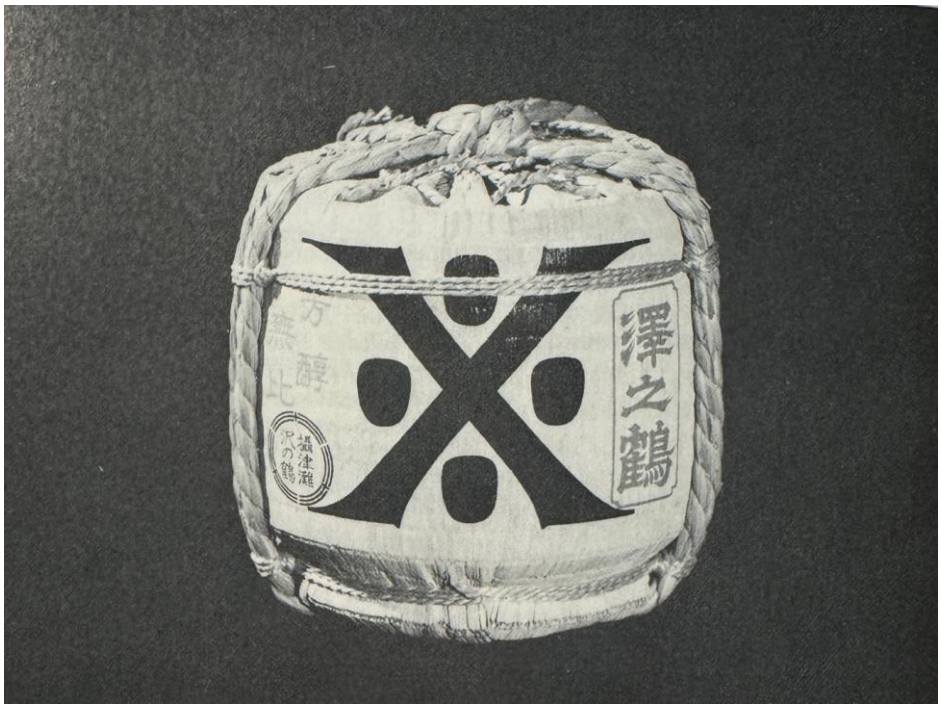



**Figura 2**
Embalagem tradicional de sake
Catálogo da exposição *A arte da embalagem tradicional japonesa*, item 105, Sawa no Tsuru

# Exposições para o *palácio-museu*: Itamaraty, Brasília e o eixo Rio-São Paulo

Leandro Leão[1]

[1] École des Hautes Études en Sciences Sociales & Universidade de São Paulo / leandroleao@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Na segunda metade do século XX, há dois marcos no Brasil: a construção de Brasília e a consolidação de um sistema artístico no eixo Rio-São Paulo. Embora tradicionalmente tratados como desconectados pela historiografia canônica da arte e da arquitetura, eles se tornam fundamentais para a conformação da cultura nacional. Ambos os processos se destacam a partir da década de 1950 pela relevância de seus edifícios enquanto marcos da arquitetura moderna brasileira, e por sua atuação como espaços de consagração de artistas e de legitimação de acervos e práticas curatoriais.

A construção da nova capital federal, iniciada em 1956 e inaugurada em 1960, é contemporânea ao fortalecimento institucional de um circuito artístico nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Tal sistema estrutura-se em torno de museus por meio de sedes projetadas por nomes arquitetos hoje consagrados. Entre essas instituições, destacam-se: (i) o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), fundado em 1947 e cuja sede definitiva, projetada por Lina Bo Bardi, foi inaugurada em 1968; (ii) o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), criado no mesmo ano, cuja sede, assinada por Affonso Eduardo Reidy, foi construída entre 1955 e 1967; (iii) o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), fundado em 1948, com sede atual concebida por Lina Bo Bardi em 1982, inserida no conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera, concebido por Oscar Niemeyer em 1954; e (iv) a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, cuja primeira edição ocorreu em 1952 na Esplanada do Trianon e, a partir de 1962, com a criação da Fundação Bienal, passou a ser realizada no Pavilhão do Ibirapuera.

Um dos pontos de encontro dessa opaca trama entre as três capitais são as exposições – algumas itinerantes – realizadas em Brasília no recém-inaugurado Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores, em parceria com os referidos museus. O Palácio acolheu diversas mostras – algumas de caráter itinerante – tornando-se o principal espaço expositivo da capital, então carente de museus. Esse uso da chancelaria como ambiente de difusão artística representa uma prática incomum no contexto diplomático internacional. Propõe-se, assim, analisar estes eventos e a especificidade do Itamaraty como um nó da rede a se desvelar entre Rio-São Paulo-Brasília.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Brasília; Palácio Itamaraty; Bienal de São Paulo; Arte moderna brasileira; História das exposições.

# A IX Bienal de São Paulo (1967) no imaginário público da ditadura militar brasileira

Laura Manganote[1];

[1] Universidade Estadual de Campinas / lauramanganote@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação pretende abordar a representação da IX Bienal de São Paulo (1967) no Cinejornal Informativo nº80 da Agência Nacional, tendo em vista seu papel na construção de uma autoimagem pública onipresente do governo e na elaboração do discurso nacionalista e otimista da ditadura militar brasileira. Administrada pelo Gabinete Civil, a Agência Nacional foi a principal instituição responsável pela difusão de propagandas governamentais no período. Estas, eram pautadas na elaboração de um discurso otimista articulado ao projeto de modernização conservador através de, mais do que mecanismos de personificação do poder, estratégias de impregnação do discurso desenvolvimentista no cotidiano público, se apropriando de elementos de suas esferas culturais e sociais. Nesse sentido, é possível analisar de que maneira a Bienal foi utilizada como símbolo do projeto modernizante promovido pelo regime, representada como uma vitrine e plataforma de internacionalização da arte moderna brasileira. Ao mesmo tempo, é destaque como a divulgação da exposição foi construída como parte de uma pedagogia cívica, exibindo modelos comportamentais através de imagens encenadas do público. Nessas imagens, focadas na encenação de visitas guiadas, é realçado
o caráter didático histórico da exposição que, desde sua fundação, funcionava como um instrumento de formação de um público interessado em arte moderna e, simultaneamente, uma plataforma que prescrevia uma noção de "ação civilizatória" na arte moderna. Ao mesmo tempo, a comunicação pretende discutir a ênfase dada no vídeo para obras de teor político e erótico que haveriam sido proibidas ou questionadas pelo DOPS - Departamento de Ordem Política e Social - "Tres Versiones" (1966), de Juan Carlos Distéfano (1933-), e a Série "Meditação sobre a Bandeira Nacional" (1966/67), de Quissak Jr. (1935-2001), que, apesar das solicitações de retirada da polícia, foram expostas na IX Bienal - abordando-a como uma estratégia de ressignificação e esvaziamento dos sentidos das imagens a favor dos valores promovidos pelo governo. Dessa forma, propõe pensar sobre a Bienal de São Paulo como uma plataforma representativa da disputa de narrativas em conflito na década de 1960 e sua apropriação como símbolo nacional na ditadura militar brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Bienal de São Paulo; Ditadura; Nacionalismo; Arte Moderna; Censura.

## FIGURAS:



**Figura 1**
**AGÊNCIA NACIONAL**, Cinejornal Informativo n° 80, 1967, printscreen ao 05min08s. Acervo: Arquivo Nacional, Rio de Janeiro
Fonte: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=146325&v_aba=1

# O Itamaraty e a representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza de 2024

Edmárcia Alves de Andrade (doutoranda)

Universidade Federal de Juiz de Fora - edmarciaufjf@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este trabalho analisa o posicionamento do Itamaraty na organização da representação brasileira na 60ª edição da Bienal de Arte de Veneza. Desde a primeira participação do Brasil, em 1950, o Ministério das Relações Exteriores está envolvido na organização das participações brasileiras na mostra veneziana que historicamente se realiza por representações oficiais. Nosso foco é a representação de 2024, na qual o envolvimento do Itamaraty aconteceu de forma inédita por meio do Instituto Guimarães Rosa, criado em 2022 como um importante marco da evolução da gestão da diplomacia cultural brasileira. O objetivo é compreender se o instituto utilizou a mostra do Pavilhão Brasil "*Ka'a Pûera*: nós somos pássaros que andam", em um dos palcos internacionais mais importantes da arte contemporânea, como ferramenta estratégica para o *modus operandi* da diplomacia cultural brasileira.

Além da estreia do Instituto Guimarães Rosa na organização da participação do Brasil, a Bienal de Arte de Veneza contou com a curadoria geral do brasileiro Adriano Pedrosa, primeiro nome do sul global a direcionar o perfil de da mostra veneziana. Deste modo, buscamos entender a relação entre o Itamaraty e a Fundação Bienal de São Paulo, responsável pela curadoria artística das representações brasileiras; identificar os discursos e as articulações nos processos de negociação; e discutir possíveis limitações ou contradições entre os interesses diplomáticos e as escolhas curatoriais ou artísticas no processo de organização da representação brasileira.

Assim, procuramos responder de que maneira o Instituto Guimarães Rosa abordou as artes visuais do Brasil apresentadas na *Biennale* e se as utilizou como instrumento de diplomacia cultural, contribuindo, por meio do *soft power*, para o alcance de objetivos políticos, econômicos ou voltados à construção de uma posição negociadora mais favorável para o país — vertentes centrais da política externa cultural brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Bienal de Veneza; Itamaraty; Instituto Guimarães Rosa; representação brasileira; Diplomacia cultural.

# Niomar Moniz Sodré e Ignacio Pirovano: laços geopolíticos a partir do MAM Rio

Patricia Leal Azevedo Corrêa[1]

[1] docente, Universidade Federal do Rio de Janeiro/CBHA/patricia.la.correa@eba.ufrj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

No contexto do estabelecimento e da expansão da relevância cultural e política do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na década de 1950, a colaboração entre dois importantes agentes tem sido pouco estudada, diríamos até, quase ignorada. Trata-se da parceria entre a brasileira Niomar Moniz Sodré e o argentino Ignacio Pirovano, que deve ser situada em meio às intensas trocas artístico-diplomáticas entre Brasil e Argentina, especialmente a partir de 1955. Sodré, diretora executiva do MAM Rio entre 1951 e 1961 e uma de suas forças motrizes, confirma o padrão da burguesia urbana e culta, ligada à indústria e à imprensa, que impulsionou a arte moderna no Brasil. Pirovano, artista, colecionador e empresário, esteve à frente de importantes órgãos públicos na Argentina: entre 1937 e 1955 foi diretor do Museo Nacional de Arte Decorativo e entre 1952 e 1953 presidiu a Comisión Nacional de Cultura. Como Sodré, Pirovano pertencia à elite culta e progressista de seu país e estabeleceu laços com o poder político em prol de projetos artístico-culturais. A ligação entre eles se estabeleceu em 1956, quando Pirovano assumiu a função de representante do MAM Rio na Argentina, por intermédio do artista argentino Tomás Maldonado, então estabelecido na Alemanha como professor da Escola de Design de Ulm. Iniciava-se, assim, um período de muitas trocas entre os dois países latino-americanos, que marca, por um lado, um interesse maior do MAM Rio em projetar-se como instituição influente na arena geopolítica da arte e numa possível disputa do Brasil pela liderança cultural regional. Por outro lado, a atuação de Pirovano no MAM Rio respondia a mudanças na política cultural argentina em busca de um maior alinhamento com o que se identificou como o "eixo Brasil-Estados Unidos" nas relações internacionais a partir da América Latina. O trabalho pretende apresentar um panorama dessas trocas que aproximaram Sodré e Pirovano, bem como destacar alguns momentos cruciais de sua colaboração e seus frutos. Os vínculos entre os dois traduzem questões e interesses que são característicos e nos ajudam a compreender o contexto em que atuaram, como a contribuição incontornável do concretismo no processo de modernização da América Latina – na arte e no design, mas também na música e na educação –, a presença catalizadora de Tomás Maldonado no Brasil e o destaque dado a museus e exposições internacionais nos projetos de governo.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Niomar Moniz Sodré; Ignacio Pirovano; MAM Rio; geopolítica da arte.

# Exposições de arte argentina no MAM Rio entre 1953-1978

Moema de Bacelar Alves[1]

[1] MAM Rio / moemabacellar@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A relação entre Brasil e Argentina foi muito próxima nas artes ao longo do século XX, com intenso trânsito de artistas, obras e participações significativas nos eventos artísticos de ambos os países e com destaque, particularmente, para a segunda metade do século, a partir da constituição de uma rede de equipamentos culturais montada com o intuito de difundir a produção artística produzida naquele momento. Nesse contexto, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), teve lugar central nas negociações e recepção dos eventos artísticos que ocorriam a partir das relações entre os dois países.

Entre os anos de 1953, ano da primeira exposição de arte argentina no MAM Rio, e 1978, ano do incêndio que o assolou e o início da consequente crise que dele adveio, o museu recebeu oito exposições coletivas de artistas argentinos e outras duas de artistas latino-americanos com participação de vários artistas da Argentina. Fossem por meio de exposições individuais (que não são o foco desta proposta), de grupos específicos, ou aquelas organizadas com intuito de celebração ou difusão, a presença da produção artística do país vizinho se fez muito intensa na história da instituição, se destacando, em número, daquelas que expunham obras de artistas de outros países, deixando marcas no programa do que se expunha no museu, bem como em seu acervo.

Ao analisar a relação de artistas expostos nessas mostras, percebemos que muitos, naturalmente, se repetiam, e que, no espaço de duas décadas, novos nomes e tendências surgiram nesse intercâmbio. Diante, portanto, da significativa representação argentina no MAM Rio, pretende-se apresentar quem eram os artistas que frequentemente circulavam nessas exposições, a quais circuitos estavam ligados, quais tendências artísticas eram mais contempladas nesse trânsito e as redes que faziam com que esses nomes se colocassem em contato com o público brasileiro, em especial o carioca.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Exposições de arte; Geopolítica; Arte Moderna; Artistas argentinos.

# Resumo JB/1969: homenagem e premiações – cenário da Gravura Artística

Maria Luisa Luz Tavora

Escola de Belas Artes-Universidade Federal do Rio de Janeiro
marialuisatavora@gmail.com

Resumo JB/1969 faz parte do conjunto de dez mostras realizadas anualmente, de 1963 a 1972, iniciativa do Jornal do Brasil com parceria do Museu de Arte Moderna/RJ, idealizada pelo critico Harry Laus que as coordenou inicialmente até 1967, substituído por Walmir Ayala, a partir de 1968. Em cada mostra, somava-se ao quadro de artistas premiados, um artista moderno homenageado. O critério de seleção e de premiação fundava-se na indicação da exposição individual, institucional ou em galeria, somente se realizada pelo artista no Rio de Janeiro, no ano anterior ao evento. Privilegiou-se a geografia carioca e seu campo artístico como lugar das exposições, articulação geopolítica de interesse do MAM/RJ em afirmar-se como instituição legitimadora da arte moderna a partir da concentração nacional de candidatos. Negociações institucionais atravessam a modalidade da Mostra Resumo JB. Com indicação secreta em envelopes, eram envolvidos críticos atuantes, colecionadores, destacados agentes culturais, excluídos *marchands* e artistas. Todas modalidades artísticas contemporâneas eram acolhidas. A apuração de votos dava-se em sessão pública. As Mostras Resumo JB constituíram um canal de consagração dos artistas gravadores dos anos 60 que participaram de suas dez edições. Esta edição de 1969, dividida em cinco setores (pintura, escultura, gravura, objeto e cenografia), contou com 12 membros no Júri de Seleção que premiou 13 artistas. Lograram premiação em gravura Anna Letycia, Fayga Ostrower, Frans Krajcberg e José Lima. Oswaldo Goeldi, pioneiro e autoridade no campo da gravura moderna foi o artista homenageado. A integração homenageado e premiados, desta 7ª edição, favorece uma rearticulação dinâmica do lugar da produção dos gravadores, em sua trajetória nos anos 60. Os artistas premiados promoveram intensa experimentação técnica com a gravura ampliando seu alcance e integração aos respectivos processos imaginativos. Goeldi via este caminho com reservas. Este espaço expositivo se oferece como campo de negociação entre valores estéticos e tensões políticas relativas ao campo da gravura artística. Significativas instâncias de construção de sentido para as gravuras expostas foram acionadas, oportunidade de posicionamentos críticos em relação ao histórico cenário “Goeldi e os quatro premiados.” Proposta a ser considerada.

**Palavras-chave:**
Gravura moderna; Anos 60; Exposição temporária; Rede cultural; Estéticas.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Fluxos artísticos: exposições internacionais e suas agências na américa do Sul no Pós-Guerras

Dária Jaremtchuk

Universidade de São Paulo / dariaj@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta apresentação discute as exposições transnacionais de artes visuais que circularam no Brasil e na América do Sul após a II Guerra Mundial, em especial as enviadas pelos Estados Unidos. O enfoque transcende uma abordagem meramente histórica, pois analisa a complexa interação entre forças geopolíticas, estratégias institucionais e as respostas artísticas locais que moldaram esses fluxos culturais. Afinal, as relações artístico-culturais do pós-guerra se concentraram, sobretudo, na circulação de objetos artísticos, nos intercâmbios institucionais e pessoais, e no papel da diplomacia cultural. Parte-se do pressuposto de que novas dinâmicas de poder e forças geopolíticas desse período foram relevantes na produção, circulação e recepção artística. Embora o papel das grandes mostras internacionais e do mercado de arte seja amplamente conhecido, esta pesquisa visa compreender também o papel frequentemente negligenciado de museus, centros culturais binacionais e agências governamentais na facilitação e formação destas mostras. Observando casos específicos, compreende-se como agentes oficiais empregaram estratégias específicas para promover seus interesses e valores, enquanto movimentos artísticos locais resistiam ou se apropriavam dessas práticas importadas. A apresentação oferecerá, portanto, uma visão multifacetada sobre como estas mostras circulantes internacionais atuaram não só como espaços de intercâmbio, mas também como arenas de contestação geopolítica. A pesquisa que se realiza busca demonstrar como essas mostras funcionaram como veículos para divulgar cânones e estilos artísticos, assim como se configuraram como espaços de negociação e de contestação entre interesses concorrentes e visões culturais diversas. Observar esse fluxo possibilita ainda compreender a disseminação de narrativas específicas da história da arte.

**PALAVRAS-CHAVE**:

Mostras circulantes internacionais; Fluxos artísticos; Circulações artísticas na América do Sul.

# A representação britânica na Bienal de Veneza de 1966 e na Bienal de São Paulo de 1967: consolidando o reconhecimento internacional

Maria de Fátima Morethy Couto
Unicamp / mfmcouto@unicamp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Ao estudarmos as bienais internacionais de arte faz-se evidente a importância das estratégias no campo da cultura projetadas e postas em prática por órgãos públicos e/ou privados de países hegemônicos. O caso do Reino Unido é um exemplo claro do uso bem-sucedido do *soft power* nas grandes mostras sazonais de arte contemporânea. Desde 1938, coube ao British Council a tarefa de selecionar as delegacões que representariam a nação nas grandes exposições internacionais de arte, incluindo as bienais de Veneza, São Paulo, Paris e Tóquio e a documenta de Kassel. Órgão criado em 1934 com o objetivo de promover a cultura britânica e elevar seu prestígio no cenário internacional, o British Council sofreu vários questionamentos internos e públicos sobre a eficácia e o escopo de suas atividades no exterior. Todavia, pelas premiações obtidas nas bienais citadas, é possível afirmar que suas ações foram bastante exitosas, frente a outros países de grande destaque, como França, Itália e Estados Unidos.

Minha comunicação discutirá as representações britânicas enviadas para a Bienal de Veneza de 1966 e para a Bienal de São Paulo de 1967. É possível perceber o desejo do British Council, naqueles anos, de apostar em novos nomes, em artistas jovens, embora não se trate de desconhecidos do sistema de arte londrino. Alguns trabalhavam em clara sintonia com a estética pop, mostrando seu entusiasmo pela cultura popular, enquanto outros investiam na renovação das formas abstratas na pintura e na escultura. Entre os nomes escolhidos pelo British Council para essas duas grandes mostras, encontram-se David Hockney, Anthony Caro, Patrick Caulfied, Allen Jones e Richard Smith. Este último recebeu prêmios nas duas bienais.

Procurarei demonstrar que a política do British Council no campo da cultura foi estrategicamente concebida e debatida em reuniões do Comitê Consultivo de Artes Visuais, que era liderado, nos anos 1956 e 1960, por Philip Hendy, então diretor da National Gallery of Art, assessorado por Lilian Somerville, Diretora do Departamento de Artes Visuais do British Council, e por uma equipe que contava com nomes ilustres do país no campo das artes. A estabilidade desse comitê imprimiu características específicas às seleções dos artistas britânicos para as grandes mostras internacionais realizadas no período e o impacto de suas escolhas no Brasil e na América do Sul merece ser estudado mais a fundo.

Esta proposta tem relação direta com Projeto Temático desenvolvido com apoio da Fapesp (processo 2022/12333-3).

**PALAVRAS-CHAVE:**
Bienal de Veneza; Bienal de São Paulo; Reino Unido; Arte moderna; Arte contemporânea

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A Bienal de São Paulo e a legitimação da arte moderna na Colômbia (1951–1969)

Laura Alejandra Jácome Orozco
Universidade de São Paulo (USP), laura.jacome@usp.br

## RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura da participação colombiana nas primeiras dez edições da Bienal de São Paulo (1951–1969) como parte de um esforço mais amplo de diplomacia cultural e construção de prestígio internacional, atravessado pelas políticas da União Panamericana, coordenadas a partir dos Estados Unidos durante a Guerra Fria. A proposta está fundamentada na teoria de Pierre Bourdieu, que entende o mundo da arte como um campo: um espaço social estruturado por regras próprias, no qual diferentes agentes (artistas, críticos, galeristas, instituições, entre outros) disputam poder simbólico e a definição do que é considerado arte legítima em determinado momento do tempo.

Um ponto central dessa abordagem é a noção de que o gosto artístico não é natural, mas construído socialmente. Ele reflete estratégias de distinção, relações de poder e disputas por legitimação dentro do campo artístico. Assim, a presença da Colômbia na Bienal de São Paulo não deve ser entendida apenas como exibição de obras, mas como uma busca ativa por reconhecimento internacional e por afirmação de uma identidade moderna, tanto no cenário global quanto no imaginário nacional.

A pesquisa investiga como a arte moderna foi mobilizada como ferramenta simbólica por instituições colombianas e por organismos internacionais que promoviam a integração hemisférica via cultura, como a União Panamericana e seu Departamento de Artes Visuais. A seleção de artistas, o tipo de obras enviadas e os discursos críticos envolvidos revelam como essas mostras funcionaram como vitrines estratégicas para tentar legitimar a arte moderna na Colômbia, ao mesmo tempo em que marginalizavam outras estéticas.

A partir da análise de documentos do Arquivo Histórico Wanda Svevo e de textos críticos publicados no período, o estudo busca compreender como a Bienal de São Paulo contribuiu para moldar o gosto pela arte moderna na Colômbia, alinhando-o a valores promovidos pelas elites culturais do hemisfério. Ao reposicionar essas participações dentro de um sistema hemisférico de legitimação simbólica, pretende-se mostrar como as bienais funcionaram como arenas geopolíticas de produção e circulação de representações nacionais no contexto das disputas ideológicas da Guerra Fria.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Bienal de São Paulo; Arte moderna; Guerra fria cultural; Colômbia; União Panamericana.

# A representação brasileira na 34ª Bienal de Veneza (1968): vanguardismos e protestos

Bruno Henrique Fernandes Gontijo[1]
Doutorando – História e Crítica da Arte

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ –
E-mail: gontijobruno@hotmail.com

## RESUMO DA PROPOSTADE COMUNICAÇÃO

A 34ª Bienal de Veneza, inaugurada em junho de 1968, é marcada por uma onda de protestos organizados por estudantes e artistas italianos que visavam ao boicote daquela edição. As manifestações deliberavam contra a comercialização da arte, ao caráter estritamente "burguês" do evento, à presença maciça de policiais e *carabinieri* nos arredores do Pavilhão Central (*Giardini*), além da necessidade de uma reformulação geral do evento, dando maior espaço ao debate e troca de experiências. Durante a solenidade de abertura, os manifestantes, conduzindo cartazes com palavras de ordem de "Abaixo o fascismo", "Fora os norte-americanos" e "Chega de Bienal dos patrões", ocupam o Palácio *Ca' Rezzonico*, às margens do Grande Canal, a Praça de São Marcos e os pavilhões da Bienal. Os atos de contestação ocasionam o fechamento dos pavilhões da Suécia, Itália, França e Japão, a retirada de obras por um grupo de artistas, alguns solidários aos protestos e outros com receio de ter os trabalhos danificados, além da dissolução do júri.

Convidados pelo embaixador Donatello Grieco (1914-2010), assumem os cargos de comissário da representação brasileira o presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), e o crítico de arte Jayme Maurício (1926-1997), na função de comissário-adjunto e responsável pela seleção dos artistas. São indicados para representar o país no pavilhão projetado pelo arquiteto Henrique Ephim Mindlin (1971-1971): Lygia Clark (1920-1988), em sala retrospectiva com dez anos de pesquisas, das *Superfícies Moduladas* à instalação *A casa é o corpo*, concebida especialmente para Veneza; Mira Schendel (1919-1988) com uma série de desenhos caligráficos; Anna Letycia Quadros (1929-2018) com gravuras em metal; Farnese de Andrade (1926-1996) com os *Desenhos Obsessivos*; e Mary Vieira (1927-2001) com esculturas em polivolumes, a serem expostas na área externa. Através da análise das correspondências entre Jayme Maurício e os artistas selecionados, fortuna crítica publicada nos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, das percepções registradas por Lygia Clark em seu diário, artigos de Mário Pedrosa e documentações salvaguardas pela Fundação Bienal de São Paulo, essa pesquisa pretende reconstituir os episódios e impactos associados à

participação do grupo “vigoroso e autêntico” (Maurício, 1968) de artistas na mostra italiana, na iminência da promulgação, no Brasil, do Ato Institucional n.º 5, em 13 de dezembro de 1968.

**PALAVRAS-CHAVE:**

34ª Bienal de Veneza; Jayme Maurício; Lygia Clark; Anna Letycia; Mira Schendel.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**Manifestações estudantis na abertura da 34ª Bienal de Veneza, 1968.**
Autoria: Ugo Mulas
Fonte: https://www.mutualart.com/Artwork/Venice-Biennale/93C736261B30A2CC



**Figura 2**
**Sala especial Lygia Clark no pavilhão brasileiro da 34ª Bienal de Veneza, 1968.**
Acervo: Associação Cultural Lygia Clark. Autoria desconhecida.
Fonte: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/63286/21631-jpeg

# Representação da Iugoslávia na X Bienal de São Paulo e sua circulação no MAM Rio (1969-70)

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago[1]

[1] Universidade Federal de Juiz de Fora/ CBHA/ renatamaiazago@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Entre as décadas de 1950 e 1970, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) consolidou-se como um importante espaço de recepção para mostras internacionais itinerantes, muitas delas derivadas das edições da Bienal de São Paulo (BSP). Essas exposições, organizadas por delegações estrangeiras e instituições internacionais com o apoio de embaixadas e comissões de arte, refletiam não apenas dinâmicas estéticas, mas também estratégias de diplomacia cultural em meio às tensões geopolíticas da Guerra Fria. O MAM Rio, ao acolher mostras como as de Eduardo Paolozzi (VII BSP, 1962), a exposição sobre a Holanda (VII BSP, 1964), as obras de Rubio Camin, Juan Ponç e Juan Genovès (VIII BSP, 1966) e Tapetes Franceses Contemporâneos (X BSP, 1970), ampliou sua atuação como instituição de circulação artística e cultural, estreitando laços com o circuito internacional.

Neste contexto, este artigo propõe a análise da exposição resultante da "Representação da Iugoslávia na X Bienal de São Paulo", que itinerou para o MAM Rio entre maio e junho de 1970. A pesquisa busca investigar as obras de destaque dessa representação, bem como os aspectos diplomáticos e culturais que envolveram a organização da participação iugoslava e sua posterior circulação no Brasil. Embora existam no acervo do MAC USP obras de artistas iugoslavos que participaram de edições anteriores da Bienal, a presença da Iugoslávia na X BSP e sua exibição no MAM Rio permanecem pouco exploradas pela historiografia. Este estudo pretende, assim, refletir sobre a composição heterogênea de artistas e orientações que integraram a delegação iugoslava, compreendendo sua inserção no contexto das políticas culturais de um país que buscava afirmar uma posição de "terceira via" no panorama internacional — entre capitalismo e socialismo — por meio de sua produção artística.

A partir da consulta a fontes presentes no Arquivo Histórico Wanda Svevo (Fundação Bienal de São Paulo), no Arquivo Histórico do MAM Rio e de periódicos da Hemeroteca Nacional, a pesquisa dialoga diretamente com a proposta do simpósio, que enfatiza o estudo das exposições — em especial as sazonais e circulantes — como dispositivos que mobilizam a diplomacia cultural e reconfiguram circuitos de poder no mundo da arte. Ao articular história da arte, história das exposições, geopolítica e diplomacia cultural, o trabalho busca

contribuir para a compreensão das exposições como arenas privilegiadas de disputa simbólica e construção de imagens nacionais, propondo uma reflexão sobre a circulação cultural como chave para a renovação dos estudos sobre artistas, obras e instituições em contextos transnacionais.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Bienal de São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Iugoslávia; Leste europeu; delegação nacional.

# O que é arte moderna?
# As exposições do MoMA na Biblioteca Municipal de São Paulo

Helouise Costa
MAC USP-CBHA/ helouise@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

No ano de 1945 o Museu de Arte Moderna de Nova York lançou um programa de “multiple exibitions” que visava fazer circular três mostras didáticas pelos Estados Unidos e países interessados. Formadas por conjuntos de pranchas que continham reproduções de obras de arte, de fotografias ou objetos de design, acompanhados de textos explicativos, tais mostras eram disponibilizadas para compra ou aluguel. Visando atingir um público amplo, carente de informações sistematizadas sobre arte moderna, o programa abarcava as áreas de fotografia, pintura e design. “Fotografia Artística” (originalmente intitulada Creative Photogrphy); Elementos do Desenho (Elements of Design) e “O que é pintura moderna?” (What is modern painting?) foram apresentadas na Biblioteca Municipal de São Paulo e passaram a integrar o acervo da instituição, sendo posteriormente reapresentadas em diversas ocasiões. Exceto a primeira, que veio dos EUA com os textos já traduzidos para o português, as outras duas chegaram ao Brasil em suas versões originais em inglês e passaram por um processo de tradução e adaptação para serem apresentadas ao público local. Essa comunicação tem como objetivo apresentar o programa de “multiple exhibitions” do MoMA; identificar as estratégias discursivas utilizadas e quais narrativas pretendiam legitimar; levantar os critérios utilizados para a adaptação das mostras para o público brasileiro; como se deu a sua recepção local e em que medida estariam vinculadas à diplomacia cultural do período. A Seção de Arte da BMSP, onde as mostras foram apresentadas, tinha entre seus objetivos a formação de público para a arte moderna no incipiente circuito de arte local, em sintonia com um certo debate filosófico e político progressista, que defendia o acesso à arte como aspecto fundamental das boas relações diplomáticas entre os países no imediato pós-guerra. Pretende-se, por fim, contextualizar tais mostras em meio ao debate sobre o papel das exposições de reproduções de obras de arte para a democratização do acesso à arte vigente na época não apenas no Brasil, mas em âmbito internacional.

**Palavras-chave**: Exposições didáticas; Reproduções de obras de arte; Biblioteca Municipal de São Paulo; Museu de Arte Moderna de Nova York.

## FIGURAS:




**Figura 1**
Elodie Courter com a caixa e as pranchas da exposição circulante “Elements of design”, c. 1945. Arquivo: The Museum of Modern Art Archives, New York.

Fonte:
https://www.moma.org/interactives/modern_women/history/#lexicon8

# Retrato Recusado – o Circuito Estadunidense da Exposição O Rosto Brasileiro

Laura Escorel[1]

[1] Doutoranda do Programa Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo /lauraescorel@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Imigrante judia que chegou à Buenos Aires em 1935 e se transferiu para São Paulo em 1960, a fotógrafa Madalena Schwartz se naturalizou brasileira ainda na década de 1970. A afinidade com o país que adotou como seu orientou o projeto de retratar a diversidade do povo brasileiro, que ela desenvolveu de meados da década de 1970 ao início dos anos de 1980, resultando na exposição O Rosto Brasileiro. As cerca de 70 fotografias exibidas no MASP, em 1983, seguiram para uma itinerância internacional marcada por um episódio de cancelamento, resultado da divergência de visões que Madalena Schwartz e o governo ditatorial do período tinham acerca da imagem do Brasil que deveria ser divulgada para o resto do mundo.

Convidada pelo curador José M. Neistein a expor O Rosto Brasileiro no Brazilian American Cultural Institute, orgão do consulado brasileiro em Washington, ainda antes da abertura no MASP, Madalena Schwartz viu o plano de expôr fora do Brasil desmoronar diante da recusa do Itamaraty. O argumento teria sido o excesso de pessoas negras entre os retratados. No entanto, a grande quantidade de fotografias de pessoas que representavam o campo político da esquerda e a fama de Madalena Schwartz como fotógrafa de travestis são motivos não declarados que podem ter contribuido para o cancelamento.

Em reação, a fotógrafa estabeleceu uma rede de contatos com centros de estudos latino americanos em universidades e bibliotecas estadunidenses, e O Rosto Brasileiro circulou pelos Estados Unidos de 1983 à 1985. Em diferentes formatos, a exposição viajou ainda para Alemanha e Argentina, chegando ao Japão em 1990. Dessa maneira, Madalena Schwartz promoveu o trânsito internacional da imagem do Brasil como ela via. Um Brasil com presença marcada das pessoas negras, repleto de artistas notáveis, tanto nas camadas populares quanto na elite, e onde os limites da performance de gênero binária estavam sendo tensionados. Um país que, embora aparentemente alegre, vivia sob uma mal disfarçada angústia.

A comunicação “Retrato Recusado – o Circuito Estadunidense da Exposição O Rosto Brasileiro” analisa a documentação relativa à itinerância pelos Estados

Unidos e os discursos em disputa nesse episódio: da fotógrafa, do governo brasileiro e das universidades estadunidenses.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Fotografia; Madalena Schwartz; Ditadura; Retratos; Exposições.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**MADALENA SCHWARTZ**
*Elza Soares*, 1973, fotografia,
Acervo: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro,
Fonte: IMS.

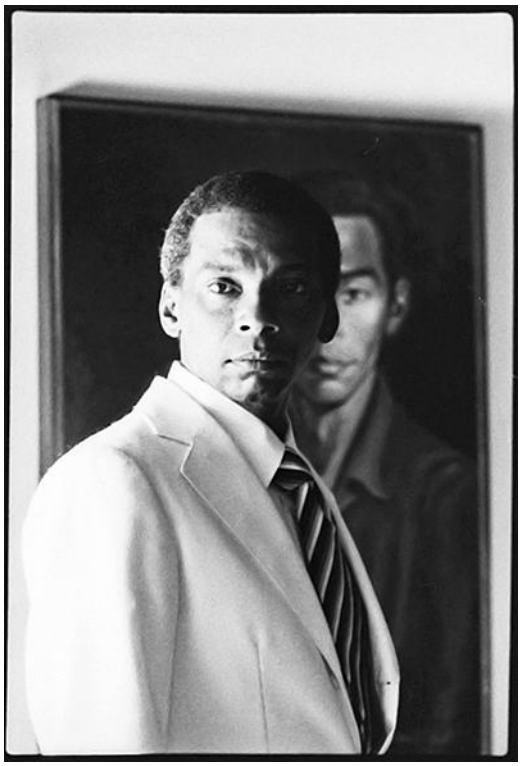


**Figura 2**
**MADALENA SCHWARTZ**
*Emanoel Araujo*, 1981, fotografia,
Acervo: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro,
Fonte: IMS.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Fotógrafos Americanos do MoMA:
# uma análise da itinerância da mostra pelo Brasil

Daniela Fonseca Moura[1]

[1] Universidade de São Paulo, danielamoura@usp.

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Entre 10 e 31 de março de 1970, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) expôs cento e dez fotografias de onze fotógrafos americanos, com o apoio do Consulado Geral dos Estados Unidos em São Paulo e do Serviço de Informações dos Estados Unidos (USIS). Como parte da itinerância da mostra *"New Photography: USA*", vinculada ao programa de exposições circulantes internacionais do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), foi também apresentada em outras sete cidades brasileiras – Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Salvador, Recife e Natal – embora São Paulo tenha concentrado mais da metade do público total, estimado em 36.000 visitantes em relatório da USIS.

Sob o título "Fotógrafos Americanos", ou "Nova fotografia dos E.U.A." a depender da cidade, as obras de Diane Arbus, Paul Caponigro, Bruce Davidson, Lee Friedlander, George Krause, Ray K. Metzker, Joel Meyerowitz, Naomi Savage, Art Sinsabaugh, Jerry N. Uelsmann e Garry Winogrand – produzidas em sua maioria na década de 1960 – foram enquadradas em três correntes estéticas: o "espírito documentário", "a fotografia pura" e a "fotografia como artefato", sob curadoria de John Szarkowski, então diretor do departamento de fotografia do MoMA. Desde sua fundação em 1940, destaca-se a atuação do departamento de fotografia do museu novaiorquino na legitimação e institucionalização da fotografia enquanto linguagem artística, bem como na contribuição para as estratégias de diplomacia cultural americana no pós-guerra, especialmente por meio da realização da exposição "*The Family of Man*" (1955).

Tendo como contexto os debates estéticos sobre a fotografia engendrados no MoMA no período, bem como as relações geopolíticas que propiciaram a realização da mostra no Brasil, esta comunicação propõe uma análise do evento histórico expositivo e do discurso promovido, notadamente marcado pela afirmação de uma suposta singularidade da produção estadunidense no campo da linguagem fotográfica.

Em consideração às complexidades e possíveis contradições envolvidas nesse discurso, sobretudo no âmbito das estratégias de influência cultural e exercício de soft power dos Estados Unidos, discute-se com especial atenção a presença das fotografias de Diane Arbus e Bruce Davidson, cujas imagens tensionavam a representação normativa e coesa da sociedade americana ao enquadrar, respectivamente, corpos nus ou dissidentes de gênero e a comunidade negra do Harlem novaiorquino.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Mostras circulantes internacionais; Fotografia; Museu de Arte Moderna de Nova York; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**Diane Arbus,** *Man and wife in the woods, evening, nudist camp, N.J.,* 1963
Gelatin silver print, 14.4 × 14.1 cm.
Acervo: Museum of Modern Art, New York.
Crédito da imagem: © The Estate of Diane Arbus
Fonte:
https://www.moma.org/collection/works/57772?artist_id=208&page=1&sov_referrer=artist



**Figura 2**
**Diane Arbus,** *A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. 1966,*
Gelatin silver, print, 50.8 × 40.6 cm.
Acervo: Museum of Modern Art, New York.
Crédito da imagem: © The Estate of Diane Arbus
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/53496

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A exposição *American Women Artists* (1980) e o feminismo em circulação entre Brasil e Estados Unidos

Bruna Fernanda Vieira Silva[1]

[1] Universidade de São Paulo
bruna.vieira.silva@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação propõe discutir a exposição *American Women Artists*, realizada em 1980 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), durante a gestão de Wolfgang Pfeiffer. Organizada pelas artistas estadunidenses Glenna Park e Mary Dritschel, juntamente com a brasileira Regina Silveira, a mostra constituiu um evento que envolveu instituições do Brasil e dos Estados Unidos com o objetivo de divulgar uma discussão em voga no campo artístico daquele período: a produção específica de mulheres artistas e o feminismo. A exposição apresentou ao público brasileiro obras em papel de 46 artistas estadunidenses que emergiram no cenário estadunidense na década de 1970 — período em que o sistema da arte foi fortemente impactado pelas questões levantadas pelo movimento feminista. Embora tenha sido proposta pelo trio de artistas, a iniciativa contou com o suporte institucional do Escritório de Assuntos Culturais (Cultural Affairs Officer) da Agência de Comunicação Internacional dos Estados Unidos da América (USICA), além de patrocínio da Fundação Ford S.A. e da empresa Max Factor Produtos Cosméticos LTDA. Serão, portanto, abordados aspectos das tratativas institucionais que possibilitaram a realização da mostra, bem como os possíveis desdobramentos dessa dimensão geopolítica na recepção do feminismo como temática nas artes visuais, no contexto do sistema artístico brasileiro.

Esta proposta integra uma investigação em curso sobre a passagem de Mary Dritschel pelo Brasil e sua atuação em prol de intercâmbios e conexões entre a arte produzida no país e nos Estados Unidos. A artista residiu no Brasil entre 1978 e 1986, retornando em 1992 como bolsista Fulbright — ocasião em que realizou uma exposição e proferiu palestras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, além de visitar Belém e integrar o júri de seleção do Salão Primeiros Passos, promovido pelo Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (CCBEU). Dessa forma, propõe-se situar Mary Dritschel como integrante de uma rede de circulação de agentes culturais entre os dois países americanos. Contudo, considerando sua produção artística de poética feminista, a pesquisa busca localizá-la, em particular, como parte de uma rede específica que articulou agentes em diferentes localidades por meio dos discursos sobre o feminismo.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Exposições; Arte feminista; Circulação; MAC USP; Mary Dritschel.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A presença das obras de Magdalena Abakanowicz na 8ª Bienal de São Paulo (1965)

Caroline Miranda Bernardo

Universidade de São Paulo / caroline.bernardo@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

*"Helena"* foi a obra de maior dimensão da artista polonesa *Magdalena Abakanowicz*, enviada para a 8ª Bienal de São Paulo em 1965. Esta composição destacava-se pela complexa integração de diversos materiais têxteis, como cordas de algodão, lã fiada à mão e crina de cavalo, aplicados por meio de variadas técnicas de tecelagem. A peça apresentava notáveis contrastes entre texturas ásperas e superfícies macias, gerando uma solidez a partir de materiais essencialmente maleáveis. Este trabalho demonstrava o excepcional domínio técnico da artista e sua profunda sensibilidade em relação às propriedades das fibras que manipulava. *"Helena"* foi uma das cinco obras de *Abakanowicz* que contribuiu para que a artista recebesse a medalha de ouro na categoria Arte Aplicada. Esta premiação, amplamente citada em textos e biografias sobre a artista, impulsionou o interesse internacional por sua produção. Paradoxalmente, a medalha de ouro deixou *Abakanowicz* desapontada, pois suas criações representavam justamente um protesto contra a categorização em que foram inscritas. Ainda que *"Helena"* pudesse ser interpretada apenas como uma tapeçaria, esta pesquisa, que adota uma abordagem transdisciplinar, revela camadas mais complexas. A obra evidencia as hierarquias artísticas da época, especialmente a tensão entre arte e artesanato, enquanto simultaneamente a artista expandia as materialidades têxteis criando uma linguagem inovadora dentro da arte contemporânea. Além de sua importância estética e técnica, *"Helena"* funciona como um aspecto histórico que nos permite examinar os fluxos políticos, econômicos e culturais que permearam a 8ª Bienal, evidenciando as relações diplomáticas e artísticas entre Brasil e Polônia durante o período da Guerra Fria. Assim, a presença de *"Helena"* na 8ª Bienal de São Paulo permite compreender como a produção de *Magdalena Abakanowicz* ultrapassava classificações tradicionais e dialogava com as tensões históricas e sociais daquele momento. Ao resgatar essas conexões, esta pesquisa contribui para ampliar o entendimento sobre a presença de artistas do leste europeu em circuitos expositivos ocidentais. Oferecendo novos olhares para o reconhecimento do têxtil como meio artístico válido, abrindo caminhos que continuam influenciando artistas contemporâneos em suas explorações e redefinições das linguagens da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Magdalena Abakanowicz; VIII Bienal de São Paulo; Arte Aplicada; Têxtil; Guerra Fria.



**Figura 1**
**MAGDALENA ABAKANOWICZ**, *Helena*, c.1965, lã, corda de algodão, crina de cavalo 3x4,8m. Fonte: fotografia de Ruy Teixeira, para coleção da galeria Passado Composto. Imagem cedida pela Fundação Bienal de São Paulo e Arquivo histórico Wanda Svevo.

# Yolanda Mohalyi e o BACI: arte e diplomacia cultural sob o regime militar

Nerian Teixeira de Macedo de Lima[1];

[1] Universidade Estadual de Campinas - IFCH /nerianteixeira@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em outubro de 1972, o *Jornal do Brasil* publicou uma propaganda do Banco Lar Brasileiro. Nela, a artista Yolanda Mohalyi aparecia ao lado dos dizeres: “Um dia um famoso colecionador americano viu os quadros desta artista e foi aí que tudo começou.” De origem húngara e naturalizada brasileira, Mohalyi, embora inicialmente associada a uma paleta terrosa de tons expressionistas, alcançou reconhecimento nacional e internacional a partir de sua adesão à abstração não geométrica. Se, como sugere Morethy Couto, durante os anos 1950 os olhos da artista — e de muitos de seus contemporâneos — voltavam-se para Paris, é a partir da década de 1960 — sobretudo nos anos 1970 — que sua produção passa a circular com regularidade nos Estados Unidos. Ainda nos anos 1950, David Rockefeller adquiriu algumas de suas obras para a coleção do Chase Manhattan Bank, em Nova York, e para o acervo do Banco Lar Brasileiro, do qual o Chase era acionista majoritário. Esse movimento de internacionalização dialoga com a atuação do Brazilian-American Cultural Institute (BACI), dirigido por José Neistein entre 1961 e 2007, que também contava com David Rockefeller entre seus membros conselheiros. A partir dos anos 1970, segundo Jaremtchuk, o Instituto passou a atender aos interesses do regime militar brasileiro, promovendo no exterior uma imagem do país como promotor das artes e da cultura, em contraste com as denúncias de censura, repressão e tortura feitas por exilados políticos. Nesse contexto, exposições de artistas brasileiros, promovidas pela embaixada em Washington, tornaram-se instrumentos de diplomacia cultural, sendo empregadas para reforçar a ideia de uma suposta “liberdade de expressão” no Brasil. Foi nesse ambiente que a obra de Mohalyi — a artista mais representada pelo Instituto ao longo da década de 1970 — integrou quatro exposições individuais e diversas mostras coletivas nos Estados Unidos. Essas participações inseriram sua obra em uma rede complexa de interesses estéticos, políticos e econômicos. A atuação de Mohalyi nesse circuito a posiciona como uma figura ambígua e multifacetada, cujas escolhas e

deslocamentos convidam a uma leitura crítica. Nesse sentido, esta proposta busca discutir a atuação da artista no contexto do BACI e procura responder à seguinte questão: como a trajetória internacional de Yolanda Mohalyi se articulou à diplomacia cultural promovida pelo regime militar brasileiro e às estratégias institucionais de construção de uma imagem positiva do país?

**PALAVRAS-CHAVE:**

Yolanda Mohalyi; Abstração não geométrica; Brazilian-American Cultural Institute.

# As exposições de Marina Núñez del Prado no MAM SP (1951 e 1957) e no MAM Rio (1966)

Renata Gomes Cardoso[1];

[1] UFES/PPGA/CBHA/ regomescardoso@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Do conjunto de exposições internacionais organizadas pelo MAM Rio e MAM SP, realizamos um levantamento sobre as exposições individuais de mulheres artistas, entre 1948 e 1978, com o objetivo de refletir sobre as geopolíticas institucionais envolvidas na realização de tais exposições. Nessa pesquisa, interessa pensar como a organização dessas exposições contribuíram para fazer circular, no país, as trajetórias de artistas estrangeiras, correlacionadas aos processos de reconhecimento institucional a partir de seus contextos de origem. A primeira etapa da pesquisa demonstrou que houve, por exemplo, no caso do MAM Rio, um destaque de exposições individuais de mulheres artistas da América do Sul, da fundação do museu até meados da década de 1960, quando esse período "sul-americano" se fechou com uma exposição, em 1966, da escultora boliviana Marina Núñez del Prado. Antes dela, tiveram presença em individuais artistas da Argentina: Lucrecia Moyano, Fridl Loos, Raquel Forner e Alicia Penalba; do Chile, com Roser Bru e, também da Bolívia, sua irmã Nilda Núñez del Prado. No caso de Raquel Forner, Alicia Penalba, Roser Bru e Marina Núñez del Prado é possível estabelecer uma relação direta entre a realização das exposições individuais no MAM Rio com uma circulação anterior nas Bienais de São Paulo, bem como em exposições coletivas de seus países do mesmo período. Da lista de artistas sul-americanas, Marina Núñez del Prado foi a única a realizar também individuais em São Paulo, com mostras no MAM em 1951 e 1957. A artista esteve na delegação da Bolívia nas Bienais de 1951 a 1955, mas não consta no catálogo de 1957, ano da exposição no MAM SP, voltando a participar da Bienal apenas em 1965, edição em que a Bolívia homenageou as duas irmãs, em salas especiais. O destaque na Bienal coincide com as individuais realizadas no MAM Rio, em fins de 1965 e início de 1966. Marina Núñez del Prado é uma artista com grande projeção no cenário da arte boliviana, tendo se destacado como escultora que promoveu uma linha de discussão entre escultura moderna, mulheres e imaginário andino. Esta comunicação propõe discutir, portanto, os trâmites de organização das exposições individuais que a artista realizou no Brasil, no sentido de refletir sobre agentes e instituições que estiveram envolvidos, na articulação também com a Bienal de São Paulo.

## PALAVRAS-CHAVE:

Mulheres Artistas; Exposições; América do Sul; MAM; Bienais.

C B
H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# SESSÃO TEMÁTICA 06

# Narrativas da arte: história, representações e produções simbólicas em disputa

**Coordenação:**
**Bianca Knaak**
**Almerinda Lopes**
**Marco Pasqualini de Andrade**
**Rogéria de Ipanema**

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Retratos à Turca no Século XVIII: Alteridade, Distinção e Circulação Simbólica

Carina Amorim Oliveira[1]

[1] Universidade do Estado do Rio de Janeiro /carinaoliveira.ppgha.uerj@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta proposta busca observar dois retratos produzidos por Antoine de Favray durante a permanência do conde de Vergennes em Constantinopla como embaixador da França: *Portrait of Charles Gravier, Count of Vergennes* e *Portrait of the Countess of Vergennes in Turkish Attire*. Realizadas no século XVIII, tais imagens tecem uma complexa tessitura simbólica ao entrelaçarem códigos visuais do retrato europeu com elementos da cultura otomana, revelando trânsitos materiais e simbólicos entre Oriente e Ocidente, e reinscrevendo visualmente o corpo da elite francesa por meio de trajes ditos exóticos.

Além da curiosidade estética e fascínio pelo exótico – fenômeno frequente na Europa deste período -, esses retratos provocam deslocamentos diplomáticos e negociações culturais que reposicionam a alteridade como símbolo de distinção. A escolha do vestuário turco pelo embaixador e sua esposa funciona como gesto performático de cosmopolitização e agência visual. Ao serem circuladas na França, as imagens enfatizam elementos de assimilação, exotização e poder simbólico. Assim, o corpo e o traje se tornam zonas fronteiriças de produção de subjetividade, prestígio e visibilidade, em um movimento de apropriação seletiva que atua, ao mesmo tempo, como captura e reconfiguração cultural.

A pesquisa propõe uma leitura dos retratos como artefatos de trânsito, tanto do ponto de vista material, quanto discursivo. Ela examina a forma como imagens surgidas em um contexto euro-otomano reverberam em diferentes espaços e tempos, inclusive no Brasil e em territórios marcados por processos coloniais e pós-coloniais. Ao apresentar Favray como mediador de imaginários e formas de representação, o estudo articula perspectivas da história da arte com abordagens decoloniais e transdisciplinares, refletindo sobre como narrativas visuais podem deslocar, perpetuar ou reconfigurar hierarquias.

Ao explorar a mobilidade de símbolos, observa-se as formas pelas quais a arte contribui para a produção de subjetividades e distinção, atravessados por marcadores como os geopolíticos, de classe e de raça. Objetivamos pensar a imagem não apenas como representação, mas como território de disputa, onde a estética se entrelaça a negociações diplomáticas e agência simbólica.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Antoine de Favray; Turqueria; Alteridade; Exotismo otomano; Trânsito Cultural.



**Figura 1**
**ANTOINE DE FAVRAY**, *Portrait of Charles Gravier, Count of Vergennes and French Ambassador, in Turkish Attire*, segunda metade do século XVIII, óleo sobre tela, 1,41 x 1,13 m, Acervo: Pera Museum, Istambul
Fonte: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22002765



**Figura 2**
**ANTOINE DE FAVRAY**, *Portrait of the Countess of Vergennes in Turkish Attireontes of Vergennes in Turkish Gown*, segunda metade do século XVIII, óleo sobre tela, 1,29 × 0,96 m.
Acervo: Pera Museum, Istambul.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22002837

# Frances Yates e a Historiografia do Retrato Elizabetano

Lucas Ferreira dos Santos Olles

Universidade Federal de São Paulo / lucas.olles@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O estudo do retrato elizabetano, repleto de simbologias, códigos e representações políticas, encontra uma inflexão significativa nos trabalhos de Frances Amelia Yates (1899–1981), historiadora britânica, membro do Instituto Warburg que contribuiu para a compreensão do imaginário renascentista europeu. A presente comunicação propõe examinar criticamente a contribuição de Yates para a historiografia da arte elizabetana, com especial atenção à sua interpretação das imagens da Rainha Elizabeth I como construções visuais do poder e da autoridade política. Partindo da análise de obras como **The Valois Tapestries** (1959), **Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century** (1975) e **The Art of Memory** (1966), observa-se como Yates estrutura uma narrativa histórico-visual que ultrapassa a simples decodificação iconográfica, ao situar os retratos régios dentro de um contexto esotérico, hermético e político. O caso emblemático do **Rainbow Portrait*,* tradicionalmente atribuído a Marcus Gheeraerts, emerge como síntese do ideal elizabetano de soberania: uma rainha virgem, invencível e imortal, figura da justiça e da harmonia cósmica. Ao iluminar o substrato simbólico desses retratos, Yates insere o debate sobre a monarquia inglesa dentro de uma rede de significações que articulam astrologia, memória mnemotécnica e política de Estado, influenciando decisivamente gerações posteriores de historiadores da arte. A comunicação também analisará os limites e repercussões da abordagem yatesiana, incluindo críticas recentes ao excesso de ênfase em aspectos esotéricos em detrimento de análises materiais, sociais e de gênero. Pretende-se, assim, demonstrar como a leitura proposta por Yates, mesmo com suas limitações, constitui uma matriz interpretativa fundamental para o entendimento do retrato como artefato de poder, num momento histórico em que a imagem era tanto uma ferramenta de governo quanto um dispositivo de mitificação régia. Ao revisitar Frances Yates, propõe-se recolocar a centralidade da imagem na história cultural do período elisabetano, considerando suas implicações políticas, filosóficas e estéticas.

**PALAVRAS-CHAVE**:

Retrato Elizabetano; Frances Yates; Iconografia do Poder; História da Arte; Elizabeth I.

## FIGURAS




**Figura 1**
**Atribuído a Isaac Oliver / Marcus Gheeraerts, o Jovem**
*The Rainbow Portrait of Queen Elizabeth I,* c.1600–1602, óleo sobre tela, 127 × 99,1 cm.
Acervo: Coleção do Marquês de Salisbury. Exposição permanente em Hatfield House, Hatfield, Hertfordshire, Inglaterra
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_I_Rainbow_Portrait.jpg



**Figura 2**
**Marcus Gheeraerts, o Jovem**
*Queen Elizabeth I ('The Ditchley Portrait')*, c.1592, óleo sobre tela, 241,3 × 152,4 cm.
Acervo: The National Portrait Gallery, Londres. Legado de Harold Lee-Dillon, 17º Visconde Dillon, 1932.
Fonte: https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02079/Queen-Elizabeth-I-The-Ditchley-portrait

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A repetição de uma onda (André Severo,1974; Gustave Courbet, 1819)

Laura Borsa Cattani[1]; Munir Klamt Souza[2]

[1] Instituto Cultural Torus / lbcattani@gmail.com
[2] Universidade Federal do rio Grande do Sul /munirklamt@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Desde 2020, o artista brasileiro André Severo tem reproduzido sistematicamente uma série de pinturas realizadas por Gustave Courbet entre 1866 e 1877, sob o título *A Onda* (*La Vague*). A série — com mais de 80 telas (sendo desconhecida sua totalidade) — procura suspender o instante de um mar escuro e revolto, às vésperas da tempestade. Trata-se de uma sofisticada pictorialização do real, resultante de um extraordinário manuseio da tinta e do uso, até então inédito, da espátula como pincel. Até então considerada periférica dentro da narrativa hegemônica da História da Arte, a série *A Onda* emerge como linha exótica na obra de Courbet, artista associado aos conflitos humanos e à representação do corpo social. As pinturas de Severo superlativam em escala as telas de Courbet (em média 50 x 70 cm), mas sua fatura é apenas a metonímia de algo mais vasto.

*A Onda* não é exatamente uma homenagem de um artista do sul global a um mestre europeu; tampouco é uma reiteração pós-moderna de citações e *easter eggs*. Também não é ação mediúnica, embora algo de *unheimlich* permeie sua conduta. Seria, talvez, uma duplicação tautológica cujo sentido emerge do contexto (como em *Pierre Menard, autor do Quixote*)?

A série de Severo contará com 88 telas de grandes dimensões (até 300 cm de largura), que o artista entende como uma performance de longa duração, ambiciosa não apenas pela escala, mas pela intenção de emular o pensamento de um artista morto por meio da fisicalidade da pintura. Severo assina os trabalhos como “André Severo e Gustave Courbet”, sugerindo quase um duo espectral. O motor do gesto reside na intuição de uma história subterrânea da pintura abstrata — sobretudo do expressionismo abstrato estadunidense — que não se alinha à genealogia Turner-Manet-Cézanne mas encontra, nas ondas quase abstratas de Courbet, uma prefiguração da abstração moderna. Nesse sentido, o projeto de Severo poderia ser visto como a ativação de uma sobrevivência pictórica (*Nachleben* – Aby Warburg/Didi-Huberman): uma onda courbetiana que, descolada de seu tempo original, o replica (*A repetição como re-significação* – Icleia Cattani), ressurge para tensionar e reconfigurar o campo da abstração moderna.

**PALAVRAS-CHAVE:**

André Severo; Gustave Courbet; Nachleben; Repetição; Pintura.

**FIGURA:**



**Figura 1**
**ANDRÉ SEVERO**, *A onda/La vague*, 2022/1869, óleo e acrílica sobre tela, 148 cm x 208 cm.
Acervo do artista. Crédito da imagem: Paula Krause

# Alegoria e modernidade em Paul Cézanne

Felipe Ney

Pós-doutorando na Universidade Federal do Espírito Santo / fbarcelosn@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A paisagem de Aix-en-Provence constitui um lugar atávico de memória para Paul Cézanne. O artista americano Robert Morris sugeriu que o que está em jogo na obra cezanniana diz respeito a uma revisitação das "lembranças de infância do pintor, ligadas a certos lugares ao redor de Aix". Tal revisitação constante foi interpretada, no seio da teoria da arte moderna, como um processo de esvaziamento do conteúdo da forma por meio da repetição insistente do olhar, resultando na emergência de uma forma dita "autônoma", cuja polissemia estaria, paradoxalmente, limitada pelas amarras da canonização cubista da obra de Cézanne. Seu comentário — "trate a natureza a partir do cubo, da esfera e do cone" — foi elevado à máxima fundadora de uma genealogia construtiva da modernidade pictórica, deslocando a obra do seu enraizamento sensível em favor de uma abstração geométrica idealizada. Contra essa leitura, seguimos a interpretação do historiador da arte Lionello Venturi, para quem tal perspectiva é redutora, senão contraditória, à própria pintura de Cézanne. A proposta desta comunicação é justamente discutir essa contradição apontada por Venturi, a partir de uma via subterrânea à ideia de autonomia da forma pictórica. Assistimos à canonização moderna de Cézanne por meio de escolhas estratégicas e arbitrárias, cuja função era legitimar a constituição de uma nova tradição. Esta, por sua vez, se sustenta numa estetização da forma que nada mais é do que uma aderência à ideia (fraudulenta, segundo Walter Benjamin) do símbolo romântico — em que a forma perder-se-ia no conteúdo, e, ou, vice-versa, numa crítica moderna empobrecida. A Sainte-Victoire de Cézanne foi assim arrancada de sua condição de paisagem vivida e codificada como signo plástico, esvaziado de presença. Mas se voltarmos à Provença — e é preciso fazê-lo — veremos que suas cores mantêm com a pintura de Cézanne uma relação inquebrantável, entre seus azuis-acinzentados e ocres, que vivificam a presença do motivo, em oposição ao esvaziamento formal impressionista.
Para restabelecermos a relação entre a pintura de Cézanne e seus lugares de memória, a fim de vivificá-la como fonte de sua modernidade, propomos colocá-lo no papel de alegorista — no sentido benjaminiano — capaz de reanimar experiências e afetos obscurecidos pelas grandes narrativas históricas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paul Cézanne; Alegoria; Arte moderna.

# A Amazônia e suas formas de habitar na fotografia de Marcel Gautherot

Vanessa Freitas Mendes Callado

Doutoranda no programa de pós-graduação em história da arte da UERJ /
nessa.callado@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A Amazônia já recebeu inúmeros viajantes ao longo do tempo, ela exerce uma atração por conta da ideia de desconhecido e da imensidão da natureza. Esses vêm interessados em investigações exploratórias, científicas ou ainda artísticas, muitas vezes esses objetivos podem se sobrepor. Um desses viajantes foi o fotógrafo francês Marcel Gautherot. Gautherot trabalhava, à época, no Museu do Homem em Paris. Como era um museu etnográfico, ele começa a viajar para lugares que seriam de interesse para esse tipo de instituição. Depois de uma viagem bem-sucedida ao México e de ler Jorge Amado, ele decide vir ao Brasil. O primeiro lugar que conhece no país é a Amazônia, para onde vai em 1939 e muitas outras vezes depois.

Uma das características da obra de Gautherot sobre a Amazônia é a multiplicidade de tópicos da vida na região que ele documenta. Há a beleza da natureza, mas também um grande olhar para seus aspectos humanos. Como é habitar a floresta? Parece ser esse seu interesse. Isso se mostra pelas duas reportagens na revista Módulo em que são publicadas com fotografias de Gautherot feitas na Amazônia. A primeira delas, no primeiro número, são fotografias das casas populares de palafitas que se elevam nas margens dos rios e que a reportagem procura incluir na categoria de arquitetura vernacular brasileira. Na outra, em 1957, os igapós produzem jogos fotográficos entre a luz, a sombra, os reflexos e os recortes possíveis quando as árvores e o rio se encontram. Uma reportagem focada na natureza e outra nos modos de construção.

As imagens da Módulo indicam um interesse pela totalidade dos modos de vida na Amazônia. Essas imagens foram publicadas em vida, porém, se formos ao seu acervo, no Instituto Moreira Salles, encontramos uma diversidade ainda maior de temas. Gautherot fotografou populações indígenas, os veleiros no Ver-o-Peso, os teatros municipais de Belém e Manaus, manifestações religiosas como o Círio de Nazaré e a Alumiação, entre outros. Nesse acervo, encontramos principalmente uma Amazônia humana, cultural e diversa, dos seus habitantes e formas de habitar. Esse é o aspecto da obra documental de Gautherot na Amazônia no qual a pesquisa pretende focar. A Amazônia não é uma, mas muitas, e ela não é apenas uma natureza deslumbrante e uniforme, grande

demais para ser apreendida. Se quisermos olhar para a Amazônia, inclusive pensando na preservação, é nos modos de habitá-la que devemos nos concentrar.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Amazônia; Gautherot; Fotógrafos Viajantes; Modos de Habitar; Fotografia Documental.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**MARCEL GAUTHEROT**, *Procissão do Círio de Nazaré porto próximo ao mercado Ver-o-peso,* c. 1954, Belém, PA, fotografia gelatina prata, 6 x 6 cm, Acervo: Instituto Moreira Salles.
Fonte: https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateId=6

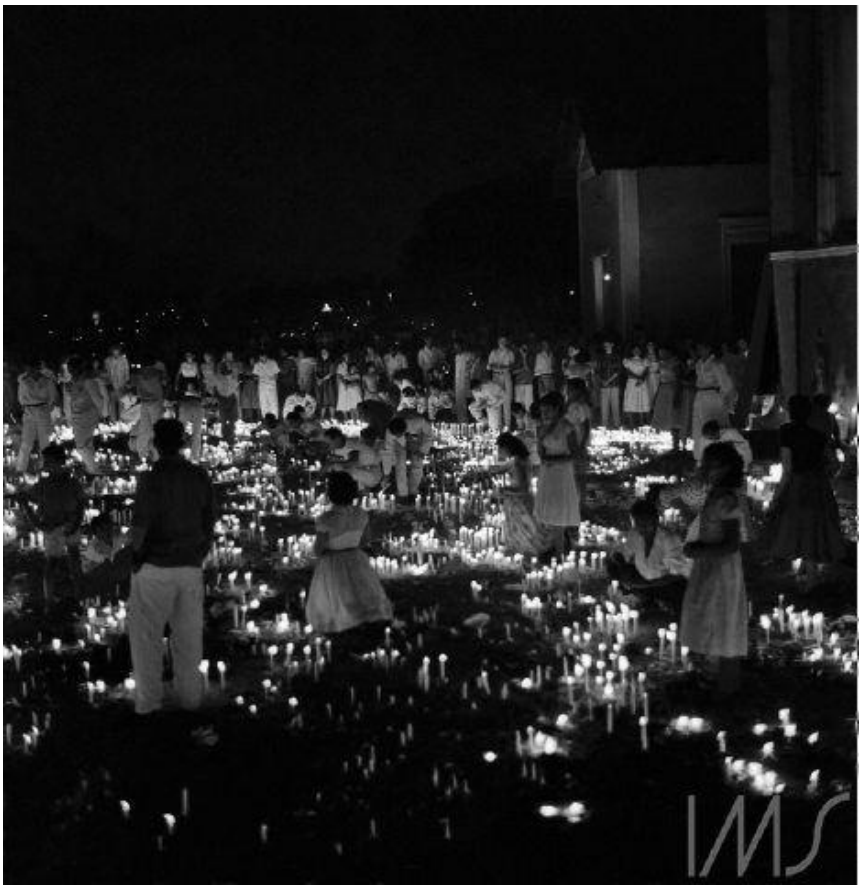


**Figura 2**
**MARCEL GAUTHEROT**, *Alumiação,* c. 1940, Manaus, AM, fotografia gelatina prata, 6 x 6 cm, Acervo: Instituto Moreira Salles.
Fonte: https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateId=6

# Caminhos Ecocríticos na Transposição da Materialidade da Floresta

Gabriela Paiva de Toledo[1]

[1] Pós-graduanda, Southern Methodist University/gpaivadetoledo@smu.edu

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em 1989, Roberto Evangelista e Regina Vater expuseram no P.S.1. Contemporary Art Center em Nova York, onde exibiram o filme *Mater Dolorosa II* (1978) de Roberto Evangelista junto à instalação *Niká Uiícana*, que significa "união de todos os povos" na língua Aruak, uma colaboração entre os dois artistas em homenagem a Chico Mendes, seringueiro e ativista pela Floresta Amazônica assassinado por grileiros no ano anterior, no Acre. A instalação empregou estratégias formais comumente utilizadas por Evangelista em trabalhos anteriores – cuias de cabaça como unidade básica estrutural, organização de objetos no espaço formando figuras geométricas simples como o círculo, o quadrado e o triângulo – mas com um aumento quantitavo significante no número de cuias e o acréscimo de um elemento inédito, penas vermelhas, uma contribuição de Vater.

Desde meados dos anos 1970, Evangelista se apropriava de produtos manufaturados amazônicos (farinha de mandioca, cuias de cabaças e urucum), presentes nas práticas de consumo locais. Essa operação se assentava em concepções alternativas da Floresta como lar e espaço social, divergindo do conceito de "natureza" pura do discurso científico e da ideia de "vazio demográfico" presente nos discursos desenvolvimentistas correntes de interesse extrativista predatório. Regina Vater, por sua vez, também empregou em trabalhos prévios o deslocamento de materialidades amazônicas em instalações e fotografias, como penas e cuias de cabaça. No entanto, diferente de Evangelista, seus trabalhos operavam transformações semânticas através da apropriação dos objetos e recontextualização, estabelecendo referências a outras tradições visuais e universos cosmológicos, produzindo assim intertextualidade.

Em 1989, Evangelista e Vater realizam uma nova transplantação da materialidade amazônica em conjunto, desta vez, invadindo e reordenando o espaço da P.S.1. Contemporary Art Center, em Nova York. Essa proposta de comunicação pretende analisar as estratégias formais e semânticas empregadas pelos artistas em sua colaboração discutindo sua relação com o espaço expositivo. É central para esta apresentação uma reflexão sobre a prática ecocrítica existente na transplantação mesma da materialidade amazônica para um espaço de arte internacional e questionar de que maneira ela desestabiliza

a categoria arbitrária, transcendental e absoluta de natureza (um termo “escorregadio”, como argumentou Timothy Morton).

**PALAVRAS-CHAVE:**

Amazônia; Arte e Ecologia; Ecocrítica; Regina Vater; Roberto Evangelista.



**Figura 1**
**ROBERTO EVANGELISTA E REGINA VATER**, *Niká Uiícana. Homenage a Chico Mendes*, 1989, Penas, cuias e madeira, 500x700x700 cm. Instalação apresentada na exposição *Travels: Here and There* na Clock Tower Gallery do P.S.1. Contemporary Art Center, com curadoria de Chris Dercon.
Fonte: Arquivo do MoMA

# Animismos Amazônicos Enquanto Práticas Estéticas/éticas

Ana Carolina Lima Corrêa

[1] Universidade Federal da Bahia /carolinalimac@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O presente artigo busca investigar as correlações presentes nas obras de artistas da Amazônia que exploram relações animistas em suas produções. O estudo delineia-se a partir do animismo nos imaginários amazônicos, relacionando-se com o conceito natureza/cultura e a ideia de agência não humana. O animismo, enquanto sistema de pensamento que atribui agência e subjetividade a entidades não humanas — como animais, plantas e rios —, encontra ressonância na arte contemporânea amazônida, que suscita questionamentos acerca das fronteiras entre o humano e o não humano. Entende-se que essas proposições artísticas questionam a noção ocidental de agência exclusivamente humana, destacando a interdependência entre os seres na elaboração de poéticas que tensionam as fronteiras entre corpo, território e elementos naturais. Por meio de uma análise comparativa, o artigo visa traçar pontos de confluência entre as obras de arte amazônidas, identificando aspectos simbólicos e narrativos que refletem a interação entre entes humanos e não humanos. Destacam-se as representações que expressam uma visão de mundo integrada e não antropocêntrica, por meio da hibridização corpo-paisagem, em diálogo com as reflexões de autores como Neide Gondim, Jaider Esbell, Philippe Descola, Anne Cauquelin, entre outros. Os animismos poéticos amazônicos são entendidos enquanto prática estética e ética nas artes contemporâneas, desafiando a separação moderna entre sujeito e objeto e propondo uma arte que não apenas representa, mas visa à integração de redes de relações entre humanos e não humanos. Conclui-se que as obras tratam de migrações entre o humano e o não humano, oferecendo contribuições fundamentais para repensar agências ecológicas, reativar saberes submersos e propor alternativas decoloniais diante do Antropoceno. Essa abordagem não se limita a um caráter representativo, mas opera como um gesto ético de reconhecimento da vida como tecido interconectado, questionando hierarquias coloniais e propondo outras formas de existência e criação.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte Amazônica Contemporânea; Animismo; Decolonialidade; Estética/ética.

# A transformação da Amazônia pelo olhar de Hélio Melo

Paola Caroline Soares da Silva Ribeiro[1]; Vinícius Ludwig Strack[2]

[1] Universidade Federal do Rio Grande do Sul / paolacs.ribeiro@gmail.com
[2] Universidade Federal do Rio Grande do Sul / viniciusstrack@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Sob a perspectiva da ecocrítica e do artivismo, refletimos sobre a poética de Hélio Melo (1926–2001) que, em suas obras, retratou a transformação e os processos de ocupação e vivências na Amazônia Acreana, desde o Segundo Ciclo da Borracha (1942–1945) até a chegada dos "paulistas" nos anos 1970. A ecocrítica propõe a (re)aproximação da cultura com a natureza, em resposta à ideia anteriormente predominante de que o afastamento do mundo natural é uma condição para a cultura e o progresso, e defende a análise de produtos culturais de modo a perceber o comprometimento de seus autores com o meio ambiente. O artivismo por sua vez, é uma forma de expressão que combina a arte com a ação política, buscando conscientizar, provocar reflexão e transformar a realidade.

Hélio Melo, ex-seringueiro e multiartista com visão e técnicas singulares, transmitiu em diferentes suportes a transformação dos seringais em pastos, a substituição da seringueira pelo gado e a migração dos povos tradicionais para a cidade. Em fases distintas e séries de pinturas e cartilhas, o artista abordou e denunciou as injustiças ambientais e sociais que testemunhava, suas histórias e contos narrando os modos de vida e trabalho do seringueiro, a luta destes pelas terras e meios de sobrevivência a tais transições em favor do "progresso".

Em suas pinturas, desenvolvidas a partir de sua técnica com nanquim e pigmentos obtidos de extratos de folhas, adentramos na floresta, acompanhamos o árduo trabalho dos seringueiros, vemos pecuaristas representados em figuras antropomórficas como vaca ou burros, ou o sofrimento dos animais na floresta queimada e derrubada. De acordo com José Roca, suas telas surpreendem pela síntese e pela complexidade dos códigos e alegorias. Suas representações da selva não são somente isentas de inocência, mas, devido ao profundo conhecimento do território físico e social que retratou, sua obra está repleta de referências ocultas que somente quem conhece o território pode decifrar. Por todas essas características técnicas e poéticas, apesar de autodidata, Melo não deve ser considerado um artista *naif*.

Hélio Melo é um artista que de diversas formas alertou sobre a destruição da floresta e como a chegada vertiginosa da pecuária e da indústria madeireira afetava as populações tradicionais e seus modos de viver, que soube retratar e denunciar o que acontecia na Amazônia Acreana de forma singular e crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Hélio Melo; Arte Amazônica; Ocupação da Amazônia; Ecocrítica; Artivismo.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**HÉLIO MELO**, *O Pranto dos Animais III*, c.1993, nanquim e extrato de folhas sobre compensado, 25 x 31 cm, Acervo Particular, São Paulo
Fonte: https://almeidaedale.com.br/wp-content/uploads/2025/04/2023_helio_melocatalogo_pdf.pdf



**Figura 2**
**HÉLIO MELO**, *A Transformação da Seringueira II*, c.1984, nanquim e extrato de folhas sobre papel, 30,5 x 45,7 cm, Acervo da Pinacoteca Acreana, Rio Branco
Fonte: https://almeidaedale.com.br/wp-content/uploads/2025/04/2023_helio_melocatalogo_pdf.pdf

**Tomoo Handa: sobre as lacunas na arte brasileira**

Allan Tanioka Yzumizawa (doutorando em História da Arte – UNIFESP)

Palavras-chave: arte moderna; arte brasileira; arte nipo-brasileira; Tomoo Handa.

Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre a ausência do artista imigrante Tomoo Handa (1908- 1996) nos relatos hegemônicos da arte moderna brasileira. A partir de uma análise de sua trajetória artística e de sua atuação nas décadas de 1930 a 1990, busca-se compreender os fatores que contribuíram para sua falta de protagonismo no sistema da arte.

Nascido no Japão e imigrado ainda jovem para o Brasil, Handa desenvolveu uma produção marcada pela representação figurativa de trabalhadores rurais e imigrantes, sobretudo nas paisagens do interior paulista. Diferente da vertente dominante da arte moderna brasileira – voltada, especialmente após os anos 1950, para o concretismo e a abstração geométrica – Handa manteve-se fiel a uma pintura com forte dimensão social, etnográfica e histórica.

Apesar de estabelecer uma interlocução com críticos como Mário de Andrade, sua obra não encontrou lugar nas grandes narrativas modernistas que priorizaram a ruptura acadêmica e a busca de uma identidade nacional em moldes do modernismo Europeu. Dessa forma, o artigo levanta a hipótese de que seu baixo reconhecimento se deve não apenas às questões de desencontros formais e temáticos de sua obra em relação ao projeto artístico modernista, mas também ao contexto político do período em que Getúlio Vargas assume a presidência.

Durante o Estado Novo (1937-1945), primeiro período de governo de Vargas, Tomoo Handa – como muitos imigrantes japoneses – sofreu vigilância e perseguição, impedindo de participar em exposições, além de ter que encerrar as atividades de grupo de arte, Seibi kai, do qual foi um dos fundadores e principais articuladores. Além disso, muito de suas trocas com críticos e intelectuais importantes do cenário foram interrompidas. Esses acontecimentos são apontados como elementos cruciais que dificultaram sua inserção institucional e sua visibilidade na cena artística.

Diante da escassez de pesquisas sobre artistas brasileiros não consagrados, torna-se fundamental retornar a essas produções como forma de atualizar o debate sobre a arte no Brasil. Nesse sentido, o presente artigo, propõe reposicionar a obra de Tomoo Handa no campo do debate sobre identidade, pertencimento e memória na história da arte brasileira de modo a apontar para suas lacunas e complexificar o debate sobre a constituição cultura e identidade no Brasil.




Tomoo Handa. *Colheita de Café*. Óleo sobre tela. Museu da Imigração Japonesa, São Paulo.



Registro fotográfico do artista Tomoo Handa pintando em suas viagens pelo Brasil. Centro de Estudos Nipo-brasileiros, São Paulo.

# *O Rei do Mau Gosto* e o Espelhamento do Subalternizado

Felipe Scovino

Universidade Federal do Rio de Janeiro/CBHA/ felipescovino@eba.ufrj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A comunicação investiga a partir da obra *O rei do mau gosto* (1966) de Rubens Gerchman (1942-2008) como esse artista problematizou, em um país que sofria o freio da ditadura e por conseguinte do desenvolvimentismo, condições socioeconomicas específicas do sujeito subalternizado. A pintura em questão apresenta vetores que já eram determinantes na trajetória do então jovem artista, como a massificação da cultura, a divisão social no espaço doméstico, o retrato social, e que se tornam debates fundamentais no momento de tensão que o país atravessava. Apesar do recorte de classe, isto é, de um artista burguês apontar uma vida socialmente desigual, esse fato não diminui a intensidade da crítica, particularmente em um país que vislumbrava o moderno em detrimento dos seus profundos problemas de classe.

*O rei do mau gosto* conscientemente absorve influências do kitsch e de uma ambientação popular e cafona que reflete a vida na periferia. A aparição da imagem do escudo de um time popular de futebol ou a referência a afrescos, típicos dos anos 1960, encontrados em bares populares e pintados por artistas sem treinamento artístico formal, esboçam essa atmosfera periférica. Essa manobra é feita sem o objetivo de exotizar o sujeito mas, ao contrário, expor o seu cotidiano (ocultado na cultura visual) e, principalmente, seu rosto. Sua obra têm o desejo em tornar o invisibilizado protagonista de seu tempo, promovendo outras epistemologias não-hegemônicas para o estudo da arte brasileira.

Formalmente assemelhando-se a uma caixa aberta planificada, *O rei do mau gosto* também pode ser entendido como um espelho para quem o vê. Dividido em módulos, identifica-se ao menos 10 retratos, entre formas abstratas e figurativas. Os rostos constroem o que chamo de alegoria do sujeito anônimo suburbano. São rostos que se confundem com as fotografias 3x4 transmitindo simultaneamente o registro e presença desses indivíduos no mundo, seu aprisionamento e uma sensação de fantasmagoria. Em outros momentos, assistimos a sombras desses perfis, como desenhos negativos, sem qualquer identificação facial. Diria que esse índice ambíguo entre presença e ausência, exaltação e desconforto é o sintoma que o artista utiliza para definir os contornos do sujeito subalternizado no Brasil frente aos debates da época. E convocar a imagem do corpo periférico é também falar sobre as mazelas e tensões que o oprimem e oferecer um aspecto de resistência.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Rubens Gerchman; *O rei do mau gosto*; Subdesenvolvimento; Modernidade; Brasil.




**Figura 1**
**RUBENS GERCHMAN**, *O rei do mau gosto*, 1966, tecido, vidro, asas de borboleta e tinta acrílica sobre madeira, 200 x 200 cm
Col. particular
Foto: Rafael Salim

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Do local ao nacional: premiações e estratégias nos Salões de Brasília na década 1960

Carolina Barbosa de Melo[1]

[1]Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo (PGEHA | USP) / carolinabarbosademelo@usp.br/ carolinabarmell@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A análise dos artistas premiados nas quatro edições do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (SAMDF) revela um processo dinâmico de construção simbólica e institucional do campo artístico em Brasília. Na edição inaugural de 1964, o foco estava na valorização de artistas locais, com prêmios destinados a residentes no Distrito Federal, destacando nomes como Esther Iracema Jofilly, Juarez Paraíso e Willy Bezerra de Mello (Olumello), evidenciando a tentativa de legitimar a produção artística elaborada na capital. Nas edições seguintes, a premiação de artistas de projeção nacional indicou a intenção de consolidar Brasília como um espaço de consagração da arte de seu tempo, articulada — mas também em tensão — com o eixo Rio–São Paulo. A partir da terceira edição, a ampliação do processo seletivo, com convites a um grupo diversificado de artistas, aproximou os SAMDF de uma lógica de proto-curadoria. Na última edição, em 1967, a escolha de premiar artistas como João Câmara, que não havia sido reconhecido em outros salões, reflete a abertura dos SAMDF a novas trajetórias e estéticas.

Ao longo dos anos, a ausência de premiação para artistas como Hisao Ohara, Geraldo de Souza e Bernardo Caro, premiados em outros salões durante o mesmo período, sugere escolhas curatoriais singulares, voltadas para a afirmação de um campo simbólico próprio, mesmo com a presença dos mesmos jurados de diferentes exposições do mesmo caráter. Premiações como as de Maria Bonomi, Farnese de Andrade, Tomie Ohtake e Cláudio Tozzi revelam uma atenção a linguagens abstratas, objetuais e politicamente tensas.

O artigo se baseará na análise dos catálogos das quatro edições dos SAMDF, com a formação de um banco de dados sobre os artistas premiados, as obras expostas e os jurados, entre outros. Será realizada uma comparação com dados de outros salões nacionais do mesmo período, a fim de contextualizar as escolhas curatoriais dos SAMDF dentro de um panorama mais amplo. A análise será conduzida a partir das fontes documentais, da literatura existente e, quando possível, das obras premiadas ainda existentes. Os SAMDF serão abordados

como arenas de disputa e consagração, que contribuíram para descentralizar o cânone da arte brasileira, afirmando novas representações e disputando as narrativas da arte no contexto pós-golpe de 1964.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Exposições; Brasília; Premiação; Salão de Arte do Distrito Federal, Arte contemporânea.

# Arte Postal na Paraíba: redes e circuitos contemporâneos

Robson Xavier da Costa[1];

[1] Universidade Federal da Paraíba/PPGAV UFPB-UFPE/robsonxavierufpb@gmail.com

## RESUMO

A Arte Postal ou Arte Correio marcou a produção conceitual dos anos 1960 e 1970, abrindo frestas no sistema de arte, utilizando o circuito oficial dos Correios, como uma rede internacional. Sua presença no Brasil foi marcada por trabalhos de cunho político e de enfrentamento a ditadura. A primeira exposição de Arte Postal brasileira, foi organizada por Ismael Assumpção em São Paulo, em setembro de 1975, e no mesmo ano Paulo Bruscky, Daniel Santiago e Ypiranga Filho, organizaram a primeira Exposição Internacional de Arte Postal no Brasil, em um hospital do Recife, em dezembro de 1975. As experimentações proporcionadas pelo livre acesso a rede dos Correios possibilitou que artistas situados à margem do circuito dominante da arte contemporânea estabelecessem relações com artistas em diferentes países e continentes, a exemplo do Grupo Fluxos; . Questionamos: a produção da arte postal está marcada pela premissa da arte moderna? Quais são os espaços existentes para a produção e circulação da Arte Postal na contemporaneidade?

A produção e circulação da Arte Postal ainda está presente no século XXI, novas convocatórias surgem a cada dia, mediadas pela internet e pelas tecnologias digitais, que fazem o papel de agilizar a circulação das informações e possibilitam a criação de redes e circuitos independentes. Esta investigação objetiva analisar os circuitos contemporâneos de Arte Postal presentes no Nordeste brasileiro, recortando algumas exposições e Bienais realizadas na Paraíba, como as versões da Bienal Internacional de Arte Postal da UFPB, entre 2006 e 2018, com curadoria de Robson Xavier e a I Bienal Latino-Americana de Arte Postal da Parahyba, de 2022, com curadoria de Ricardo Peixoto.

Nesta investigação utilizamos a pesquisa qualitativa com estudo de caso, utilizando a cartografia e a pesquisa documental, a partir de fontes primárias e da pesquisa no acervo dos curadores. Como resultados desta pesquisa temos a análise das exposições de Arte Postal realizadas na Paraíba, como parte das ações contemporâneas das práticas artísticas em rede, como perspectivas possíveis para a Arte Postal como uma expressão contemporânea.

## PALAVRAS-CHAVE:

Artes Visuais; Arte Postal; Arte Correio; Paraíba; Bienal Internacional.

**FIGURAS:**

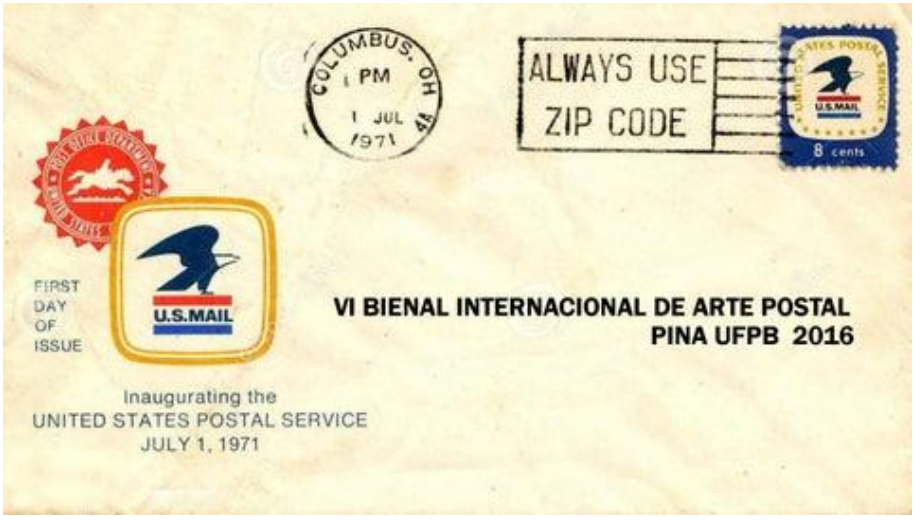



**Figura 1**
**VI BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE POSTAL DA UFPB**, *Cartaz*, c.2016 Acervo Privado do Curador, João Pessoa, Paraíba, Brasil
Fonte: https://issuu.com/robsonxavier3/docs/cat__logo_postal_-_2016




**Figura 2**
**BIENAL LATINO-AMERICANA DE ARTE POSTAL DA PARAHYBA**, *Cartaz*, c.2022 Acervo Privado do Curador, João Pessoa, Paraíba, Brasil
Fonte: acervo do Museu Casa de Cultura Hermano José - MCCHJ.

# Cildo Meireles e a Série Africana: diálogos contemporâneos entre História da Arte e Antropologia

Maurício Baros de Castro[1]

[1] Universidade do Estado do Rio de Janeiro / mauriciobarrosdecastro@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

No início dos anos 1960, impactado por uma exposição do acervo da Universidade de Dakar, trazida ao Brasil, em 1963, pelo Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, Cildo Meireles começou a elaborar desenhos inspirados em máscaras e esculturas africanas, iniciando uma série que chamou de *Série Africana*. Com o golpe de 1964, esses desenhos, marcados por forte experimentalismo, passaram a incorporar capacetes militares aos crânios vigorosos que caracterizam grande parte das esculturas africanas.

De acordo com relatos de Cildo em entrevistas, embora muito jovem, ele tinha a consciência de que estava diante da arte escultórica africana sem que essa experiência fosse mediada pelo Cubismo, ou seja, por uma história da arte europeia.

Como se sabe, Pablo Picasso se inspirou nas máscaras africanas que encontrou no Museu do Trocadero, em Paris, para produzir a sua famosa pintura *Les Demoseilles d'Avignon,* em 1907, marco da criação do Cubismo. Havia nesse gesto do artista a busca por uma alteridade radical que não encontrava na sociedade pós-iluminista e cartesiana europeia. Cildo Meireles, enquanto um jovem artista brasileiro, que iniciava sua produção de desenhos nos anos 1960 na recém-instaurada capital do país, entendia perfeitamente a distância histórica e de contexto que o afastava da influência do Cubismo.

Tratava-se de um artista impregnado por uma experiência do Brasil, apesar da pouca idade, o que para ele era fundamental, razão que fez com que se sentisse praticamente privilegiado por ter contato com a arte africana sem a mediação da arte europeia.

Diante dessas conexões, a *Série Africana* de Cildo Meireles traz aspectos importantes para se pensar em diálogos contemporâneos entre história da arte e antropologia no Brasil. Os desenhos de Cildo atualizam questões que permanecem entre as disciplinas, como os estatutos de obra de arte e objeto etnográfico, arte e política, representações do "outro" e as políticas da alteridade. Sem a pretensão de revolucionar a arte, como aconteceu com o Cubismo, os desenhos de Cildo relacionam a ditadura militar com a diáspora africana,

conectando os sequestros, torturas, mortes e outras violências sofridas em ambos os contextos. Ao mesmo tempo, mostram o impacto da arte africana, principalmente a escultura, no circuito da arte brasileira durante o regime militar, quando museus começam a constituir coleções e diversas exposições de arte africana circulam pelo país, como aquela que o jovem Cildo presenciou.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Cildo Meireles; Série Africana; Ditadura Militar; Diáspora Africana; Desenhos.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**Cildo Meireles**, *Sem Título, Série Africana*, c.1965, nanquim, grafite, lâmina de barbear sobre folha de pagamento do Ministério da Guerra, 50 x 66 cm, Acervo: Coleção do artista
Fonte: Ateliê Cildo Meireles



**Figura 2**
**Cildo Meireles**, *Sem Título, Série Africana*, c.1965, nanquim sobre papel, 50 x 62 cm, Acervo: Coleção do artista
Fonte: Ateliê Cildo Meireles

# Guilherme Vaz . A busca do Oeste

Marina Freire da Cunha Vianna[1]

[1] Instituto Federal de São Paulo - Campus Jacareí - IFSP JCR
/marina.vianna@ifsp.edu.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Guilherme Vaz (1948-2018), músico e artista multimeios, se lançou, nos anos 1970, a uma experiência, em certa medida antropológica, convivendo com sertanistas e indígenas no centro-oeste e norte do país. A "busca por um certo Oeste", em suas palavras, corresponde geograficamente ao Oeste sul-americano: o mundo andino, ameríndio, amazônico e pantaneiro. E, simbolicamente, ao encontro de outra "forma de formar", que o levou inclusive a suas experimentações em música (Arte Sonora: podcast #01—Guilherme Vaz). Afirma-se, portanto, um deslocamento divergente à certa centralidade hegemônica do pensamento artístico da época. Vaz construiu sua formação artística no campo musical e teve, neste caminho, as referências de Rogério Duprat, Cláudio Santoro e Damiano Cozzela na UnB em Brasília e Walter Smetak na UFBA em Salvador e foi através da linguagem musical que ele se aproximou das artes contemporâneas, especialmente da arte conceitual, que veio a desenvolver no Rio de Janeiro. Em 1975, em meio a certa frustração em relação ao contexto artístico e em uma espécie de exílio em seu próprio país, o artista parte para os estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rondônia e Amazonas, por onde vive ao longo de vinte anos. Em entrevista a Franz Manata e Saulo Linhares, Vaz categoriza dois tipos de artistas e práticas de arte, que são divergentes, embora complementares: os que miram o Leste e se interessam pelas civilizações ocidentais, "os que vão para Paris, Roma, etc" e os que rumam ao Oeste, interessando-se pelo desbravamento da América e pelo mundo indígena. Para ele, o olhar para o Oeste é o que deflagra o encontro com as raízes e vozes atávicas. Para o músico, é nesse contraponto que seu encontro disruptivo com uma "nova humanidade", representada por "povos brasileiros pré-históricos", em suas palavras, fez emergir em sua trajetória sintaxes artísticas, éticas e estéticas historicamente renunciadas. Vale lembrar que, em seu texto *O Deslitígio do Universo* (2003), Vaz constrói uma interpretação expandida sobre o conceito de civilização que, para ele, não remete unicamente aos humanos. Como outras civilidades, Vaz elenca a civilização das árvores, dos minérios e dos animais. Esses questionamentos darão sentido a sua própria produção fronteiriça entre música, arte sonora e arte conceitual, até então em grande parte

excluída por conta de sua imaterialidade e por não alinhar-se diretamente a uma determinada forma de exibição.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Guilherme Vaz; Oeste; Arte conceitual.

**Título da Comunicação: Corpo Fragmentado e Autorrepresentação: a Poética Experimental de Iole de Freitas**

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes

Universidade Federal do Espírito Santo/Membro do CBHA
e-mail: almerindalopes579@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A proposta refletirá sobre a série fotográfica *Introvert/Penetrate; Extrovert/Penetrate; Fear/No note Penetrate* e o filme *Exit* (década de 1970), produzidos pela artista mineira Iole de Freitas (1945), logo após sua instalação em Milão (Itália), para se juntar ao marido (1970), Antônio Dias. Na Itália, ambos tiveram contato com a efervescência cultural e o processo de renovação estética que lá ocorria, em que o duopólio pintura/escultura cediam espaço a novas poéticas experimentais, alternativas ou conceituais. Pincéis, tintas, telas e cinzéis, eram substituídos pelas novas tecnologias, que possibilitavam aos artistas ampliar e renovar os processos criativos. Emergia, então, um número expressivo de arrojadas artistas mulheres, a exemplo de Iole de Freitas, bailarina e designer de formação, que, por não encontrar em Milão meios para dar continuidade ao exercício da primeira dessas práticas, decidiu se dedicar às artes visuais. Após o nascimento da filha (1971), passou a conciliar a maternidade —, a atividade profissional, como designer da Olivetti, e uma produção artística, em que se mostraria impactada pela performance e pela body arte, bem como pela fotolinguagem, em imagens de referência ao corpo, geradas pela câmera fotográfica e outras mídias. Annette Messager (1943) foi, segundo Iole, a artista que lhe despertou maior interesse e pulsão criativa, sendo que em pouco tempo produziu grande número de imagens fotográficas e fílmicas em super 8 e em bitola de 16 milímetros, além de performances, que circularam por espaços culturais e grandes eventos, no Brasil e no exterior, como as Bienais de Veneza (1974) e de Paris (1975), angariando rápido reconhecimento e a publicação de reflexões de emblemáticos críticos de arte, com os quais buscaremos dialogar. Similarmente à prática de outras artistas mulheres, as performances autofotográficas da brasileira ocorriam no espaço privado, com o próprio corpo posicionado diante da câmera, numa relação solitária e individual. Essas imagens, revitalizam a ideia de corpo dançante ou performático, em que os pés e mãos da artista estão sempre em movimento. Outras séries fotográficas e filmes, são registros do próprio corpo fragmentado, recorrendo a espelhos, que lhe possibilitam gerar efeitos óticos, transparências, reflexos luminosos e sombras inusitadas. Insere também no contexto objetos banais, alguns deles

cortantes ou penetrantes, como facas e serrinhas, geradoras de efeitos psíquicos e não propriamente de drama.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Iole de Freitas; Corpo fragmentado; Autorrepresentação; Fotolinguagem; Experimentação.

# Trama em expansão: linguagens latino-americanas como nó na *performance* artística

Sarah Oliveira[1]

[1] Universidade Federal de Juiz de Fora / oliveira.sarahes@gmailcom

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A presente proposta de comunicação se estabelece a partir do estudo das linguagens singulares que conformam o fazer artístico da performance no território latino-americano, entendendo a arte da performance e sua história como trama e a linguagem latino-americana desse fazer como um de seus nós. O estudo explora a produção artística na América Latina como um contexto particular e múltiplo, que tenciona questões transnacionais e atravessamentos regionais. Partindo do eixo canônico da história da performance, escrita e reescrita por autores como Renato Cohen, Jorge Glusberg e RoseLee Goldberg, o trabalho busca, em paralelo, uma outra historiografia desse gênero artístico, alinhada por pesquisadores como Coco Fusco e Lúcio Agra. Tomando como referência o que Agra nomeia como “notas” e Coco Fusco como “generalizações”, pretendemos olhar para como esses autores questionam o terreno norte centrado da história da arte - em particular da história da performance -, que se baseia em grande parte nos laços e intercâmbios entre Europa e Estados Unidos. No entanto, o trabalho não se dissipa desse terreno, mas o abrange a partir de conexões e regionalidades, olhando para artistas ancoradas em questões locais e regionais, bem como em seus diálogos transnacionais, como Márcia X, Regina José Galindo e Ana Mendieta. Metodologicamente alinhado a um paralelo entre a historiografia canônica e uma Outra, com base em produções artísticas que ilustram esses nós, o trabalho pretende colocar a América Latina como centro do olhar, entendendo-o como espaço cultural distinto. O objetivo dessa proposta é o de explorar a performance, linguagem essa que traça paralelos com corpo, gestualidade e transgressão, a partir das múltiplas formas de corporalidade atreladas a cultura e as dinâmicas históricas, ressaltando os nós, já existentes mas pouco vislumbrados, da trama canônica da história da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Performance; América Latina; Linguagens; Cânone.

# A pintura diária de Estephanio Fusbach

Bianca Knaak

Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Membra do CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Seguindo a proposta temática do CBHA, tramas e tessituras, desdobrada em três edições do colóquio, sigo me aprofundando no espólio artístico de Estefanio Fusbach, pintor autodidata, filho de imigrantes alemães, que viveu desde a infância até sua morte aos 77 anos em Campo Bom, no Rio Grande do Sul. Aproximar-me das obras remanescentes localizadas, algo em torno de mil até o momento, ocorre simultaneamente à construção da pesquisa intitulada Modernidade borderline e a necessidade de pintar de Estephanio Fusbach, que desenvolvo desde o ano passado. Para a pesquisa, investigar o trabalho desse pintor desconhecido, e de copiosa produção, se impõe para a investigação transversal pretendida, pois parte de sua inscrição cultural e artística local, paralelamente aos discursos e paradigmas da história da arte universal. Mais que isso, a estruturação teórica da pesquisa também considera o cotejamento de fazeres e saberes poético-artísticos e leigos na urdidura crítica decolonial. No delineamento metodológico, ainda preliminar para a amplitude da investigação, sigo perscrutando os princípios teóricos, analíticos e discursivos, possíveis a partir de fontes primárias, documentais e jornalísticas. Documento, nessa comunicação, um primeiro enfrentamento das pinturas à óleo sobre chapas de eucatex, encontradas em acervos particulares, para compartilhamento público numa exposição de recorte temático (natureza morta), do variado temário da produção do artista, iniciando um ciclo de exposições paralelas ao próprio desenvolvimento da pesquisa e desvelamento da pintura e da especificidade do pintor. Portanto, no escopo do colóquio e mais precisamente da sessão temática em questão, apresentar e problematizar o objeto da pesquisa em tela abre possibilidades para a arte fora de hierarquias pré-moldadas, problemática que se impõe frente à dimensão do pensamento decolonial, nos termos de Quintero, Quijano e Mignolo, por exemplo. Sempre haverá, na eleição dos procedimentos de investigação, a possibilidade, como resgate epistêmico, de realocar visualidades – sem ignorar os cânones que ainda estabelecem o campo – e ampliar e reprogramar agenciamentos simbólicos no campo social e artístico. Nesse intuito apresentarei as decisões necessárias, os encaminhamentos e os resultados da exposição Estephanio Fusbach – pintura diária.

**Palavras-chave:**
Pintura artística; Pintor autodidata; Natureza morta; Curadoria; Exposição.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# As professoras: Aurora Reyes e a insurgência muralista na História da Arte em Disputa

Hozienne Reis Passos

PPGArtes/EBA/UFMG / zireisartes@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este resumo expandido propõe uma leitura crítica do mural *Atentado a las maestras rurales* (1936), de Aurora Reyes (1908–1985), no contexto das narrativas artísticas insurgentes e das disputas simbólicas em torno da história da arte. Primeira muralista mexicana e militante comunista, Reyes integrou o movimento muralista pós-revolucionário no México, mas sua produção permaneceu à margem da historiografia hegemônica, marcada por apagamentos de gênero e silenciamentos políticos. O mural analisado, localizado no Centro Escolar Revolución na Cidade do México, representa uma professora rural sendo atacada por forças repressoras, num gesto de denúncia às violências contra mulheres educadoras.

Ao articular o pensamento decolonial às práticas artísticas de resistência, este trabalho também se ancora na noção de colonialidade do gênero, formulada por Maria Lugones (2008). A autora evidencia como o sistema moderno-colonial impôs ATENTADO uma matriz de gênero binária, racializada e hierárquica, apagando as múltiplas formas de existência e organização social dos povos colonizados. Essa imposição implicou não apenas a subalternização das mulheres, mas a própria fabricação colonial do que viria a ser compreendido como “mulher” dentro de uma lógica eurocentrada. Nesse sentido, a marginalização da obra de Aurora Reyes — mulher, artista, educadora e militante — pode ser lida como parte de uma estrutura colonial e patriarcal que produz apagamentos como forma de controle epistêmico e simbólico. A violência representada no mural Atentado a las maestras rurales, portanto, não é apenas física ou institucional, mas revela a interseccionalidade da opressão colonial, de gênero e de classe, conforme desvelada por Lugones. Sua obra convida à reescrita da história da arte desde uma perspectiva insurgente, onde o corpo feminino se inscreve como campo de disputa e de reexistência.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Muralismo; AuroraReys; Mulheres muralistas; Mulheres artistas.

## FIGURAS:



**Figura 1**
**Aurora Reyes**, *Atentado a las maestras rurales,* c.1936, pintura mural, 2 x 4 m, Acervo: Centro Escolar Revolucion: Cidade do México, México
Fonte: https://awarewomenartists.com/en/artiste/aurora-reyes-flores/

# A Arte *del Rojas* a Partir do Desenvolvimento das Estratégias de Apropriação

Rodrigo Hipólito[1]

[1] aluno do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo / objetoquadrado@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este artigo examina as estratégias de apropriação na arte contemporânea, com foco na produção argentina do "grupo de Rojas" e sua relação crítica com a cultura de massa. Parte-se de um panorama histórico que abrange desde as vanguardas do século XX até a era digital, para abordar criticamente movimentos que desestabilizaram noções de autoria e originalidade, ao incorporar objetos cotidianos e ícones midiáticos. O estudo analisa como artistas expostos pela galeria do Centro Cultural Rojas, sob curadoria de Jorge Gumier Maier, reinterpretaram esses legados em um contexto marcado pelo neoliberalismo, globalização e crises sanitárias.

A metodologia integra análise histórico-crítica e exame de obras emblemáticas, como os bordados de Feliciano Centurión e as colagens e ilustrações de Marcelo Pombo. Centurión, ao bordar em colchas artesanais, vinculou técnicas domésticas à epidemia de HIV/AIDS e à vulnerabilidade LGBTQIA+. Pombo apropriou-se de estéticas publicitárias e desenhos animados, criando pinturas que ironizam o consumo massivo, enquanto celebram o kitsch e a dissidência sexual como resistência. Para pensar essas práticas, recorremos às palavras de Jorge Gumier Maier, Francisco Lemus e Andrea Giunta, buscando estabelecer diálogos com teóricos como Nicolas Bourriaud (pós-produção) e Néstor García Canclini (culturas híbridas), além de ecoar precedentes como os readymades de Duchamp e a reprodutibilidade serial de Warhol.

Os resultados destacariam que a apropriação, para esses artistas, transcendeu a citação formal. Nesse sentido, seria um gesto político que contestou hierarquias culturais e denunciou a mercantilização da vida? Ao elevar materiais banais e referências pop a veículos de crítica social, Centurión e Pombo articularam questões locais — como identidade queer e crise econômica — a um debate global sobre autoria e originalidade?

Paralelamente, o estudo lança luz sobre a continuidade dessas estratégias na era digital, quando a *remix culture* e a internet redefinem a apropriação como reprogramação colaborativa. Sabemos que, embora inserido em uma tradição que vai do Dadaísmo à pós-produção, a arte *del Rojas* singularizou-se ao vincular apropriação e cultura de massa a urgentes pautas sociopolíticas. Suas

obras instauraram uma ideia de como a arte pode refletir a saturação de imagens do capitalismo tardio e oferecer espaços de resistência, afirmando a reciclagem criativa como herança histórica e ferramenta de engajamento crítico no presente.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Apropriação; Centro Cultural Rojas; Cultura de massa; Feliciano Centurión; Marcelo Pombo.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**FELICIANO CENTURIÓN**, *Serie flores del mal (Los pétalos añoran tu presencia)*, 1996, Bordado Sobre Tecido, 54 x 39 cm. Galeria Almeida e Dale.
Fonte: https://almeidaedale.com.br/artistas/feliciano-centurion/

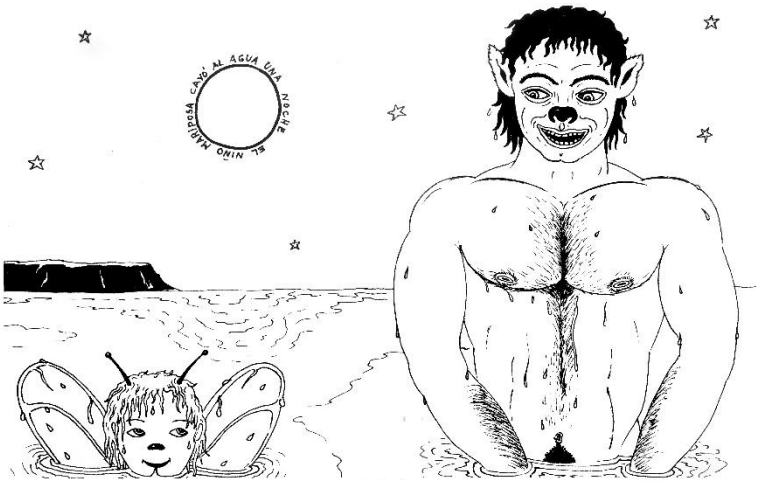



**Figura 2**
**MARCELO POMBO**, *Serie Dibujos de Puerto Madryn*, 1995, Marcador sobre papel, 22 x 34 cm. Licencia CC BY-SA 4.0
Fonte: https://marcelopomboimagenesliberadas.com/series/dibujos-de-puerto-madryn/

# Arte gráfica e experimentação visual nas capas de fita cassete de Plato Divorak

Joana Bischoff Alencastro

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) / joanalencastro@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este trabalho investiga a produção gráfica do músico e artista visual Plato Divorak, figura emblemática na cena musical *underground* de Porto Alegre. Atuando de forma independente por meio da gravadora *Krakatoa Records*, Divorak concebeu, produziu e distribuiu suas próprias fitas cassete, criando também as artes visuais que as acompanhavam. As capas desses lançamentos, produzidas entre meados dos anos 1980 e o final da década de 1990, compõem um conjunto singular de experimentações visuais, que articulam o psicodelismo dos anos 1960, a estética pós-*punk* e o *do-it-yourself*. A pesquisa analisa o uso de técnicas como desenho, colagem, fotomontagem e reprodução por xerox — recursos acessíveis, mas explorados de forma expressiva para a construção de uma identidade visual própria. As imagens dialogam com a sonoridade psicodélica e experimental da música de Divorak e se inserem nas práticas gráficas marginais ligadas à subcultura *underground*, em oposição aos padrões industriais de produção musical e editorial. Ao situar essas capas no cruzamento entre arte, design gráfico independente e circuitos alternativos de circulação cultural, o estudo busca compreendê-las como formas de expressão estética, resistência simbólica e afirmação de uma cena local. A análise parte de uma abordagem histórico-cultural, com base nos autores James Elkins e Rafael Cardoso, tratando as capas como objetos autônomos, produzidos no limiar entre arte e design, e inseridos em contextos alternativos de produção cultural e com enfoque da cultura visual. A metodologia inclui análise de capas a partir do acervo pessoal de Plato Divorak, além de entrevista com o artista sobre técnicas e referências utilizadas e bibliografia especializada no assunto. A investigação revela um gesto autoral singular e uma cartografia visual de resistência, onde a precariedade dos meios técnicos se transforma em potência estética, tensionando os limites entre música, arte e cultura visual nas micro cenas urbanas do final do século 20.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Cultura Visual; Design; Arte gráfica; Plato Divorak; Capa de fita cassete.




**Figura 1**
**Plato Divorak**
*Eros*, c. 1993, nanquim, 6,5 x 10,2 cm.
Acervo: Plato Divorak, Crédito da imagem: Sandro Garcia
Fonte: Arquivo Pessoal Plato Divorak




**Figura 2**
**Plato Divorak**
*Montehey Popstock Festival*, c. 1997, lápis de cor e caneta hidrocor, 6,5 x 10,2 cm.
Acervo: Plato Divorak, Crédito da imagem: Sandro Garcia
Fonte: Arquivo Pessoal Plato Divorak

# Práticas de Barro, Políticas de Imagem: Cerâmica Tapajó e seus fluxos no tempo

Joice Maria Borges Viecceli[1]

[1]Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ viecceli.joice@posgraduacao.uerj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A cerâmica Tapajó, feita há cerca de três mil anos pelos povos indígenas do Baixo Tapajós (PA), oferece caminhos para compreender práticas simbólicas e artesanias indígenas como manifestações autênticas de expressão artística, epistêmica e política. Não restritas aos objetos arqueológicos, essas cerâmicas seguem em circulação por meio de novos agentes sociais, que se articulam aos processos recentes de emergência étnica na região, e ativam narrativas de vínculo e territorialidade, autorreconhecimento e salvaguarda de saberes ancestrais. Compreendidas como tecnologias de memória, operam como mediadoras entre tempo e experiências, testemunhando adaptações culturais que resistem aos silenciamentos históricos. Quando em manutenção por coletivos de artistas indígenas na atualidade, essas práticas podem assumir um importante papel na assimilação e afirmação da identidade local, e sua recepção em dispositivos culturais pode contribuir para o rompimento de modelos hegemônicos na representação visual.

Com proposta metodológica sensível ao resgate epistêmico indígena, busca-se modos de escuta, registro e análise que respeitem os fluxos próprios dessas criações, envolvendo suas atuais adaptações e sua circulação comercial. Dialogando com a antropologia, os estudos do patrimônio e o pensamento decolonial, se observa como tais expressões desestabilizam fronteiras fixas entre arte, artesanato, ritual e performance. Nesse percurso, emerge uma crítica das visualidades baseada em deslocamentos, alianças e experimentações.

Tendo a história da arte enquanto campo reflexivo, se propõe interpretar como a presença indígena por meio da cerâmica pode ser entendida como um dispositivo potente para ampliar os contornos possíveis da arte contemporânea no Brasil.

Assim, propõe-se uma leitura da cerâmica Tapajó como uma prática estética viva, em constante reinvenção. Ao reativá-la em diálogo com contextos urbanos, expositivos e acadêmicos, se criam novos sentidos que escapam à fixação arqueológica e inauguram novos agenciamentos visuais e políticos. O gesto de moldar o barro torna-se também uma forma de reconfigurar o espaço de fala e de escuta dentro do sistema das artes. As categorias de “tradição”, “autenticidade” e “contemporaneidade” são tensionadas aqui a partir de práticas que oscilam entre o resgate e a reinvenção.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte indígena; Emergência étnica; Cerâmica; Baixo Tapajós.




**Figura 1**
**COLETIVO KUXIMAWARA,** *Cerâmicas Tapajó*, 2024, Vandria Borari, artista indígena e cerâmicas expostas no Fórum Público da OMC na Suíça.
Acervo: Coletivo Kuximawara
Fonte: https://www.instagram.com/p/C_1TpnbJXW7/?img_index=2




**Figura 2**
**JÉFFERSON PAIVA,** *Cerâmicas Tapajônicas*, 2025. Desenvolvidos para a loja da *Royal Academy of Arts* em Londres em ocasião da exposição *Brasil! Brasil! The Birth of Modernism.*
Acervo: Cerâmica Tapajônica/Jéfferson Paiva
Fonte: https://www.instagram.com/p/DFsri2RuXvD/?img_index=1

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Vizinhos do MAR: Costuras entre comunidades, institucionalidades e decolonialidade

Vitória Kotz Morlin[1]

[1]Universidade Federal do Rio Grande do Sul/vitoriamorlin@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Considerando as recentes movimentações e reconfigurações das instituições da arte no contexto da virada decolonial, o presente trabalho busca discutir o projeto Vizinhos do MAR, desenvolvido pelo Museu de Arte do Rio, a partir da costura entre os debates da Decolonialidade (MIGNOLO, 2017; QUIJANO, 2005) e da Crítica Institucional (FRASER, 2005; SHEIK, 2009). Procura-se, através deste entrelaçamento, indagar o modo como o Vizinhos do MAR se estabelece tanto a partir da busca por modelos institucionais mais porosos, como a partir da necessidade institucional de pensar-se criticamente frente a emergência dos debates políticos e sociais que atravessam o museu. Em um cenário marcado pelo alargamento do contato entre instituições e seus públicos, bem como da revisão de processos institucionais e balizas coloniais, o Vizinhos do MAR busca promover a aproximação, integração e relação continuada entre o museu, a vizinhança e o território da Região Portuária do Rio de Janeiro, tecendo redes, relações e contágios entre a comunidade e o museu. Idealizado para servir como suporte simbólico para os projetos de reurbanização da Zona Portuária da capital carioca, o Museu de Arte do Rio é constantemente atravessado pelos embates, disputas e tensões que perpassam a Operação Porto Maravilha. Atrelado ao emaranhado de críticas levantadas em torno das reformas urbanas do centro do Rio, o museu parte de seu local de ambiguidade para representar a história do Rio de Janeiro, destacando em seu discurso e programas institucionais o ímpeto de propor outras narrativas sobre a arte e a cidade, através da valorização da dimensão social, política e cultural da Zona Portuária. Tais narrativas tornam-se evidentes a partir do Vizinhos do MAR, ao passo que o programa busca propor um lugar comum entre o museu e a comunidade, tornando-se mais sensível às tensões e as realidades que o cercam e atravessam, através de uma mirada crítica do museu frente a sua própria condição institucional. Assim, essa comunicação busca discutir o modo como o Vizinhos do MAR evidencia em sua atuação a busca por uma institucionalidade crítica e aberta ao diálogo e ação conjunta, característicos das experimentações institucionais contemporâneas, ao mesmo passo em que também se aproxima dos debates decoloniais ao sensibilizar-se acerca dos tensionamentos da vida social do território em que está inserido, tornando visível narrativas e disputas antes invisibilizadas.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Vizinhos do MAR; Museu de Arte do Rio; Crítica Institucional; Decolonialidade.

## FIGURAS:



**Figura 1**
MUSEU DE ARTE DO RIO, Lançamento da 2ª edição do “O olhar dos vizinhos no jornal da Zona”
Acervo: Reprodução do site do Museu de Arte do Rio
Fonte: :https://museudeartedorio.org.br/noticias/programa-vizinhos-do-mar-lanca-a-2a-edicao-de-seu-jornal-colaborativo/




**Figura 2**
MUSEU DE ARTE DO RIO, Registro de um encontro do Café com Vizinhos
Acervo: Reprodução do site do Museu de Arte do Rio
Fonte: https://museudeartedorio.org.br/noticias/cafe-com-vizinhos-10-08-2024/

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Entre linhas e vértices: A Modernidade bordada por Carmen Portinho

Amanda Mazzoni Marcato Zago[1];

[1] Universidade Federal de Juiz de Fora – amandamazzonimarcato@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Inspirada na metáfora da tessitura proposta pelo 45º Colóquio do CBHA, esta comunicação propõe uma reflexão sobre os modos de produção do conhecimento na escrita da história da arte, a partir de uma abordagem cartográfica que tem em Carmen Portinho sua figura central. Compreendida simultaneamente como produto e agente da modernidade brasileira — uma modernidade marcada por precariedades estruturais e institucionais —, Portinho mobilizou redes de sociabilidade que tornaram possíveis ações significativas nos campos da engenharia, do urbanismo e das artes. A pesquisa busca mapear os entrelaçamentos que compõem sua trajetória, compreendendo-a como fio condutor de uma trama que costura diferentes contextos, temporalidades e espaços. Parte-se da hipótese de que as redes construídas por Portinho foram determinantes para a institucionalização da arte moderna no Brasil e para a conformação do Rio de Janeiro como metrópole moderna. A investigação ancora-se em uma perspectiva histórica e sociológica atenta às forças, subjetividades e afetos que moldaram sua atuação em um cenário em que a modernização antecedeu a consolidação das condições materiais — tornando a precariedade um campo fértil para a invenção de estratégias alternativas, nas quais o capital social se revelou essencial. A proposta metodológica fundamenta-se na cartografia como dispositivo analítico e visual, inspirada em autores como Georg Simmel, Franco Moretti e Leopoldo Waizbort. Essa abordagem permite compreender Carmen Portinho como ponto de convergência de múltiplos círculos sociais e como agente em constante transformação. Sua trajetória — que abrange atuações como engenheira, feminista, diretora do MAM-RJ e da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) — revela uma notável capacidade de articulação em contextos de fragilidade institucional. A pesquisa combina análise documental com a construção de diagramas cartográficos, que buscam evidenciar os entrelaçamentos entre pessoas, ideias e espaços que moldaram sua vida e sua ação. O objetivo é reposicionar Carmen Portinho como uma agente cultural decisiva, destacando sua inserção nas redes sociais e profissionais que sustentaram a modernidade brasileira. Trata-se, assim, de lançar novos fios na tessitura historiográfica, enfatizando a potência das redes e a vitalidade das práticas femininas na constituição dos campos artístico e urbano no Brasil moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Modernidade brasileira; Carmen Portinho; Cartografia; Redes de sociabilidade; Historiografia da arte.

# Feminismos anticapitalistas: respostas estridentes

Fabiana Faleiros / donafaleiros@gmail.com / pesquisadora autônoma;
Fernanda Grigolin / livreto@fernandagrigolin.com/ pesquisadora PPG LETRAS- FFLCH- USP

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta proposta analisará como as práticas artísticas feministas entrelaçam fios de resistência anti-capitalista na construção de narrativas visuais e experiências coletivas. Pretende ser uma reflexão sobre as intersecções entre feminismos e lutas anticapitalistas na América Latina, manifestadas nas artes visuais, ações coletivas e exposições. Num contexto latino-americano marcado pela persistência da violência e da desigualdade social, os movimentos feministas têm recorrido à ocupação do espaço público como estratégia de resistência e reivindicação de justiça social. A proposta examina como os feminismos latino-americanos, nas suas diversas expressões e dissidências corporais, utilizam linguagens artísticas para promover a reinvenção do ativismo direto e como os museus, como o MASP, se apropriam dessas manifestações nas exposições recentes, como "História dos Feminismos", por exemplo. Em diálogo com o tema central do 45.º Colóquio do CBHA, este trabalho investiga as composições e contexturas dessas práticas artísticas feministas. O texto se debruça sobre as possíveis emendas que as perspectivas feministas propõem às narrativas tradicionais da história da arte, especialmente no que concerne às representações e produções simbólicas em disputa (ST06). Por meio da análise de ações artísticas públicas, exposições e outras iniciativas, busca-se compreender os lugares feministas de luta anticapitalista na América Latina, tanto no campo físico quanto simbólico.

São questionadas as convergências destas práticas na arte contemporânea e investiga-se se existe uma proposta de futuro sustentada nos saberes feministas, mantendo a resistência ativa em diferentes escalas. A pesquisa também tem em conta a recuperação de práticas combativas iniciadas em 1960 e os seus ensinamentos para o presente.A metodologia desta proposta baseia-se na análise de documentos, registros visuais e narrativas relacionadas com ações de coletivos feministas e exposições na América Latina, procurando identificar os entrelaçamentos entre as dimensões estética, política e social. Inspira-se na noção de tecitura para compreender o desenvolvimento teórico, analítico e discursivo destas investigações, explorando as redes complexas formadas por imagens, ações e discursos feministas. Diante do capitalismo informacional, ainda há diversos desafios a superar, sendo que um deles ecoa na seguinte pergunta: será possível tecer uma história da arte no meio do crescente domínio da ultra direita sobre o campo simbólico? Como resultado, pretende-se compreender as respostas feministas nas artes visuais e quais são os lugares de luta anticapitalista na América Latina.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Feminismos; Arte Latino-Americana; Anticapitalismo; Espaço Público; História da Arte.



**Figura 1**
**COLETIVO LAS TESIS**, *Um violador en tu caminho*, 2019, intervenção urbana.
Fonte: https://www.colectivolastesis.com/obra.html

# Imagens em negativo: a branquitude a partir das obras de Titus Kaphar e Ken Gonzales-Day

Me. Rafael Dantas de Oliveira[1]

[1] Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / rafaeldantasdeoliveira02@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Ao dedicar-se ao estudo da branquitude no contexto brasileiro, Liv Sovik utiliza a produção teórica de Stuart Hall para compreender e analisar como esse grupo racial se estrutura e se organiza, especialmente na cultura. Sovik argumenta que, embora Hall tenha se dedicado predominantemente às questões raciais com foco na população negra, sua obra também fornece um arcabouço teórico eficaz para uma análise crítica da branquitude. A autora, nesse sentido, propõe um deslocamento interpretativo, uma inversão, uma imagem em negativo: ela se apropria da produção de Hall sobre os negros para refletir sobre a branquitude.

Partindo dessa elaboração, este trabalho tem como objetivo geral identificar e analisar como os artistas Titus Kaphar (Fig. 1) e Ken Gonzales-Day (Fig. 2) constroem representações críticas da branquitude em suas obras, e parte-se da hipótese de que ambos compartilham, a seu modo, a lógica da "imagem em negativo" proposta por Sovik, ou seja, realizam uma apropriação e inversão de imagens com o intuito de tornar visível e evidenciar a figura dos brancos.

Para tanto, reúno representações visuais desse grupo racial no campo da arte, utilizando os aportes teóricos da Cultura Visual e dos Estudos Críticos da Branquitude para analisá-las em paralelo às obras dos artistas mencionados.

No caso de Titus Kaphar, por exemplo, o artista apropria-se de uma fotografia emblemática de Jorge Henrique Papf, realizada em 1899, em Petrópolis (RJ), na qual uma babá negra é retratada sendo montada, como um animal, por uma criança branca. Em sua obra, Kaphar constrói um novo cenário: a mulher negra permanece na mesma posição, mas da criança branca resta apenas sua silhueta vazada, que rompe a superfície da tela. Já na série fotográfica de Ken Gonzales-Day, o artista revisita imagens de linchamentos públicos de pessoas negras, ocorridos nos Estados Unidos ao longo do século XX. Gonzales-Day reelabora essas fotografias ao remover a presença das vítimas negras, redirecionando o olhar do espectador para os sujeitos brancos – os agressores, responsáveis pela violência e pela morte.

Em ambas as produções, os artistas deslocam a atenção do público para a figura do branco e para as ações por ele desempenhadas. Diferentemente das imagens amplamente difundidas que representam os brancos como símbolos do belo, do bom e do verdadeiro – no que convencionamos chamar de História da Arte e

Cultura Visual – nestas obras, a branquitude é figurada como violenta, parasitária e associada à morte.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Branquitude; Representação; Titus Kaphar; Ken Gonzales-Day; Imagem em negativo.



**Figura 1**
**TITUS KAPHAR**, *Space to Forget (Espaço para esquecer)*, óleo sobre tela, 162,5 x 162,5, 2014.
Fonte: (Pedrosa; Toledo, 2018, p. 353).



**Figura 2**
**KEN GONZALES-DAY**, série *Erased Lynching (Linchamentos apagados)*, fotografia, EUA, 2002-2006.
Fonte: https://wp.stolaf.edu/flaten/shadowlands/ Acesso em: 07 jun. 2023.

# Carolina por Carolina: a imagem como insurreição entre arte, memória e representação

Ana Carolina Oliveira

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) / anacarolinaacademics@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A imagem da escritora Carolina Maria de Jesus tem ressurgido nas últimas décadas e ganhado novos contornos, não somente no campo literário, mas também no universo das artes, na curadoria e nas narrativas gráficas contemporâneas. Partindo dessa inspiração, o objetivo desta proposta é construir uma leitura comparativa e simbólica entre três manifestações artísticas centradas na autora: *Quarto de Despejo* (1960), a exposição *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para Brasileiros* (2021, IMS) e a novela gráfica *Carolina* (2016), de Sirlene Barbosa e João Pinheiro. Para o alcance do objetivo proposto, o percurso metodológico adotado foi a análise reflexiva dessas três manifestações, tendo em vista que em *Quarto de Despejo*, Carolina lança mão de uma escrita que parece tornar visível aquilo que o regime dominante da visibilidade busca apagar. Para tal, a análise parte das reflexões do filósofo, historiador e crítico da arte, Georges Didi-Huberman, com intuito de investigar como tais manifestações constroem, disputam e reconfiguram o imaginário visual e simbólico em torno da escritora. Nessa trajetória, do período em que foi escrito, até o momento, *Quarto de Despejo* atravessou a censura de uma ditadura militar que trabalhou para apagar e deslegitimar narrativas como a de Carolina. Em contrapartida, a discussão se aprofunda com a análise da exposição *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para Brasileiros*, que atua como uma instância de legitimação institucional e, simultaneamente, ocupa um espaço de disputa simbólica. Essa mostra reafirmou e resgatou a contribuição da autora ao reunir documentos, fotografias, objetos pessoais, vídeos e instalações. A curadoria de Hélio Menezes e Raquel Barreto construiu uma perspectiva visual e sensorial que restituiu à autora o lugar de produtora de pensamento e cultura. Nesse contexto, como propõe Rogéria de Ipanema, o olhar contra-hegemônico como parte de uma nova pedagogia do olhar, desestabiliza códigos coloniais e abre caminhos para outras formas de ver, narrar e existir. Já na novela gráfica *Carolina*, opera uma transposição da escrita para o campo da imagem sequencial. As sombras, os enquadramentos fechados, além das expressões faciais densas ilustradas em preto e branco, reforçam o campo do imaginário simbólico da autora e reatualizam a potência crítica do seu texto original.

Diante desse cenário, é interessante destacar que tanto os curadores envolvidos na exposição, como os responsáveis pela adaptação de *Quarto de Despejo* para a novela gráfica, são pessoas autodeclaradas negras e partem das suas subjetividades como proposta de insurreição da imagem de Carolina Maria de Jesus. Nessa obra emblemática, a autora não só descreve o cotidiano na favela em que residiu, mas o insere simbolicamente na paisagem cultural do país. Sua escrita, carregada de subjetividade, parece representar uma forma de resistência estética, que afirma a presença de um corpo negado historicamente. Considerando a perspectiva de Didi-Huberman, a imagem não se reduz apenas ao visível, podendo nascer de um conflito entre o visível e o invisível, mais precisamente também, entre o dito e o silenciado. Desta forma, a escrita da autora, parece representar um testemunho que se ergue a partir da negação. Assim, suas palavras criam uma estética que emerge de uma verdade incômoda. Sob a inspiração de Didi-Huberman, conclui-se com essa análise reflexiva, que as imagens que resistem ao apagamento, são aquelas que mantêm viva a tensão entre memória e luto, presença e perda. Nesse sentido, a imagem de Carolina transformada em arte e novela gráfica, é ao mesmo tempo testemunha e símbolo, corpo histórico e imagem política. E a partir do momento em que instituições legitimam essa imagem, a autora se reinscreve como ícone visual de luta contra a marginalização cultural. Nessas três manifestações em seus respectivos suportes, se percebe a autora como imagem crítica, capaz de interrogar o passado e tensionar o presente. Compreendemos que não se trata apenas de “ver” Carolina, mas de reaprender a enxergar o Brasil através dela — a partir de suas palavras, de suas imagens e das camadas de apagamento e revelação que sua trajetória evoca.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Carolina Maria de Jesus 1; Quarto de Despejo 2; Memória 3; Imagem 4; Representação 5.

# Iemanjá: uma poética do assentamento em Carybé

Isadora Gamba Dallapria, pós-graduanda[1]

[1] Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ isadoradallapria@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Carybé, artista argentino naturalizado brasileiro, é um caricato exemplo do movimento de alteridade da classe artística e intelectual do qual cercaram-se os terreiros de candomblé no século XX. Iemanjá expressivamente habita a produção artística enquanto divulgação pública da estética religiosa afro-brasileira presentes nas cerimônias que Carybé frequentara por décadas, e que tornaram marca registrada de sua produção afrorrefenciada, como também da iconografia do candomblé.

O artista demonstra ter tomado por inspiração ícones estético-religiosos diversos da divindade, com manifesta assimilação de valores artísticos ocidentais e negro-africanas. A obra que aqui tratamos, o painel *Yemanjá*, apresenta o orixá esculpido em madeira entalhada, que ao lado de outras 26 pranchas compõe o conjunto intitulado *Mural dos Orixás* (1968). A coleção expressa de forma sistemática sua leitura desta estética sagrada. O ventre escavado e exposto, local de origem dos orixás e do mundo natural, dá ênfase ao aspecto da maternidade conforme os relatos cosmológicos iorubás que a situam na concepção do mundo.

Partindo da visualidade de Iemanjá, visamos trabalhar a partir do viés mobilizado pela divindade na obra artística: a competência vital exercida segundo o intertexto oral e as experiências religiosas iorubás recuperadas, recriadas e reintegradas nos terreiros de Salvador. Nesse espaço cósmico espiritual, são as Ialodês, os orixás femininos, as responsáveis por cuidar de ancestralidades e memórias negras nos planos físico, psíquico e espiritual.

A noção de assentamento, desenvolvida por Lorraine Leu a partir da produção de Rosana Paulino – a instalação *Assentamento* (2013) e a obra *Assentamento No 2* (2012) – é o conceito operacional utilizado para acionar as potências dessa poética. Como chave que visa dar conta da experiência negro-africana da diáspora, o ventre pode ser interpretado como um lugar de assentamento, mostrando-o simultaneamente como semente, raiz e horizonte de reinvenção sociocultural.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Carybé; Iemanjá; Afrorreferência; Assentamento.

**FIGURAS:**

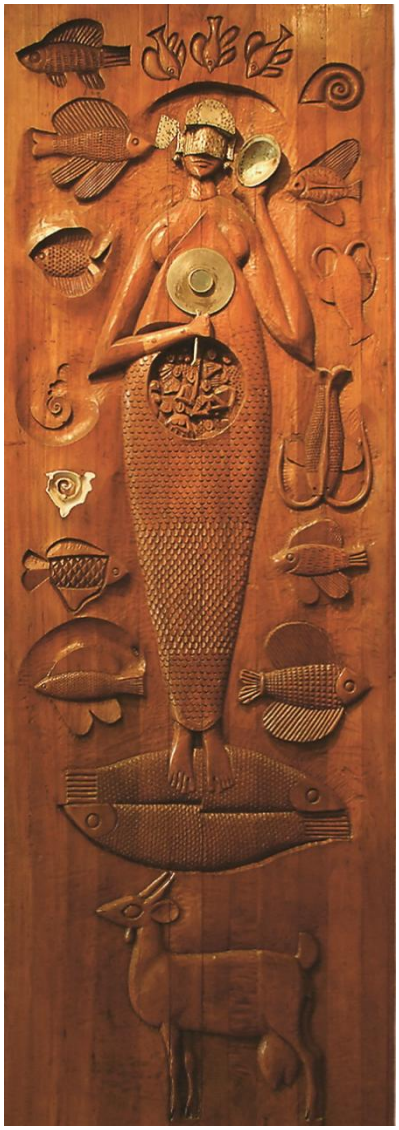


**Figura 1**
**CARYBÉ**, *Yemanjá*, c.1968, entalhe sobre madeira, 3 x 1 m, Acervo: Museu Afro-Brasileiro da UFBA, Salvador.
Fonte: https://www.correio24horas.com.br/colunistas/artigo/carybe-faz-festa-na-barriga-de-iemanja-0224.

# Aline Motta e a redenção do passado em Escravos de Jó

Pedro Santos Pavioti Vicentin[1]
[1] UFES / pedropavioti@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Conta-se na cultura Nagô histórias de tradição oral que incluem a poesia de Ifá, gênero de literatura oral iorubá que transmite poemas e mitos desta origem. Destaco frase sobre Exú, orixá do movimento e das transformações: Exú acerta a pedra que lança hoje no pássaro que voou ontem. Buscando desta fonte um lastro para se pensar a História, tem-se uma concepção que não prioriza linearidade, mas um tempo saturado de agoras e um passado aberto ao salto dialético do presente. Sob esta luz, analiso o trabalho que a artista Aline Motta propõe: a partir da canção popular infantil, ela pondera sobre os porquês, origens e que relação podemos ter com elementos da cultura que são vividos e reproduzidos sem que retenhamos atenção para eles.

O historiador Walter Benjamin ao falar do "escovar a História a contrapelo", abre o raciocínio com a reflexão sobre como os monumentos de cultura são, também, de barbárie. Motta cria um livro-objeto, permitindo olhar pelo aspecto translúcido que confere sobreposições das páginas e agrega em profundidade, literal e simbólica (Figura 1). A canção que remonta o período da escravidão, passada oralmente pelas gerações, nas 26 lâminas que formam o livro, tem evidenciado os questionamentos sobre quem seria Jó, ou mesmo o que é caxangá, o que se deixa ficar ou quem são os guerreiros que fazem ziguezague. A partir das lacunas desta História, a artista cria seu trabalho manipulando este acervo. Dos jornais do Brasil Colônia que noticiavam "escravos fugidos", a artista retira a ilustração de um homem escravizado e a repete em profusão. Antes uma ilustração que conota resistência passiva, no livro-objeto, vê-se um pelotão: o ziguezaguear da música, pela visão da artista, estariam contra-atacando?.

Aline Motta levanta o indício de que a letra pode não falar do Jó bíblico, mas de uma corruptela de *Nzo*, em quicongo, quer dizer casa. O caxangá poderia ser um jogo de búzios? Motta elabora perguntas e não busca respostas objetivas. Sua intervenção simbólica é uma reorganização das incertezas, da renovação de sentidos, da escuta dos silêncios e do manejo de arquivos para criar outra noção de experiência, em que o passado não é estanque e está em movimento. Que história é esta que Motta agencia, disputa e escova à contrapelo? A redenção deste passado em "Escravos de Jó" é buscado pela presentificação dele, afim de acender fagulhas de esperança no hoje.

**PALAVRAS-CHAVE:**
História; Livro-Objeto; História da Arte; Escravidão; Processo Artístico.

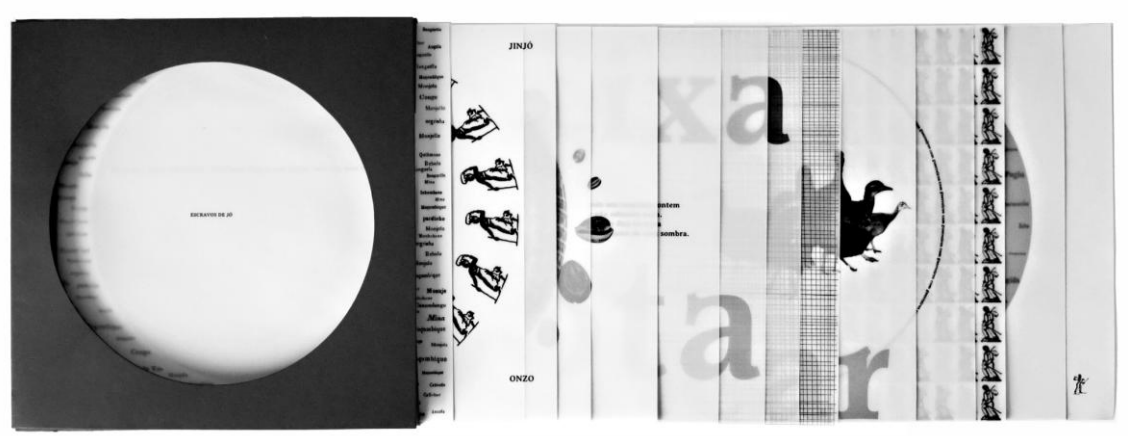



**Figura 1**
**ALINE MOTTA**, *Escravos de Jó*, 2016, livro de artista em papel vegetal, papel jornal e capa em Arjowiggins Color Plus, 20 x 20 cm, Acervo: Coleção Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.
Fonte: https://www.alinemotta.com/Escravos-de-Jo-Job-s-Slaves-Livro-de-Artista-Artist-Book

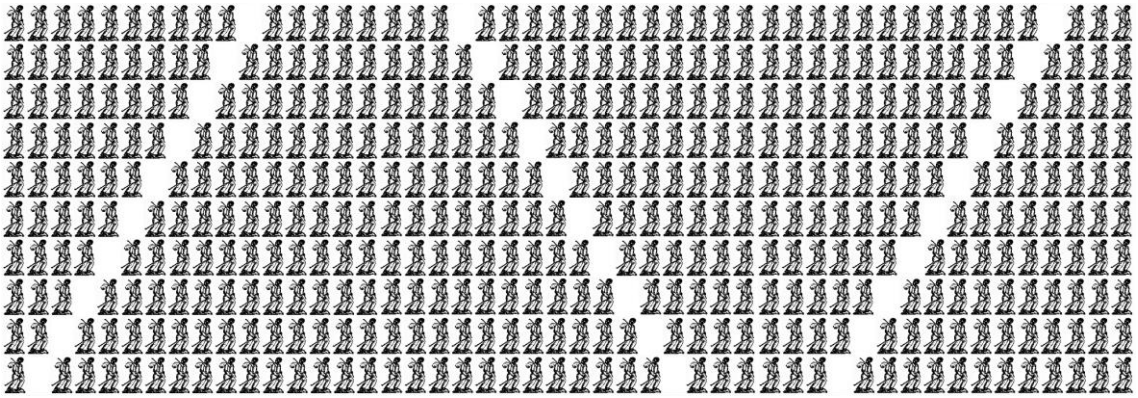


**Figura 2**
**ALINE MOTTA**, *Escravos de Jó*, 2016, três páginas, abertas, do livro de artista. Papel vegetal, papel jornal e capa em Arjowiggins Color Plus, 20 x 60 cm, Acervo: Coleção Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.
Fonte: https://www.alinemotta.com/Escravos-de-Jo-Job-s-Slaves-Livro-de-Artista-Artist-Book

# Intercambiando o lugar de autoria: fotografias de Claudia Andujar e desenhos yanomami

Ana Carolina Albuquerque de Moraes[1]
[1] Universidade Federal do Ceará / carolina.moraes@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Durante o desenvolvimento da minha pesquisa de doutorado, que abordou a produção da fotógrafa suíço-brasileira Claudia Andujar (1931- ) voltada ao xamanismo yanomami, com foco na série *Sonhos* (1974-2003), cedo percebi a fertilidade da associação entre artes visuais e antropologia no processo de significação das obras. A interdisciplinaridade deu-se por meio tanto do recurso a autores como Davi Kopenawa, Bruce Albert e Eduardo Viveiros de Castro quanto da aproximação entre fotografias de Andujar e desenhos yanomami. A comunicação aqui proposta pretende abordar a referida aproximação imagética entre fotografias e desenhos, mostrando que a compreensão de aspectos etnológicos em desenhos de autores yanomami favorece a construção semântica em imagens da artista. Fotografias e desenhos são compreendidos enquanto imagens que evocam teias de significações passíveis de diálogo, visto que, com diferentes graus e modalidades de mediação, tanto a obra fotográfica de Andujar – sobretudo aquela que evoca a experiência xamânica – quanto os desenhos yanomami procuram remeter-se a aspectos da cosmovisão daquele grupo ameríndio. Os desenhos utilizados no exercício analítico são resultantes do projeto da artista que, nos anos 1970, estimulou membros do grupo a desenharem e narrarem aspectos de sua própria cosmovisão, fornecendo-lhes papeis e canetas hidrográficas. Contemplado com bolsa FAPESP, o projeto resultou na publicação do livro *Mitopoemas Yãnomam*, em 1978. Acredito que trazer desenhos yanomami para o centro do processo analítico de obras de Andujar, estabelecendo relações entre estas e aqueles, seja um modo de ver mais conectado com o pensamento decolonial, ao intercambiar o *locus* de autoria das imagens entre a artista “branca” e os Yanomami, na esteira da citada iniciativa da fotógrafa. As tensões produzidas pelo olhar comparativo entre ambos os tipos de imagem suscitam questionamentos que parecem conduzir-nos a determinados aspectos da cosmovisão yanomami, em detrimento de outros – à espera de novos tensionamentos produzidos pela conformação de outros pares.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Claudia Andujar (1931- ); Fotografia; Desenho yanomami; Interdisciplinaridade; Decolonialidade.

## FIGURAS:



**Figura 1**
**CLAUDIA ANDUJAR**, *Sem Título*, 1974-2003, fotografia, 66 x 100 cm, Acervo: Galeria Vermelho, São Paulo
Fonte: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami* (27.04.2021 – 05.06.2021). Documento digital contendo 40 páginas. Arquivo Galeria Vermelho, São Paulo

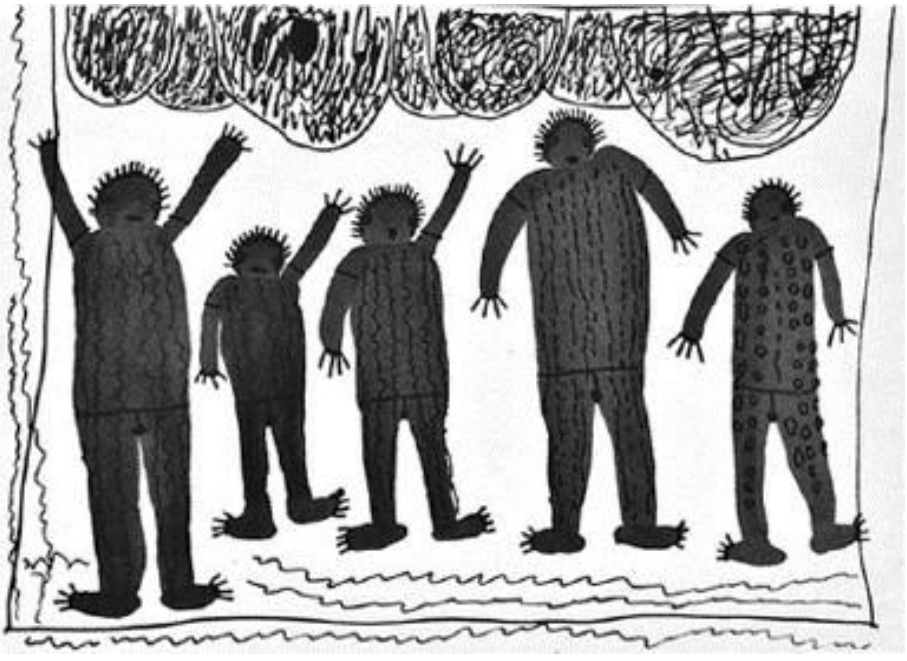


**Figura 2**
**AUTOR NÃO IDENTIFICADO**, *Sem Título*, 1974-1977, caneta hidrográfica sobre papel (reprodução a preto-e-branco), Acervo pessoal de Claudia Andujar, São Paulo
Fonte: ANDUJAR, Claudia. *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil S.A., 1978, n.p. Disponível em: https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746

# "Essa gente são os homossexuais": a comunidade LGBT+ na fotografia de Claudia Andujar

Vitor Marcelino[1]

[1] Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"/vitor.marcelino@unesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este trabalho tem como principal objetivo recuperar a biografia das fotografias da série *Homossexualidade*, de Claudia Andujar, de 1967, para compreender como pessoas LGBT+ foram representadas na produção fotográfica brasileira do passado recente, sobretudo no período militar. Será analisado como essas imagens foram apresentadas em mídias fotográficas distintas — como revistas, catálogos, exposições e plataformas digitais —, respondendo a contextos e discursos diversos. A investigação se baseia em pesquisa documental em imprensa, arquivos físicos e digitais, catálogos de exposições e entrevistas com agentes do campo artístico e curatorial. O objetivo é identificar os ciclos de vida que formam a biografia das fotografias da série, isto é, os momentos em que elas foram expostas a um público mais amplo, considerando os discursos e debates envolvidos em cada ocasião. Entre tais ciclos, podemos destacar a produção das fotografias para uma reportagem da revista *Realidade* (maio de 1968), que acabaram sendo vetadas, e o destaque dado à série na exposição *Claudia Andujar – Cosmovisão*, em 2024. A principal abordagem teórica adotada é a Teoria Queer, que problematiza normas heteronormativas e binárias em torno de gênero e sexualidade, evidenciando práticas de resistência da comunidade LGBT+. Para refletir sobre as tensões institucionais e epistemológicas implicadas, são mobilizados conceitos de Judith Butler e Paul B. Preciado. No debate sobre a história da comunidade LGBT+ na ditadura civil-militar brasileira, destaca-se a contribuição de João Silvério Trevisan. Em relação aos estudos teóricos sobre fotografia, são utilizadas as formulações de André Rouillé e Rosalind Krauss. Os resultados parciais apontam que a comunidade LGBT+ foi representada de forma distinta ao longo das décadas, atravessando censura, discursos discriminatórios e processos recentes de valorização. A biografia da série *Homossexualidade* evidencia aspectos importantes das vivências LGBT+ e dos modos de aceitação ou repressão impostos pela sociedade brasileira. Além de contribuir para uma história da arte e da fotografia mais diversa e inclusiva, a pesquisa é relevante por demonstrar a permanência e resistência da comunidade LGBT+, mesmo diante de contextos de repressão e de ataques recentes, cujo recrudescimento reforça a urgência de revisitar e discutir tais produções visuais sob novas perspectivas.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Fotografia brasileira; Comunidade LGBT+; Claudia Andujar; Ditadura civil-militar brasileira.



**Figura 1**
**CLAUDIA ANDUJAR**, *Homossexualidade*, 1967, fotografia. Tamanhos variados. Vista da série na exposição *Claudia Andujar – Cosmovisão*, em cartaz no Itaú Cultural, São Paulo, entre abril e junho de 2024, com curadoria de Eder Chiodetto.
Fonte: Imagem do autor.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Representação monstruosa: apropriação *queer* sobre figuras de monstros da ficção

Lucas Cavalcante de Barros - Pós-Graduando

[1] Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) / mslucascb@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este trabalho busca abordar a apropriação de arquétipos monstruosos na ficção como fontes de identificação para a comunidade *Queer.* Considera que tal apropriação pode ser feita através da relação de membros dessa comunidade com narrativas ficcionais que abordam o senso de estigmatização e não pertencimento ao coletivo social por motivos como: não seguir padrões de comportamento, não corresponder a expectativas culturais, ser desviante da normatividade estabelecida, etc. Nesta dinâmica contra a normatividade, a figura do monstro se faz presente como uma corporalidade que justamente desafia o cânone social, simbolizando a "maldade" que ataca o bemestar culturalmente estipulado e, portanto, deve ser extirpado do mundo. Narrativas monstruosas possuem a importância de revelar ansiedades dos tempos e contextos aos quais pertencem, sendo isto o que os tornam assustadores. Enquanto os monstros desafiam a normatividade na ficção, a comunidade *Queer* a desafia na realidade, sendo marginalizada e sofrendo violências por ousar "ir contra" o cânone coletivo por simplesmente existirem. Neste paralelo entre o real e ficcional, pode ser observada a apropriação da comunidade LGBT+ sobre figuras de monstros da ficção, enxergando-as como representantes de suas lutas e figuras heroicas que desafiam as normas sociais. O que se segue neste trabalho é um panorama sobre essa relação e como ela possui o potencial para a construção de novas formas de narrativa na História da Arte, subjetividade, representação e cultura própria da comunidade *Queer.* Tal panorama se constrói a partir de três fontes basilares: a análise sobre monstros como analogia social de Jeffrey Jerome Cohen; a experiência LGBTQIAP+ como comparável à monstruosidade, por Paul B. Preciado; o estudo de Harry M. Bershoff sobre a relação entre homossexualidade e a história do cinema de terror Hollywoodiano. Através disso, volta-se o olhar para algumas figuras cinematográficas monstruosas, clássicas e modernas, para observá-las através de uma visão que não as encara somente como fonte de ansiedade social, mas através da empatia e conexão com um ser fadado a perseguição e marginalidade por cometer o crime de existir. Por fim, busca-se defender essa relação entre a comunidade *Queer* e os monstros do cinema, como um passo para a formação de memória de uma comunidade que teve sua história e ícones apagados e que agora os recupera e reconstrói a partir de sua experiência desviante perante o cânone da normativo.

**PALAVRAS-CHAVE:**
*Queer*; Monstros; Apropriação; Representação.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Atravessamentos e disputas das imagens de violência: a apropriação fotográfica em *Je vous salue, Sarajevo*

Marina Lorenzoni Chiapinotto[1]

[1] Doutoranda (bolsista CAPES) do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: marina.chiapinotto@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação propõe-se a refletir criticamente acerca das imagens de violência já postas em circulação na imprensa diária e que são apropriadas por artistas em suas obras. Deste modo, busca-se compreender as fronteiras, os atravessamentos e/ou as disputas entre os campos midiático e artístico na produção de sentidos a partir da apropriação de imagens que este último faz do primeiro: o campo das artes, com suas linguagens, representações e modos de ser específicos, dispõe de meios para produzir outras esferas de sentido para as imagens de violência que são repisadas infinitamente e narradas imageticamente pelas mais diversas fontes e intencionalidades midiáticas? Para responder tal questão, o objeto de análise é o filme *Je vous salue, Sarajevo* de Jean-Luc Godard. Tal reflexão é derivada dos atravessamentos e das disputas de diferentes campos e se dá numa perspectiva da história da arte e suas imbricações com a história das imagens técnicas (fotografia e cinema). Neste sentido, a análise é conduzida pelo método da montagem de Didi-Huberman e pelo paradigma indiciário de Ginzburg. *Je vous salue, Sarajevo*, ao longo dos seus quase dois minutos de duração, exibe fragmentos de uma única fotografia (*imagem 1*) obtida em 1992 pelo fotojornalista Ron Haviv durante a Guerra da Bósnia. Na obra, estão presentes práticas narrativas recorrentes na trajetória fílmica de Godard – como a ideia de que a arte ocupa lugar central na vida comum – e, em paralelo, ele constrói um discurso que diferencia cultura e arte, enfatizando a capacidade de a segunda questionar o que a primeira busca preservar. Ao alternar entre planos médios e closes da imagem que investiga até mostrá-la por inteiro, o cineasta apresenta, aos poucos, uma cena que sintetiza a suspensão seletiva de humanidade que qualquer guerra engendra: três soldados armados de pé em torno de duas mulheres e de um homem deitados sobre uma calçada. Godard articula, em over, um discurso que une textos de sua autoria e de terceiros, criando um quase manifesto ético-estético no qual distingue os campos da cultura e da arte a partir da fotografia apropriada. Ele afirma que cultura pertence ao âmbito do que é norma, enquanto arte é parte daquilo que produz dissenso. E assim como é da natureza da regra suprimir a exceção, seria da natureza da cultura sufocar a arte. Embora essa distinção entre cultura e arte possa parecer extremada, o que está em jogo não é uma oposição, mas uma dinâmica em que a arte desassossega e põe à prova o

estabelecido pela cultura, alargando o que de fato conta nos acordos sociais vigentes. No final do filme, outra imagem aparece antes do escurecimento da tela, retirada da peça televisa de Samuel Beckett chamada *Ghost Trio* (*imagem 2*): uma pessoa cabisbaixa segurando um objeto em estado de espera sem fim, o que parece apontar, paradoxalmente, para a fragilização do poder emancipador da arte em um mundo regido pela violência melancólica do consenso.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Fotografia; Arte; Apropriação; Imagem de Violência; Produção de Sentidos.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**RON HAVIV**, *Blood and Honey: A Balcan War Journal*, c.1992, fotografia em filme. Acervo: Ron Haviv.
Fonte: https://www.ronhaviv.com/blood-and-honey




**Figura 2**
**SAMUEL BECKETT**, *Ghost Trio*, s/d. Imagem reprodução do filme *Je vous salue, Sarajevo*.
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg

# O CBHA e o CIHA: relações de autonomia e poder nas primeiras décadas

Marco Antonio Pasqualini de Andrade

Universidade Federal de Uberlândia, docente/ CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – foi fundado no dia 03 de junho de 1972 na residência do embaixador Joaquim de Souza Leão, no Rio de Janeiro, e no dia 9 de junho na residência da historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, em São Paulo, por um grupo de historiadores da arte encabeçados por Walter Zanini, a partir das conversas que este teve com Jacques Thuillier, então secretário do CIHA – Comitê Internacional de História da Arte. Até então, o Brasil apenas havia sido representado na entidade por Rodrigo Mello Franco de Andrade. O grupo de 16 membros constituía o então "Comitê Nacional" do CIHA.

Durante três anos foram realizadas reuniões do grupo e, finalmente, a principal atividade da instituição, o I Colóquio de História da Arte, aconteceu na sede do MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no edifício da Bienal de São Paulo, no dia 30 de agosto de 1975. Durante a assembleia ordinária foi discutido o Colóquio do CIHA de Copenhagen, no qual se constatava que não havia representação de países africanos ou asiáticos no CIHA, e que este deveria sofrer uma reorganização.

Em 1979, por ocasião do V Colóquio, a associação decidiu por nomear-se como "Comitê Brasileiro de História da Arte", filiado ao CIHA, durante o processo de sua regularização jurídica.

As relações entre o CBHA e o CIHA foram se transformando ao longo do tempo, com uma independência maior do comitê brasileiro, e até um certo afastamento do comitê internacional. Graças aos esforços de vários membros, destacando o trabalho de Claudia Mattos, construiu-se recentemente uma nova ligação, o que propiciou a realização de um seminário internacional em 2015, e o Congresso de 2022, originalmente agendado para 2020, e adiado em virtude da pandemia.

Como recorte da investigação, foi tomado como tema principal as relações entre o comitê brasileiro e o internacional, de modo a tentar entender historicamente o desenvolvimento das duas entidades e suas interlocuções, muitas vezes conflituosas, que tocam nos assuntos de hegemonia e dependência entre as nações europeias e sul americanas, ou melhor explicitando, as diversas relações de poder e submissão, e o processo de independência intelectual e descolonização, questões sem dúvida importantes e em pauta nos dias atuais.

O ponto de partida é o arquivo do CBHA, que encontra-se hoje no Departamento de História da Arte da UNIFESP. Essa comunicação é um primeiro desdobramento da pesquisa realizada como estágio de pós doutoramento na instituição.

**PALAVRAS-CHAVE:**

CBHA; CIHA; Relações de poder; Arquivos.

# O Espaço Limiar está na pele da cidade: os grafites em escala mural no Minhocão-SP

Angelo Rafael da Luz[1]

[1] Pós-graduando do PPGAV UFRGS /angeloluz.visual@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este trabalho propõe a noção de espaço limiar como chave para as narrativas visuais geradas pela sobreposição entre a abstração modernista das superfícies arquitetônicas e a figuração insurgente dos grafites. O estudo de caso focaliza a região do Minhocão, em São Paulo, a partir das transformações desencadeadas pela Lei Cidade Limpa (Lei nº 14.223/2006). As superfícies dos edifícios foram, a partir de 2008, progressivamente ocupadas por murais de grande escala, convertendo-se em uma exposição de arte urbana a céu aberto.

A pesquisa entrelaça três eixos conceituais: (1) a arquitetura como tela urbana, conforme a ideia de Hal Foster sobre a superfície global de imageabilidade pública; (2) a epistemologia ch'ixi de Silvia Rivera Cusicanqui, que concebe a imagem como força que sobrepõe vozes e saberes diversos sem reduzi-los a um discurso homogêneo; e (3) a cultura híbrida de Néstor García Canclini, exemplificada nos murais urbanos como "lugares estranhos" de encontro entre práticas glocais.

O artigo desenvolve uma análise comparada de imagens da paisagem urbana do entorno do Minhocão e seus grafites, desde 2008 até o presente, contemplando diversos artistas. A discussão se desdobra em três eixos: (i) abstração e figuração, evidenciando como a geometria é tensionada pela presença de corpos figurados nas interações entre arquitetura e grafite; (ii) a materialidade híbrida, que transforma o muro em interface de tramas culturais e discursivas que coexistem sem se fundir; e (iii) a consolidação do espaço limiar, entendido como zona de confluência onde a trama arquitetura–arte gera modos de visibilidade e pertencimento emergentes dos fenômenos espaciais contemporâneos.

Conclui-se que a região do Minhocão tornou-se um ponto de referência para novas narrativas visuais, funcionando como uma grande tela sobre a pele da cidade e uma superfície global de imageabilidade. Esse espaço de visitação pública marcado por sobreposições simbólicas, contribui para a construção do conceito de espaço limiar na arte. Tal espaço resulta de uma tecitura urbana em

ascensão no século XXI, promovendo suturas e rasgaduras na paisagem modernista e inaugurando texturas simbólicas. A pesquisa contribui para os debates da História da Arte ao oferecer enquadramentos conceituais sobre a tela urbana, além de propor uma releitura dos paradigmas espaciais das obras de arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Espaço Limiar da arte; Grafites em Escala Mural; Tela Urbana; Narrativas visuais; Artes Visuais.

# Sensibilizar e a Arte Na Rua: uma análise das ações do coletivo curitibano

Gabriela Koentopp[1]

[1] Pesquisadora independente, Universidade de São Paulo
gabriela.koentopp@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A presente pesquisa analisa as ações do coletivo Sensibilizar (1983–1986), destacando a participação e o caráter *site-specific* das intervenções urbanas. Atuando no contexto da abertura democrática brasileira, o grupo propôs experiências artísticas desvinculadas do mercado e com forte engajamento político. Herdando práticas introduzidas no Paraná pelos Encontros de Arte Moderna (EAMs) na década de 1970, o Sensibilizar consolidou uma linguagem baseada na efemeridade, na ocupação do espaço público e na provocação direta ao cotidiano social.

O coletivo realizou ações performáticas priorizando a participação do público e a ocupação do espaço urbano. Criado durante os Encontros de Cultura da Fundação Cultural de Curitiba, buscava-se provocar reflexões sobre questões urbanas, sociais e políticas, por meio de happenings e performances que se valiam da criação coletiva e da efemeridade.

A primeira ação, Pobre Educação (1983), envolveu crianças em situação de rua e denunciava a exclusão educacional. Em Necessidades Humanas, o coletivo obstruiu a passagem em uma galeria subterrânea com figuras de papel que representavam tanto os transeuntes alienados quanto os desaparecidos políticos. Respeito à Vida simulou um acidente no centro da cidade para criticar a violência urbana. Já Sem Destino, em frente ao MAC-PR, questionava a omissão da classe artística diante do regime militar.

Em 1984, Grito Manifesto reuniu cerca de cem catadores de lixo da Vila Pinto para erguer um "Monumento ao Lixo" no centro de Curitiba, com um manifesto coletivo contra a ditadura. Em 1985, ações como Arte e Natureza, no Passeio Público, e Urbano Cotidiano, na Praça Rui Barbosa, retomaram as críticas à alienação urbana e à perda de vínculos com a natureza e com o outro. A última ação, Arte Contemporânea, ocorreu dentro do MAC-PR, com performers encenando movimentos mecânicos, em crítica à automatização das relações humanas e institucionais.

Apesar das diferenças estéticas e metodológicas entre as ações, o coletivo partilhava valores fundamentais: foco na coletividade, crítica ao sistema da arte,

valorização da experiência e do local como parte da obra. Inseridas na transição democrática brasileira, as ações não buscavam soluções utópicas, mas espaços de reflexão e participação. Seus trabalhos — majoritariamente efêmeros e performáticos — são exemplos de arte *site-specific*, ancorados nas dimensões físicas, sociais e políticas dos espaços onde atuaram.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte; Cidade; Coletivos artísticos; Década de 1980; Curitiba.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**Grupo Sensibiliar**
*Ação Pobre Educação*, *1983*.
Acervo: Acervo pessoal do artista Sergio Moura. Crédito da imagem: sem informações.



**Figura 2**
**Grupo Sensibiliar**
*Ação Grito Manifesto, 1984*.
Acervo: Acervo pessoal do artista Sergio Moura. Crédito da imagem: sem informações.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Os processos de criação coletiva nas obras de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca

Pedro Gomes Pereira[1]

[1] Mestrando (bolsista CAPES) do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul / pedgpereira@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Os projetos de artistas que articulam produções colaborativas com grupos de artistas e não artistas têm crescido nos últimos anos no Brasil. Essas produções coletivas desenvolvem trabalhos artísticos que procuram debater o País sob aspectos sociais, culturais, políticos. Nesse movimento, as experiências dos processos artísticos têm ganhado maior importância e reconhecimento dos artistas propositores. Nessas produções coletivas, os artistas têm buscado maior relação com os agentes locais e territórios, procurando um trabalho artístico coletivo que faça sentido e que de alguma maneira dê um retorno ao lugar. Esse retorno ao lugar pode ser lido pelo menos de duas maneiras: a primeira sendo um trabalho artístico localizado na região onde foi criado, ou que a comunidade que sediou o processo artístico receba algum benefício ou produto ao fim do projeto; e o segundo ponto de reflexão que tem surgido nesse movimento de criação coletiva é a crença de que na associação com pessoas de territórios os artistas conseguem articular a realidade local apresentando a região e seu fazer na atualidade. A dupla de artistas Bárbara Wagner (1980) e Benjamin de Burca (1975) têm criado uma série de obras que pesquisam o corpo em movimento em conjunto com coletivos de arte. Para esta comunicação, investigo e analiso a metodologia de criação proposta pela dupla nos filmes *Swinguerra* (2019) e *Fala da Terra* (2022). *Swinguerra* foi feito em colaboração com grupos de dança de Recife e, no filme, podemos ver a rotina de ensaios e competições populares na periferia da cidade; *Fala da Terra* foi realizado com o Coletivo Banzeiro, grupo teatral paraense formado por militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que inicia sua trajetória em 2016, atuando na área de educação e militância política. Os dois trabalhos compartilham, além da metodologia adotada na construção das obras, um movimento de apresentar grupos marginalizados, a criação de novas narrativas e apresentar movimentos artísticos populares. Tendo em vista a proposta do 45º Colóquio do CBHA, penso acerca das tessituras criadas no encontro desses grupos a partir dos filmes, analisando o processo criativo desses encontros e a proposta de intervenção social que cada um apresenta nos trabalhos. Reflito, também, sobre as aproximações entre as diferentes produções, os caminhos que são abertos nesses trabalhos em conjunto e as novas perspectivas de narração na história da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Bárbara Wagner; Benjamin de Burca; Projeto coletivo; Videoarte; Arte contemporânea.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**Bárbara Wagner e Benjamin de Burca**
*Swinguerra*, 2019, 2K, cor, som 5.1 [2K, color, sound 5.1], 21'
Acervo da artista e Fortes D'Aloia e Gabriel
Fonte: https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-barbara-wagner-benjamin-de-burca.pdf



**Figura 2**
**Bárbara Wagner e Benjamin de Burca**
*Fala da Terra*, 2022, 2K, HD, cor, som 5.1 [2K, color, sound 5.1], 21'
Acervo da artista e Fortes D'Aloia e Gabriel
Fonte: https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-barbara-wagner-benjamin-de-burca.pdf

C B
H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# SESSÃO TEMÁTICA 07

# A memória cultural como pesquisa em arte e história da arte

**Coordenação:**
**Mônica Zielinsky**
**Sheila Cabo Geral**
**Alexandre Santos**
**Joaquin Barriendos**

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Narrar pela matéria: resistência e memória na obra *Chão de Caça* de Cinthia Marcelle

Fabiane Cristina Magalhães Machado

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFRGS
fabianemem@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

*Chão de Caça* (2017) de Cinthia Marcelle, exibida no Pavilhão do Brasil na 57ª Bienal de Veneza, se configura como um campo sensível de elaboração da memória na história contemporânea. Por meio da criação de um ambiente físico instável — uma rampa metálica inclinada, no qual seixos inseridos entre os vãos dificultam a travessia — a artista constrói uma experiência de fricção entre corpo, espaço e história. Essa comunicação busca discutir como *Chão de Caça* pode ser compreendida como um *lugar de memória* no sentido proposto por Pierre Nora (1993), como um espaço simbólico que condensa camadas de sentido, rupturas e disputas, surgido no contexto da crise dos referenciais tradicionais da história e da memória coletiva. O trabalho faz referência a preocupações sociais decorrentes de eventos políticos brasileiros, relacionados ao golpe institucional que desencadearam no impeachment da Presidenta brasileira Dilma Rousseff, em 2016. Marcelle cria uma instalação que não propõe uma narrativa contínua ou linear, mas que através de elementos materiais convoca o espectador a atravessar corporalmente um espaço que encarna as tensões do presente. A obra foi instalada em um local de passagem, conectando duas galerias que compunham o pavilhão do Brasil. Pequenas pedras retiradas dos *Giardini* e várias hastes fixadas na estrutura do piso tornam a travessia incômoda, ao mesmo tempo em que, a inclinação do chão desequilibra o visitante. Um vídeo, realizado em parceria com o cineasta Tiago Mata Machado, retrata figuras que performam uma possível rebelião, uma zona de confronto, que dialoga com a instabilidade de toda a instalação. Diferentemente dos *não-lugares* descritos por Marc Augé (2012), em que a identidade e a história são apagadas, *Chão de Caça* opera como contra-dispositivo, um lugar de passagem que, ao invés de diluir vínculos, os torna densos e críticos. A ausência de uma narrativa explícita é substituída pela presença de elementos materiais e simbólicos que evocam colapsos sócio-políticos e re-inscrevem na experiência sensorial uma memória *vulnerável a usos e manipulações*. Ao trabalhar com os resíduos do presente, Marcelle ativa um espaço que propõe resistir ao esquecimento, invitando o espectador a um gesto de escuta e de rememoração. A obra inscreve-se, assim, no campo das práticas artísticas que contribuem para pensar a memória cultural como processo em disputa, especialmente em tempos marcados por apagamentos, instabilidade e desorientação coletiva.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Lugar de memória; Temporalidades contemporâneas; Narrativa.

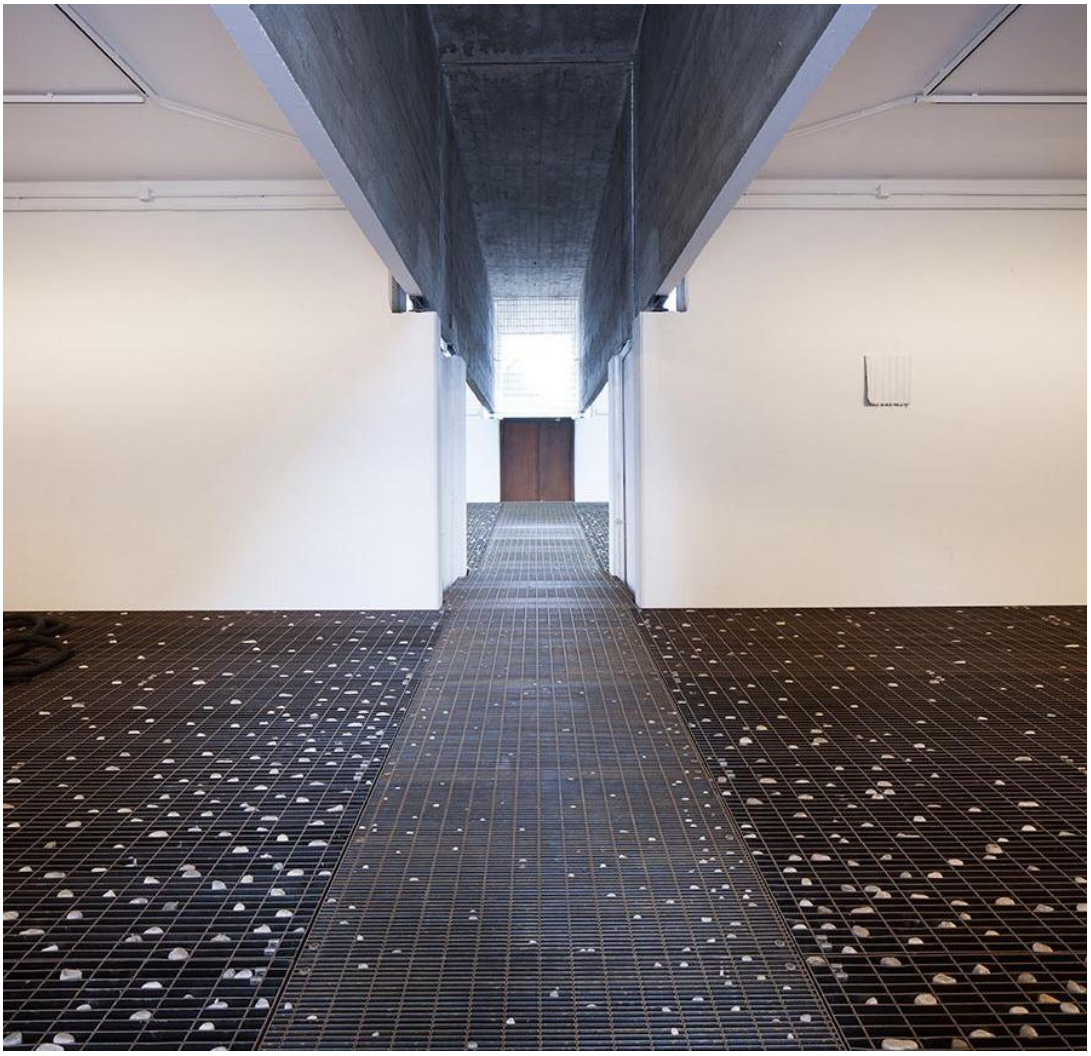


**Figura 1**
**Cinthia Marcelle**, *Chão de caça*, 2017
Vista da instalação na 57ª Bienal de Veneza
Fonte: Galeria Luisa Strina

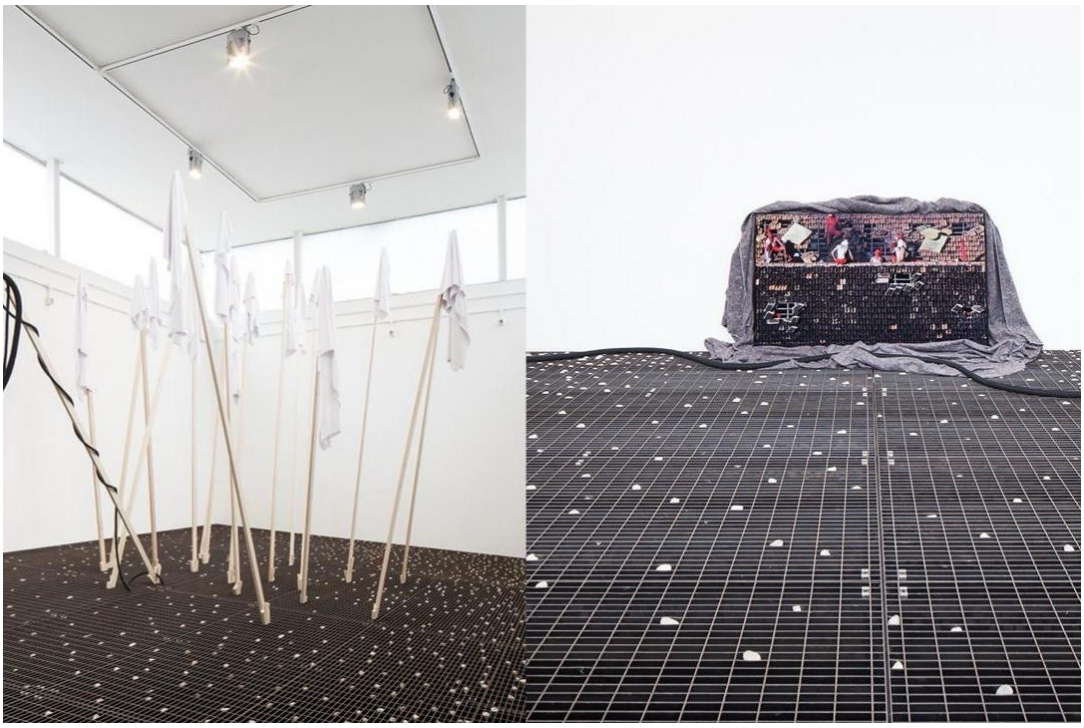


**Figura 2**
**Cinthia Marcelle**, *Chão de caça*, 2017
Vista da instalação na 57ª Bienal de Veneza
Fonte: Galeria Luisa Strina

# Viajante colecionador de memórias

Sue Gonçalves de Mello

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / suegoncalvesm@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação tem como objetivo refletir as produções artísticas de Órion Lalli (Campinas, 1994) após seu processo de censura e perseguição que resultou em seu exílio político (atualmente o artista se encontra na condição de refugiado na França). Desde que Órion chegou em território francês, tem realizado um trabalho de produção e organização de arquivos pessoais como parte de sua poética artística. Órion relata que sua pulsão de materializar suas memórias nostálgicas em obras, faz parte do "processo de mastigação e digestão da comida apodrecida" que precisou engolir.

Será analisado o trabalho *Carona para o fim do mundo* (2022), que consiste em uma série de trinta e quatro objetos pessoais afetivos do artista, embalados a vácuo e catalogados a partir de suas memórias com familiares e amigos que ficaram no Brasil. Junto a cada objeto embalado, há um texto/fragmento de memória que cria a simbologia das escolhas de cada objeto embalado. Nas palavras do artista: "uma forma de tocar e reviver a minha casa, meu afeto, revisitando a caixinha de recordações para seguir vivo, paralelamente à loucura colecionista [...] que plastifica cuidadosamente suas lembranças, armazena tudo o que lhe é simbólico para durar o maior tempo possível".

A análise tem como proposta também compreender e dialogar com autores como Andreas Huyssen e Pierre Nora, pois há uma urgência por parte do artista em registrar e arquivar tudo que sua memória permite. O trabalho artístico de Órion Lalli já tem como características a criação a partir da apropriação de arquivos, sejam eles pessoais ou históricos e culturais, porém, após sua saída forçada do País, as produções de registros têm sido parte de seu "ritual" de cura. Atualmente a obra se encontra disponível no site do artista, e nunca foi exposta ao público.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Órion Lalli; Memória; Nostalgia.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**ÓRION LALLI**, *Memória V* (2022), Objeto embalado em saco plástico a vácuo. Fonte: https://www.orionlalli.com.br/actoral.

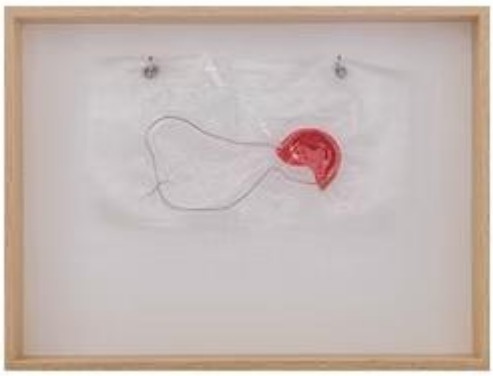


**Figura 2**
**ÓRION LALLI**, *Memória XVII* (2022), Objeto embalado em saco plástico a vácuo. Fonte: https://www.orionlalli.com.br/actoral.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# As dimensões críticas da memória em Observatório do Morro da Borússia, de Maria Helena Bernardes

Diego Rafael Hasse, pós-graduando Doutorado

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Como ponto de partida para este estudo, propomos a análise de *Esse mato nos fundos da casa*, de autoria de Maria Helena Bernardes (Porto Alegre, 1966). Trata-se de um livro de artista no qual ela apresenta em palavras e imagens fotográficas os sentimentos que surgem do encontro entre o corpo e o espaço, bem como as memórias ali presentes e/ou evocados – tanto individuais quanto coletivas. O local onde Bernardes apreendeu tais elementos é um sítio que possui localizado no Morro da Borússia, em Osório, RS.

O livro em questão desponta como a ramificação mais recente do *Observatório do Morro da Borússia: Sensibilidade e Lugar*, um trabalho maior e mais complexo coordenado pela artista desde 2013. Operando em uma lógica relacional, coletiva e transdisciplinar, ele surgiu da inquietação gerada por uma onda de especulação imobiliária no morro, a qual levou ao desaparecimento de grande parte do patrimônio ambiental, bem como ao apagamento de memórias e de um modo de vida desconhecido fora dali. Um dos desdobramentos de maior fôlego do projeto é um site que funciona como espécie de repositório das sensibilidades coletadas, disponível ao público ainda hoje.

À vista disso, o mote de nossa análise centra-se nos questionamentos: de que modo(s) tal proposta artística lança luz aos *apagamentos da memória* daquele lugar? Como entreabre meios para reflexões críticas a partir dos fragmentos de memória coletados?

Para discussão proposta neste estudo de caso, como referência principal, lançamos mão dos estudos de Aleida Assmann (2011) e a ideia de *arte sobre a memória*. Tal noção se refere aos artistas que chegam aos cenários depois que as catástrofes já aconteceram, ou estão em curso – como Bernardes em relação ao Morro da Borússia. Isto é, o projeto artístico aqui analisado não empenha um papel de documentar ou arquivar a memória do lugar em questão, mas coleta os fragmentos, olha para os vestígios, (re)ativando-os e movimentando-os por terrenos de experimentações outros, o que é próprio da arte contemporânea e de suas dimensões críticas e transdisciplinares.

**Palavras-chave:**

*Arte sobre a memória*; Maria Helena Bernardes; Memória cultural; Observatório do Morro da Borússia.







**Figuras 1 e 2**
**Maria Helena BERNARDES.** *Esse mato nos fundos da casa*, 2021
Livro de artista, coleção particular, foto do autor

# Memórias imaginadas: o Japão na obra de Romy Pocztaruk

Mônica Zielinsky

Docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS / CBHA
monicazielinsky@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Na invenção de trabalhos que buscam revolver fronteiras, nasce um projeto em arte de importância significativa, tanto valioso nos espaços da própria criação artística, como para os da história da arte ou mesmo em caminhos do conhecimento e da memória.

Trata-se de uma epistemologia sobre o privilegiar o modo como se vê, ao significar o que está ou não no mundo, o que se experimenta ou não, ou o modo como lembramos e esquecemos. Referimos, neste estudo, o pensamento de fronteira, o conhecido "*border thinking*", como um termo frequentemente empregado por Walter Mignolo para iluminar esta expressão em relação ao território, condições de imigrantes, porém também, ao relativo às fronteiras de continentes e nações, entre muitas outras acepções.

Romy Pocztaruk (1983) vislumbra escolhas fronteiriças em outros sentidos que seu trabalho de arte evoca e, mais que isso, traz revisões de inegável interesse à ontologia relacional em arte, em suas manifestações no que tangem o real e o ficcional, uma fronteira fundamental de Romy em sua produção atual. Este foco nuclear resplandece em sua obra e espraia diversos outros focos fronteiriços e relacionais, em especial em sua obstinada criação de todo um imaginário sobre o Japão, sem jamais ter se deslocado a este país. A um modo nitidamente ficcional, imagens fotografadas que cobrem os espaços da arte desta artista, porém elas jamais buscam um sentido documental. Ao contrário, são imagens captadas na tentativa de indagar o seu próprio olhar, como criadora, ao se situar fora da comunidade, sem ter conhecido a nação em nenhum momento de sua vida.

A partir deste contexto, o conjunto de trabalhos de Pocztaruk "*Eu nunca fui ao Japão*" traz uma arrebatadora fronteira entre real e imaginário, a um modo peculiar, uma vez que para realizá-los, desenvolve o mesmo processo de pesquisa empregado em sua obra Fordlândia (2014). Ela expande em ambas as obras, a um modo relacional, numerosas enquetes e registros de materiais, agora com a população japonesa que habita em São Paulo, a maior comunidade que imigrou fora de seu país. Entrevistou-a obstinadamente e fotografou-a, criou personagens e a variedade de seus ambientes, os móveis e objetos, daquela cultura.

Desta investigação obsessiva, interroga-se, como âmago primordial deste estudo em particular: por que esses personagens imaginados por Romy em uma família, desde suas origens na cultura japonesa se mostrariam visivelmente miscigenadas por outras culturas, ao recusarem sua sucessão natural e a sua etnia familiar? Que fatos gerariam os apagamentos da memória étnica destes personagens? E ao mesmo modo, indaga-se a respeito das sutis identidades de gênero.

Ainda se pergunta, os personagens presentes nestes trabalhos seriam personagens reais ou ficcionais? Que fronteiras se constroem a este respeito? Em meio a este conjunto de ininterruptas interrogações e enigmas, verdade e ficção se tramam. Trazem sua lente irrefutável da vida contemporânea, ao desfocarem identidades originais que pareceriam homogêneas e demonstram, ao contrário, como estas podem ser híbridas. Quando imaginadas, são modeladas, adaptadas e transformadas.

A memória oscilará assim, através da obra de Romy, entre verdade e ficção, ao colocar em xeque, de modo profundo, suas tentativas de respostas sobre as fronteiras entre raízes culturais e as comunidades imaginadas, as de um Japão nunca efetivamente visitado.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Romy Pocztaruk; realidade e ficção; comunidades imaginadas; fronteiras na arte; memória na arte.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**ROMY POCZTARUK**, *Família*, c.2023, Impressão digital sobre papel de algodão, 80x120 cm
Acervo: Acervo da artista, São Paulo
Fonte: Acervo da artista



**Figura 2**
**ROMY POCZTARUK**, *Yumi no ite*, c.2023, Impressão digital sobre papel de algodão, 90x60 cm
Acervo: Acervo da artista, São Paulo
Fonte: Acervo da artista

# Aby Warburg: da história da arte à ciência da cultura

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Universidade Federal da Bahia / rosagabriella67@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Um dos primeiros autores a manifestar interesse por uma abordagem interdisciplinar da arte foi Aby Warburg, que pretendeu empreender uma pesquisa ampla acerca das formas culturais, da memória coletiva e do entrecruzamento do simbolismo entre culturas, a qual encontrou sua expressão paradigmática na organização de sua biblioteca em Hamburgo, planejada para erodir os limites da especialização disciplinar do conhecimento fragmentado, onde desenvolveu o projeto do Atlas Mnemosyne, uma montagem não discursiva e não linear de imagens, visando compreender os estilos em um sentido amplo, buscar conexões com a iconografia e com a filologia, bem como a persistência dos símbolos e das tradições culturais na memória social. A biblioteca foi um observatório dos fenômenos de sobrevivência e decomposição das culturas, um interesse que se manifestou desde a realização de uma viagem ao Novo México entre 1895 e 1896, por ocasião da qual Warburg já teria declarado aversão à história da arte estetizante e à contemplação formal das imagens, bem como o desejo de encontrar uma ciência da arte que se abrisse para o campo simbólico, ou cultural. Por não ser um objeto, mas um complexo de relações, o símbolo foi, para Warburg, aquilo que propiciou o descolamento dos objetos tradicionalmente visados pela história da arte. Ancorar as imagens e obras de no campo da antropologia foi uma primeira maneira de orientar a história da arte para os problemas que lhe pareciam fundamentais. E o Atlas, por ser constituído por pranchas de imagens sempre em construção, foi o formato utilizado por ele para trabalhar com esta forma visual do saber contrária à ideia de pureza estética. Segundo Agamben, mais do que uma história das obras de arte, Warburg teria feito uma história das imagens, entendendo a imagem como uma espécie de fenômeno antropológico total, capaz de conter os gestos, a moda e as condutas festivas, bem como as superstições e transmissões de crenças. A história da arte cronológica não satisfazia seus interesses pois, para ele, a obra de arte não era um objeto encerrado em sua própria história, mas o ponto de encontro de instâncias históricas heterogêneas, o resultado de deslocamentos e migrações culturais, montagens impuras e nada óbvias.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Aby Warburg; Cultura; Símbolo.

# Contranarrativas mnemônicas: o arquivo como obra, a obra como arquivo

Beatriz Almeida[1], mestranda

[1] Universidade do Estado do Rio de Janeiro /bealmbran@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A adoção do estilo documental no campo artístico perturba uma suposta autonomia da arte, colocando-a em contato com a vida e seus processos sociais, inscrevendo-a nas demandas do período em que está inscrita. Por outro lado, o gestual artístico proporciona leituras particulares sobre esses documentos, podendo servir de fonte para novas pesquisas e percepções de mundo.

Em primeira instância, a comunicação pensa a retomada de documentos da barbárie na criação de obras e arquivos de memória. Essa prática ressoa na série *Atlântico Vermelho*, de Rosana Paulino (1967-), que mistura imagens históricas, desenhos e costuras para reformular narrativas da escravidão a partir de seu próprio gesto. Semelhante à artista, no campo literário Saidiya Hartman (1961-) propõe o conceito de fabulação crítica, na intenção de desvincular a história afrodiaspórica e seus símbolos de uma história de catástrofe. A proposta evidencia-se no texto *Vênus em dois atos* (2008), onde aponta que a persistência na narrativa da violência faria com que essa fosse reencenada, perpetuada. A fim de romper com esses signos de opressão, a autora manifesta seu desejo de dar outra vida para esses personagens onde não estivessem vitimizados, fabulando sobre seus possíveis desejos, sonhos e relações.

A segunda abordagem tange a análise de obras concebidas no seio de conjunturas dramáticas, respondendo às suas urgências e gerando, mesmo que sem intenção, documentos do horror. Nos últimos anos de sua vida, Leonilson (1957-1993) desenvolveu alergia às tintas com as quais pintava, o que o levou à prática do bordado, fazendo obras que manifestam questões relacionadas ao seu estado de saúde e como esse refletia em outras áreas da sua vida, como na ausência de um companheiro retratada em *Ninguém* (1992). Tanto as temáticas desses trabalhos como seus aspectos formais, já que os traços de seus desenhos foram ficando mais lânguidos e tremidos, sintoma da fraqueza provocada pela doença, funcionam como arquivos da epidemia de HIV na década de 80. Além disso, muito da produção artística da época gerava dados e/ou abordava questões em diálogo com o momento.

Assim, a proposta analisa a fricção entre arquivo, arte e memória, traçando caminhos nos quais as contranarrativas mnemônicas do arquivo como arte, vistas em Rosana Paulino e Saidiya Hartman, e o relato subjetivado da arte como

arquivo, em Leonilson, indiquem novas formas de se pensar o registro e a historiografia da arte brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arquivo; Arte; Memória; Contranarrativa; Barbárie.

# Empreendimento estético-moral

Sheila Cabo Geraldo

UERJ, docente / CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

É na época em que publica a primeira parte de Fausto (1808) que Wolfgan Goethe visita o atelier de Caspar David Friedrich. Goethe, que se encontrava em Dresdem, cidade onde residia o pintor, fez, nessa época, elogios ao quadro"Monge à beira do mar". A tela, que "maravilhou" também Heinrich von Kleist, assim como a Goethe, possui uma horizontalidade quase absoluta, quebrada apenas pela pequena silhueta do monge. Dado o seu tamanho (171,5x110cm), essa horizontalidade ganha uma potência que nos leva dos valores terrestres aos celestes, num movimento contínuo, complementar. A água não é senão uma pequena faixa que se mescla no céu. Este, pintado com tonalidades de azul e cinza, ganha uma intensidade agigantada e misteriosa pela luz difusa. As nuvens suaves transformam-se em peso, pelo cinza escuro, ao se aproximarem da água e da terra. A pequena tira de areia, onde está o monge, quase se perde na imensidão do céu. Ali, entretanto, na presença do pequeno monge, é que se percebe o sentido do quadro. O monge é o intercessor que carrega o drama humano, exprime a relação entre o homem e a natureza, que é pura espiritualidade, ou Deus. Há na pequena figura do monge uma verdadeira reflexão, que passa pelo medo e fascinação pelo infinito. A pintura é também uma meditação, é uma espécie de último anseio por uma natureza divinizada que se mostra agora longe e indiferente.

Essa admiração de Goethe pela pintura de Friedrich, especialmente por essa com sinais de religiosidade, parece incoerente, mas é, antes de tudo, curiosa. O escritor havia acabado de lançar sua Teoria das Cores, um livro que, enquanto livro didático-científico, anuncia sua defesa das cores como experiência, como fenômeno da consciência (sensações, percepção) provocado por fenômenos físicos. A identidade da cor variaria, assim, segundo critérios estabelecidos para sua compreensão, enquanto fenômeno da consciência. Goethe direciona o entendimento das cores para uma experiência que renuncia, como Fausto, de Goethe, à opacidade da teoria e aposta "na árvore dourada da vida". A ação e a vida resgatariam o sentido das coisas. Divergindo de Newton, o poeta maior da Alemanha estava interessado em mostrar, especialmente aos artistas, que as cores são ação emocionada, possuindo, portanto, um efeito prático, sensível, ou seja, estavam no campo tanto da estética quanto da moral. Essa é, sem dúvida, a chave para entender a admiração de Goethe pela pintura de Friedrich: ambos são homens em que as tensões e oscilações do início do século XIX refletem as transformações que se desencadearam a partir de ideais libertários e revolucionários e vão constituir, em arte, um mundo ético-ideológico.

A cor em Goethe, que é empreendimento estético e moral, é parte do mesmo idealismo que afinal move Fausto e o faz merecedor de redenção. Sem dúvida é este ideal que Goethe vê na pintura de Caspar Friedrich, na sua reflexão e vontade de união com o universo, espírito em si, Ser. Ambos estão no bojo dos ideais ético-ideológicos, que se desenvolvem revolucionariamente a partir das reflexões iluministas, e que se colocam como valores absolutos e universais, transcendendo e anulando tradições nacionais européias, sobretudo com o expansionismo napoleônico.

**Palavras-chave:**

Drama-humano; Espiritualidade; Ideais ético-ideológicos

# Inventar memórias para preencher lacunas: Mayara Ferrão e Reginaldo Pujol Filho

Ricardo Henrique Ayres Alves[1]

[1] Universidade Federal de Pelotas, docente / CBHA / ricardohaa@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O presente trabalho discute duas obras de artistas brasileiros que partem da invenção de imagens e textos relacionados a existências dissidentes e subalternizadas. Em Álbum de Desesquecimentos (2024), Mayara Ferrão cria imagens que simulam fotografias antigas a partir da inteligência artificial apresentando relações amorosas entre mulheres negras; por sua vez, Reginaldo Pujol Filho, no livro Nosso Corpo Estranho (2024), compila textos de parede e fichas de obras de uma exposição sobre a trajetória de João Pedro Bennetti Bier, artista brasileiro que viveu nos Estados Unidos da América e faleceu em decorrência da aids, cuja existência fora inventada pelo autor. Em ambos os casos, existe o desejo de simular existências a partir da fotografia e da literatura em relação às artes visuais, construindo trabalhos que se caracterizam pela repetição, seja de imagens ou de textos, na busca por reiterar seus discursos pela sugestão de conjuntos coesos. Tais trabalhos serão discutidos a partir do conceito de sistema de sexo/gênero de Gayle Rubin, bem como das teorias de autores como Roland Barthes e Douglas Crimp. A publicação do livro de Pujol Filho pela editora Fósforo e a apresentação da obra de Ferrão na mostra Histórias LGBTQIA+ (MASP, curadoria de Adriano Pedrosa e Julia Bryan-Wilson), ambas em 2024, indicam a pertinência desse debate para pensar a produção contemporânea, discutindo a invenção de memórias em diferentes instâncias: Ferrão utiliza-se do referencial imagético da IA para preencher um espaço vazio da memória iconográfica, enquanto Pujol Filho se apropria da memória social da crise da aids e da arte contemporânea para criar uma persona, discutir uma época e questionar clichês recorrentes da escrita sobre arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Memória; Mayara Ferrão; Reginaldo Pujol Filho; Mulheres negras; HIV/aids.

# A memória do território: reflexões acerca da exposição *Lá embaixo era um outro mundo*

Taís Cardoso da Silva

PPGAV–UFRGS /taiscardosoh@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Essa comunicação é uma proposta de reflexão acerca da exposição *Lá embaixo era um outro mundo* desenvolvida em parceria com o Museu do Carvão, em Arroio dos Ratos, na região do Baixo Jacuí, no Rio Grande do Sul. O museu está localizado nas ruínas da primeira termoelétrica do Brasil e do primeiro local onde se extraiu carvão mineral, portanto um espaço de memória cultural da América Latina.

A exposição foi realizada com trabalhos inéditos desenvolvidos pelos artistas Marco Antônio Filho e Isabel Ramil, e contou com a participação da artista Maria Helena Bernardes, que expos uma versão adaptada da obra *Vaga em campo de rejeito* (2003), desenvolvida a partir de uma imersão nesta mesma região vinte anos antes.

Parte de um projeto de residência curado por mim, a exposição foi inaugurada em abril de 2024, sendo resultado da pesquisa feita pelos artistas nos arquivos do museu, que inclui fotografias, documentos e objetos relacionados a mineração subterrânea de carvão ao longo do século XX. Além disso, fizeram parte da pesquisa a mineradora a céu aberto em atividade, próxima ao museu, bem como construções arquitetônicas e monumentos dedicados a mineração na região.

Três semanas após a abertura, o museu foi atingido pela maior enchente da história do Rio Grande do Sul, comprometendo não só os espaços do museu como parte significativa do seu arquivo, que vem sendo recuperado. A exposição foi interrompida e as atividades previstas não puderam ser realizadas.

Assim, através do trabalho dos artistas e desse acontecimento, irei propor reflexões acerca desses tempos – “E também porque a memória, em certo sentido, é tempo, um tipo particular de tempo interno das coisas” (Szerszynski, 2022, p.87) A intenção é de com as obras refletir sobre mineração, catástrofe climática (Stengers) e capitaloceno (Moore), começando pela questão colocada por Bruno Latour em Onde aterrar? (2020): “Mas o que fazer se o próprio território passa a participar da história, a proferir golpes atrás de golpes; em suma, a se ocupar de nós?” (p.53)

Além disso, acredito que temos aqui o que Okwui Enwezor (2019) define como outros espaços sociais onde a presença de comunidades esquecidas pode ser

encontrada, potenciais para salvaguardar a possibilidade de servir como um elo espacial entre o local e o global. Então, qual é o potencial de fazer arte com/no Museu do Carvão enquanto forma de resgate de memória e no encontro de novas possibilidades para lidar com a crise climática?

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte Contemporânea; Museu do Carvão; Mineração; Catástrofe climática; Memória.



**Figura 1**
Foto do prédio da Usina, no Museu do Carvão, fotografado por Marco Antonio Filho



**Figura 2**
Slide de Maria Helena Bernardes, parte do acervo da obra *Vaga em campo de rejeito*, digitalizado após ser atingido pela enchente de maio de 2024

# Até o talo: a memória corporificada na obra de Wilson Cavalcanti e Santiago Pooter.

Felipe Bernardes Caldas/ Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS)
felipecaldas05@yahoo.com.br

Impulsionada pela chamada "virada social" (Claire Bishop), pelas discussões sobre decolonialidade e pela emergência de narrativas contra-hegemônicas, em diálogo com os princípios do novo institucionalismo, a arte contemporânea tem experimentado uma reconfiguração de seus ecossistemas e estruturas institucionais. Este cenário tem possibilitado maior visibilidade a artistas historicamente marginalizados — oriundos de contextos periféricos, negros, negras, indígenas, LGBTQIAP+ — tanto nos circuitos nacionais quanto internacionais de alta visibilidade, assim como nos mercados da arte. A pulsão desta reconfiguração encontra outras possibilidades e sentidos em circuitos periféricos e menos visíveis e acabam por produzir outras reverberações à experiência artística como no caso de Porto Alegre/RS. É neste contexto que esta proposta se insere, partindo da análise das obras de dois artistas de gerações distintas: Wilson Cavalcanti (1950) e Santiago Pooter (1995). Ambos compartilham um ponto em comum em suas trajetórias e produções: a vivência na periferia e obras que se constroem em diálogo com esta experiência. Deste modo, pergunto-me: como as manifestações artísticas construídas por esses artistas contribuiriam para a (re)construção de uma memória institucional no campo artístico de Porto Alegre e suas respectivas narrativas? E, de que forma suas experiências pessoais e corpos se entrelaçam com a construção simbólica dessa memória coletiva?

A investigação parte do pressuposto de que a memória está materializada no corpo dos artistas, nas obras e nos imaginários que emergem de suas condições sociais e materiais. Trata-se do que chamo de “memória corporificada”, partindo das considerações de Bergson e as entrelaçando-as com Merleau Ponty e Sartre. Assim, as obras emergem de um corpo em embate com o mundo e suas realidade histórica/social/econômica em que a existência precede à essência. Assim o que chamo de memória corporificada aparece como expressão de uma vivência periférica, de um cotidiano marcado pelo trabalho precário, pelas tensões sociais, pela improvisação construtiva, pela auto-referencialidade e pela resistência.

Suas obras não são só “sobre” essas experiências — elas são feitas através dessas experiências por um corpo que ao mesmo tempo se constitui e age por memórias da/na sua vivência.O corpo desses artistas, com sua história, sua linguagem própria, seus gestos de criação, é o veículo principal dessa memória que poderá entrar em embate com uma memória institucional. Por sua vez, com uma narrativa da história da arte local.

Palavras-Chave:

Wilson Cavalcanti; Santiago Pooter; Memória Corporificada; Periferia; História da arte do Rio Grande do Sul.

# Capítulos inconclusos da história: as reconstruções mnemônicas de Rafael Pagatini

Alexandre Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, docente / CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação parte da análise da intervenção *Este capítulo não foi concluído*, de Rafael Pagatini (Caxias do Sul, RS, 1985), realizada para a mostra *Uma Vertigem Visionária – Brasil: Nunca Mais*, de 2024, comemorativa aos 15 anos do Memorial da Resistência, em São Paulo. Assim como em outros países latino-americanos que viveram processos ditatoriais, entre os quais o Chile e a Argentina, o referido memorial, fundado em 2009, é a primeira instituição de caráter museal dedicada às memórias da ditadura civil-militar em nosso país.

Pagatini foi convidado a integrar a referida exposição por ser um artista cujos desafios o aproximam de um historiador. Nos últimos anos seu trabalho se destaca pelo estudo e revisão da memória da ditadura civil-militar no Brasil, através de conjunções poéticas que colocam em diálogo documentos de tempos pretéritos com imagens produzidas no presente, sobretudo fotografias, estas submetidas a processos de intervenção poética que gravitam em torno da gravura, mas sempre em perspectiva expandida.

Inicialmente esse trabalho do artista analisou documentos do site *Brasil Nunca Mais*, relacionados à estrutura de poder institucional que nutriu a repressão durante o período ditatorial – como as perseguições políticas, a tortura e os desaparecimentos. Posteriormente, o artista realizou um entrecruzamento de imagens e textos, para viabilizar uma articulação entre presenças e ausências engendradas pelos documentos do período mesclados a sobreposições de objetos como se fossem rastros do tempo através de monotipias impressas com tinta Negro de Fumo por uma prensa de gravura.

O resultado é um *site specific* apresentado sob a forma de *lambes* na parede do pátio externo do Memorial da Resistência. O trabalho parte de uma estratégia poética orientada pela *Research Based Art*, metodologia que vislumbra a revisão crítica dos vestígios do passado, como uma verdadeira remontagem da história, cujo alicerce principal é, além da criação poética, a reflexão crítica sobre os fatos. Considerando os pressupostos que norteiam Pagatini, proponho uma aproximação da referida provocação poética com as propostas metodológicas de Didi-Huberman para a história da arte, sobretudo através dos conceitos de anacronismo e montagem do passado.

**Palavras-chave:**

Rafael Pagatini; Ditadura Civil-Militar no Brasil; Memória; Imagem; Arte Contemporânea.

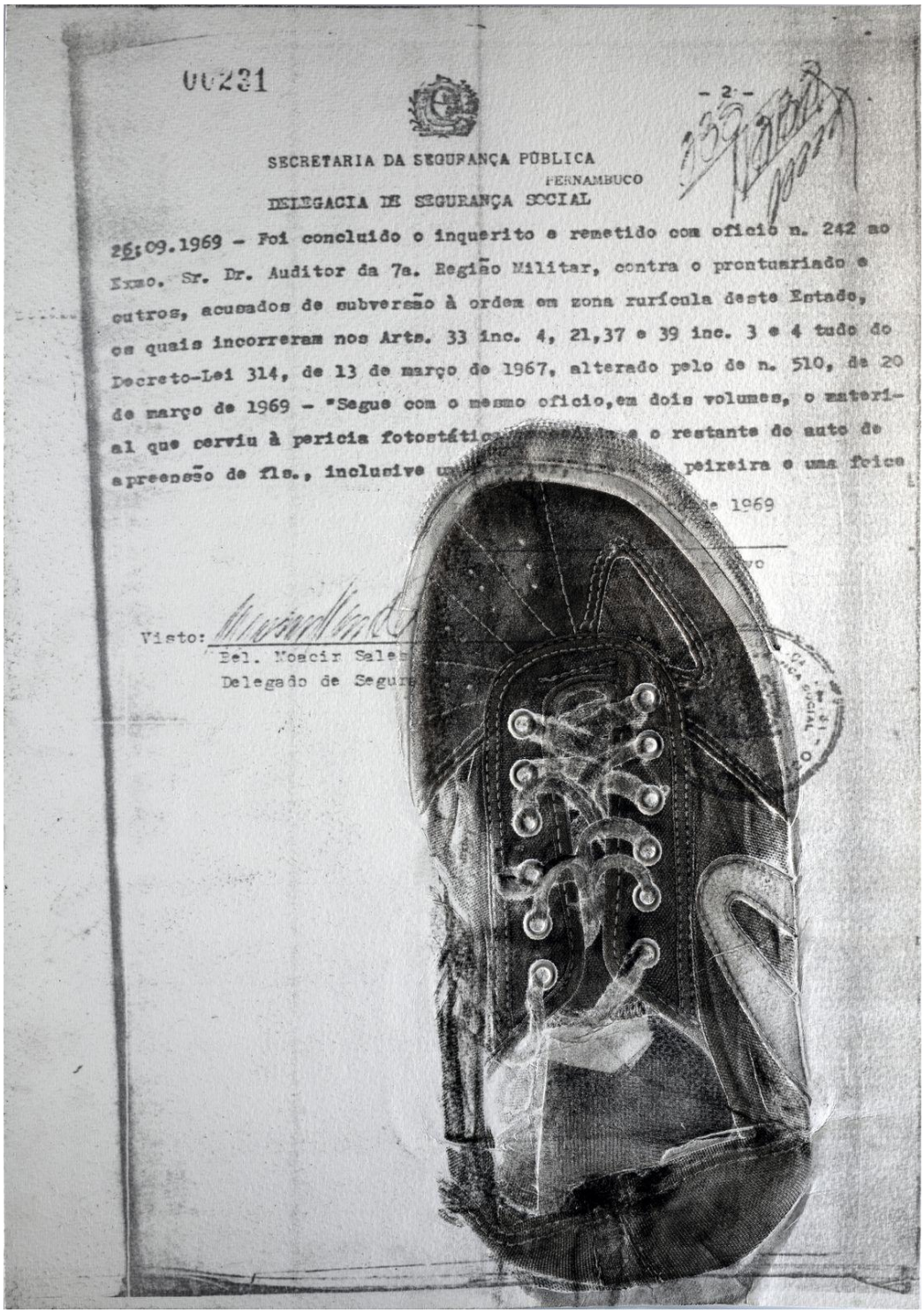



**Figura 1**
Rafael Pagatini
Detalhe de *Este capítulo não foi concluído*, 2024
Memorial da Resistência, São Paulo

# Imagens das cheias de Porto Alegre: cruzamentos entre fotografia documental e arte contemporânea

Camila Monteiro Schenkel[1]; Charles Monteiro[2]

[1] Universidade Federal do Rio Grande do Sul /camila.schenkel@ufrgs.br
[2] Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul /monteiro@pucrs.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A presente comunicação trata de reapropriações de fotografias da enchente ocorrida em Porto Alegre em 1941 no contexto de exposições de arte contemporânea realizadas nesta mesma cidade. A fim de contribuir com as discussões sobre os entrelaçamentos entre arte, catástrofe e memória cultural, propõe-se a análise de três mostras realizadas nos últimos treze anos – *Além Fronteiras,* da 8ª Bienal do Mercosul (MARGS, 2011), *Em caso de emergência* (MACRS, 2022) e *Post scriptum: um museu como memória* (MARGS, 2024-2025) –, período no qual o atual cenário de crise sanitária, climática e política se intensificou. Discute-se, por um lado, o estatuto indeterminado da fotografia, entre arte e documento, assim como as possibilidades de uma mesma imagem ser mobilizada por diferentes tipos de discursos; e, por outro, o processo de reelaboração da memória da inundação de 1941, tanto a partir de sua inscrição no campo da arte, quanto do marco da enchente que devastou Porto Alegre em 2024, quando o descaso de gestores públicos, somado aos efeitos da emergência climática, produziu um desastre de proporções ainda maiores. Investiga-se, inicialmente, o contexto original de produção e circulação dessas fotografias, em meio ao fotojornalismo emergente, para, a seguir, refletir sobre como essas imagens foram posteriormente mobilizadas em cada um desses projetos. Por fim, toma-se emprestada a ideia de paralaxe, apresentada por Hal Foster em *O retorno do real* (2014), para pensar como práticas artísticas contemporâneas podem convidar a revisitar o passado a partir de outros ângulos, redesenhando criticamente relações entre passado e presente. As imagens produzidas em 1941 por fotógrafos como João Alberto Fonseca da Silva ajudaram a moldar o imaginário social sobre aquela que foi, por mais de 80 anos, a maior enchente da história de Porto Alegre. Nas últimas décadas, porém, passaram por um processo de apagamento, parecendo não mais um alerta, mas recordações esmaecidas de um evento há muito superado. Trazidas outra vez à atenção, essas fotografias abrem a possibilidade de reinstaurar o trágico, como propõe Didi-Huberman em *Diante do tempo* (2015), evidenciando nossa fragilidade e impotência perante o acontecimento e a própria imagem. Continuar olhando para elas pode constituir um caminho para transformar o luto em um

movimento coletivo, um modo de vivenciar essas forças e elaborar os efeitos desses sofrimentos, que provavelmente enfrentaremos novamente em um futuro próximo.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte contemporânea; Fotografia documental; Enchentes de Porto Alegre; Memória.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**JOÃO ALBERTO FONSECA DA SILVA,** *Sem título*, 1941. Fotografia, 16,3 x 25 cm. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Fonte da imagem: acervo online MACRS.

# Memórias da terra: do morro fez-se a colina, da colina fez-se a terra, da terra fez-se o aterro, do aterro um museu

Ana Chaves

pesquisadora independente / aanachavesmello@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Era uma favela, o Santo Antônio, em pleno coração da cidade do Rio de Janeiro. Na virada do século 20 o morro foi iluminado por raios flamejantes que rapidamente lamberam todos os casebres que ali firmaram pouso desde os tempos da Revolta da Armada. À época o prefeito constatava que "o fogo é o melhor auxiliar para reformar a cidade" e a imprensa se perguntava: Para onde iriam "a grande leva de banidos"? Os versos de Herivelto Martins e Benedito Lacerda tentaram protestar: "Meu barracão é todo o meu patrimônio. Por favor, não bote abaixo o Morro de Santo Antônio", mas o incêndio dava início aos processos de demolição do Morro de Santo Antônio e, também, de todos os equipamentos públicos de abastecimento, assistência médica, sepultamento, de arte, cultura, informação e mobilidade da população que habitava o morro e arredores ao longo de cinco décadas. O Observatório da Escola Politécnica (atual Observatório do Valongo) foi transferido e a Polícia Especial, aquartelada no alto do Morro Santo Antônio, que prendia, torturava e assassinava pessoas opositoras ao regime de Getúlio Vargas permaneceu, estrategicamente, no morro até os últimos anos de sua demolição. Esta "pequena colina" nomeada com entusiasmo pelo arquiteto Eduardo Affonso Reidy em carta à Le Corbusier foi arrasada e suas terras serviram de base para a construção de um extenso aterro para abrigar um museu de arte moderna e um parque. Esta proposta de comunicação pretende pôr em colisão a palavra e a imagem. De que modo os vestígios fotográficos do Morro de Santo Antônio colidem com as narrativas históricas de formação de um museu de arte moderna e, portanto, denunciam o esquecimento de uma memória cultural, da memória de terras constantemente vendidas, ajuizadas, obliteradas por uma longa história colonial e pós colonial – do século 17 ao 21 – e por uma extensa iconografia cristã e modernista, do desenvolvimento e do progresso salvaguardada por uma noção de patrimônio que valoriza, até os tempos atuais, "o prazer da *promenade* à beira mar".

## PALAVRAS-CHAVE:

Morro de Santo Antônio; Museu de Arte Moderna; Memória cultural; Narrativa histórica; Colonialidade

# “Água pro morro”: a esquecida ninfa que sobe o morro

João Kowacs Castro

Mestrando no PPGAV - UFRGS / joaokowacs@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O presente texto tem por objeto a escultura "Água pro morro", 1944, de autoria de Erbo Stenzel, no que tange o apagamento da identidade da modelo retratada na obra, em suas possíveis conexões com o conceito de Ninfa, de Aby Warburg. Considera-se o que esta obra tem a nos dizer no tempo presente, de mutações de paradigmas, convulsões sociais e esforços contracoloniais.

A escultura "Água pro morro", feita em bronze, com 1,96m de altura, retrata uma mulher negra carregando uma lata sobre sua cabeça, o braço direito erguido, apoiando a lata com a mão, enquanto dá um passo para frente com o pé esquerdo, em uma base inclinada e irregular, uma subida. Ela usa um vestido leve e um pano na cabeça e olha para frente com uma expressão séria. Sua figura é forte e longilínea. A lata sobre sua cabeça é angulosa, tem a forma de um prisma quadrangular. Uma réplica da estátua localiza-se em uma fonte pública, a outra, no Museu Oscar Niemeyer, ambas na cidade de Curitiba.

Nos últimos anos, a identidade da modelo retratada na obra vem sendo pesquisada, notadamente por Eliana Brasil. A modelo, chamada Emerenciana Cardoso Neves, foi uma escultora formada na Escola Nacional de Belas Artes no ano de 1959, além de poetisa, passista e compositora em escolas de samba do Rio de Janeiro. Após anos de mobilização da sociedade civil, em 2023 a prefeitura de Curitiba adicionou à fonte uma placa que homenageia a “beleza da brasileira”, sem trazer outra informação além do nome de Emerenciana. Apesar desta amarga homenagem, o apagamento da sua história vai sendo vencido pela sua eternidade em bronze.

Em relação à eternidade, o gesto arcaico e transcultural presente na obra evoca a Ninfa de Warburg. Seria possível ver na obra a "deusa pagã em exílio", em movimento, ela própria fluída, levando água sobre sua cabeça, morro acima? A partir da obra, seria possível refletir criticamente sobre o conceito de Ninfa, sua concepção e implicações em um contexto patriarcal?

Por fim, seria possível ver em “Água pro morro” o gesto de um levante, árduo triunfo da vida e da arte frente à opressão?

Se o projeto colonial oprime e destrói corpos racializados e femininos, é vital somar esforços no avivamento da memória da artista que emprestou sua figura à obra. Nesse sentido, é possível criar pontes com a História da Arte,

compreendendo a sobrevivência da figura de Emerenciana pelo viés da “Ninfa”, mas, também, como o testemunho da resistência de subjetividades continuamente subalternizadas e apagadas.

**PALAVRAS-CHAVE:**

“Água pro morro”, Apagamento; Memória; Cidade; Ninfa.

**FIGURAS:**

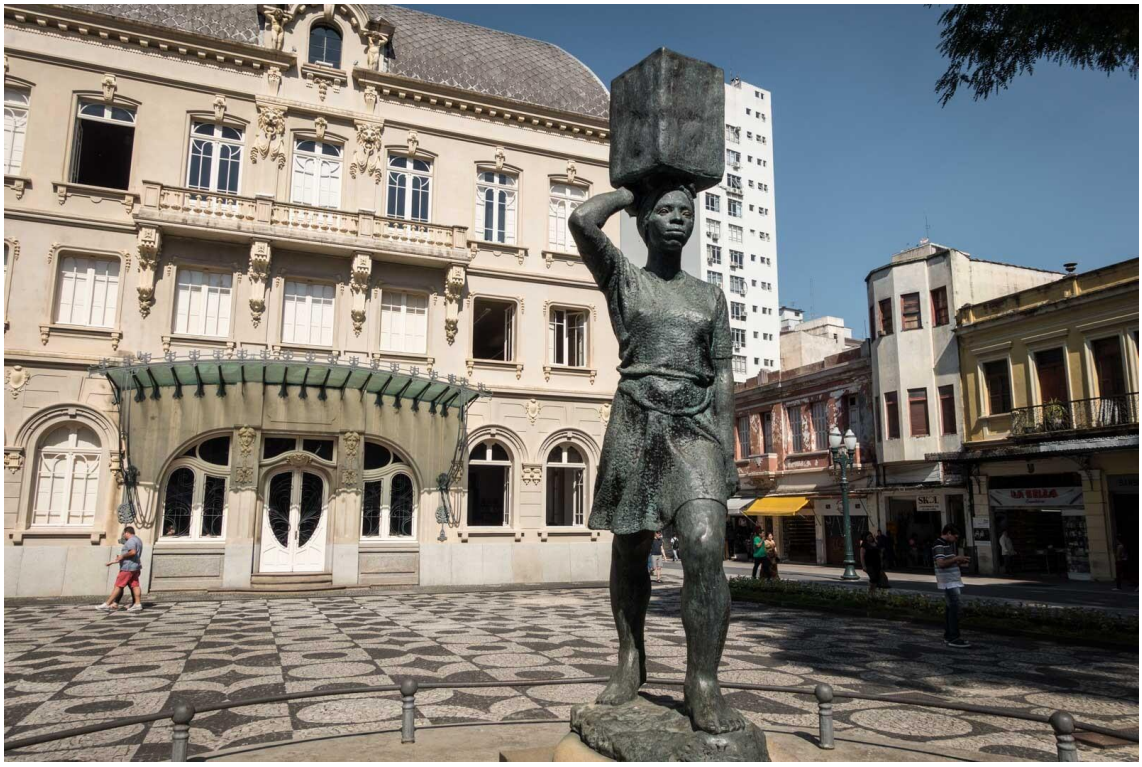


**Figura 1**
**Erbo Stenzel**, *Água pro Morro*, c.1944, Bronze, 196 x 71x 60 cm,
Acervo: Fonte Maria Lata D’água, Curitiba.
Fonte: https://www.brasildefato.com.br/2021/04/01/agua-pro-morro-a-historia-e-a-identidade-da-artista-brasileira-que-foi-apagada/




**Figura 2**
**Aby Warburg**, *Atlas Mnemosyne, Prancha 46*, c.1929, madeira, tecido preto e reproduções fotográficas, 200 x 150 cm, Acervo: Warburg Institute, Londres, UK.
Fonte:
https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version

# Tectônica da Memória. Arte, natureza, extração

Joaquín Barriendos Rodríguez

Associate Professor, Tecnologico de Monterrey, México

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Nesta comunicação, abordaremos a relação entre entre arte, natureza y memoria a partir da lógica da crise ecossocial planetária e do extrativismo estético da natureza. Estamos interessados em rever como a crise da natureza está redefinindo a história da arte a partir do que chamamos de era do brutalismo energético. Como explicaremos na conferência, definimos o brutalismo energético como um tipo de extrativismo em que o que é extraído ou extraível pode ser igualmente material ou imaterial, humano ou não humano, mineral ou biológico, abstrato ou concreto, quantificável ou inquantificável, micropolítico ou macroterritorial. O brutalismo energético seria então definido como um sistema ecocida circular e esférico: como uma luta até a morte contra o poder vital da existência: como uma batalha agonizante contra a matéria como energia indestrutível. Para aqueles familiarizados com o pensamento do camaronês Achille Mbembe, ficará evidente que foi dele que tomamos emprestado o "brutalismo" como um conceito viajante para repensar o extrativismo. Ampliando sua visão da necropolítica, Mbembe fala em seu livro do brutalismo como uma categoria complexa que vai além do âmbito da arquitetura em si. Na mesma linha, o que propomos é expandi-lo para territórios que Mbembe apenas toca tangencialmente, como a história da arte ou a divisão sensível do planeta. As perguntas que pretendemos responder nesta conferência serão as seguintes: A história da arte ainda hoje, 250 anos após sua formalização como disciplina acadêmica, é um dispositivo para extração estética em escala global? Apesar da virada decolonial dos museus e da curadoria, ainda é um discurso extrativista que se apropria da natureza para transformá-la em um recurso estético? Se sim, o que exatamente a disciplina extrai e quais são seus métodos e instrumentos de extração e acumulação?

**Palavras-chaves:**

Extrativismo estético, Geologia, Tectônica Planetária, Crise Ecológica, História Medioambiental da Arte.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Mise-en-archives em Kleber Mendonça Filho

Julherme José Pires[1]

[1]Universidade Federal de São Paulo, Universidade Estadual de Maringá
julherme.pires@unifesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em *Retratos fantasmas* (2023), o diretor Kleber Mendonça Filho liga para o passado; para uma cena dos anos 1970, gravada no interior do extinto Cine Veneza (Figura 1). O filme do cineasta pernambucano narra boa parte de sua história, da família, da casa e dos lugares aonde ia no Centro do Recife. Mas nos interessa por ser uma síntese temática e formal de sua proposta para o cinema. Esta comunicação aproveita das reflexões firmadas na obra, com o apoio de toda a filmografia do artista, para discutir suas relações com os conceitos de tempo e história, problematizando a construção de suas imagens, que temos chamado de *mise-en-archives*. A partir de uma abordagem arqueocartográfica, escavamos e mapeamos *Rf*, realizando sucessivas aproximações, análises, comparações e contextualizações.

Em entrevista à TV Globo, KMF classificou *Rf* como “um álbum de família da cidade do Recife”. Essa afirmação não destoa de análise debruçada sobre seus filmes, ao indicar que seu tema central é a memória – interpretando-a ao modo bergsoniano como “sobrevivência das imagens passadas”. Para o making of de *Aquarius* (2016), disse que “quando se fala de arquivos, fala-se de documentos, papéis, mas na verdade eu acho que cada pessoa é um arquivo, é um arquivo humano”. A *mise-en-archives* produzida por ele é caracterizada por movimentos hipertextuais e coalescentes, em que a memória pressiona a imagem, como se considerasse o presente como apenas o grau mais contraído do passado, como argumentou Bergson.

Para constituir espaços e personagens, KMF confere imagens de múltiplas temporalidades. A sequência do Cine Veneza é exemplar. Depois da tentativa de contato telefônico com as imagens do passado, o diretor-narrador vai ao edifício do cinema – na atualidade suspenso por uma reforma inacabada. Incursão controlada, pois insere arquivos, pressionando o alargamento daquela experiência, como se através do filme pudesse assombrar o edifício. Segundo Laura U. Marks, o cinema é capaz de descobrir o valor dos objetos, camadas discursivas que tomam forma material neles, seus traumas mal-resolvidos e as histórias de interações materiais neles codificadas. Nos parece que esse é o esforço central da obra de KMF, passando pela construção de uma mise-en-scène carregada de arquivos, ou seja, uma *mise-en-archives*.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Memória; Arquivo; Mise-en-scène; Cinema; Kleber Mendonça Filho.



**Figura 1**
**KLEBER MENDONÇA FILHO**, *Retratos fantasmas*, filme digital, 2023, cor, som, 93 min., Cinemascópio, Recife.
Fonte: Montagem do autor, baseada em arquivo de vídeo H264.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A (des)apropriação como gesto poético e decolonial na obra de Rosana Paulino

Rodrigo Montero

Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Rio Grande, docente

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O rastro “mesmo partindo de uma origem verificável, logo se separa dela e resta apenas como rastro, na medida em que se separou do ato positivo do rastreamento”, diz Raul Antelo ao citar Jacques Derrida, e acentua: onde há rastro começa um arquivo. Este não é um campo neutro, simples repositório de fatos verificáve

Entre 1865 e 1866, Louis Agassiz veio ao Brasil tentando consolidar sua tese racialista sobre as diferenças étnicas e os “perigos” da miscigenação. Com o auxílio do fotografo Augusto Stahl, realizou uma série fotográfica de homens e mulheres negros e mestiços pretendendo dar um embasamento documental às suas teorias racistas. Alguns desses retratos aparecem em trabalhos como *Assentamento* (2013), *¿História Natural?* (2016) e *A permanência das estruturas* (2017) de Rosana Paulino. Sob os tecnicismos da história da arte, a incorporação dessas imagens na obra da artista seria classificada como procedimentos de apropriação. Entretanto, levando em consideração, primeiro, o uso prático e simbólico da fotografia nas relações de poder, autoridade e assujeitamento – como apontado por John Tagg – e, em segundo lugar, inserindo a obra de Paulino no contexto dos gestos decoloniais, é possível reconsiderar e reformular a noção técnica de apropriação.

Propõe-se aqui uma análise de sentido quase jurídico do termo apropriação, para ser aplicado, primeiro, às condições de produção dessas imagens. Isto é, aqui, no sentido do apoderamento/apropriação da imagem de escravizados e projeção, para a imagem, das condições do assujeitamento físico e simbólico dos seus corpos. Em poder da imagem, esses agentes definiam seus sentidos e propósitos, e as narrativas sobre esses indivíduos. Diametralmente oposto a isto, levanta-se a questão da constituição de uma memória visual constituída a partir do cerceamento da autorrepresentação dos retratados. Como reação a isto todo, o processo poético de Paulino inicia-se pelo gesto de *desapropriação*, entendido como retirada da posse e da autoridade sobre as imagens daqueles que foram os reais apropriadores. Este desdobramento dos conceitos tradicionais de apropriação possibilita atrelar aos processos criativos a potência política, ideológica e decolonial que também os conformam.

**Palavras-chave:**

Rosana Paulino, fotografia; memoria; (des)apropriação; assujeitamento.



**Figura 1**
Fotografia de Augusto Stahl, 1865. Pertencente à coleção fotográfica de Louis Agassiz, Série **Raças Puras**, tríptico somatológico. Identificada como Mina Gege.
Fonte: MACHADO, H; HUBER, S. **Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje**. Capacete Entretenimentos: Rio de Janeiro, 2010

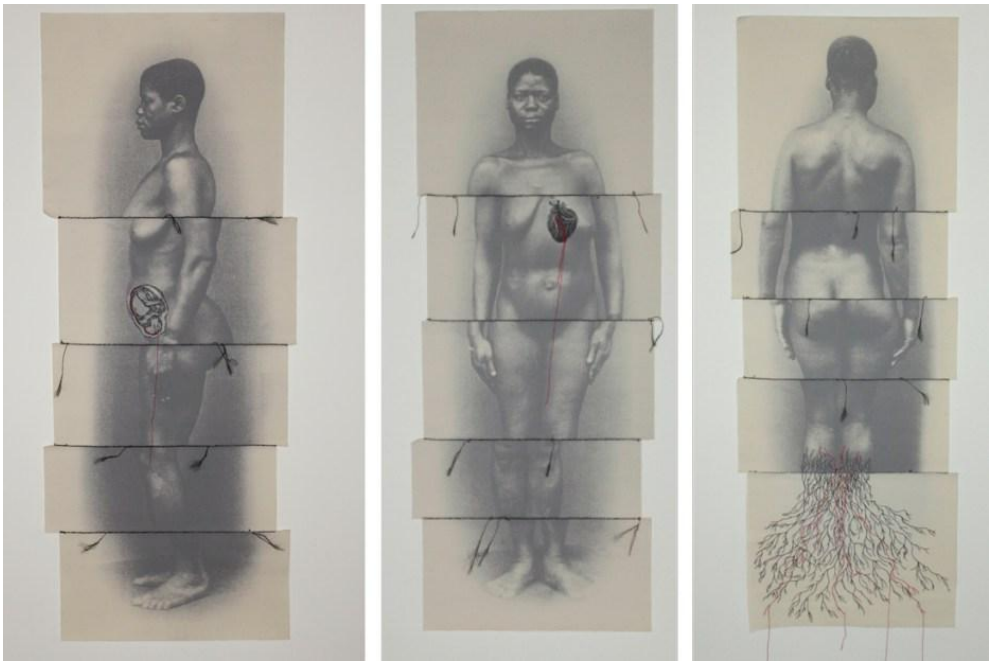


**Figura 2**
Detalhe das Imagens de Mina Gege, desapropriadas por Rosana Paulino e ressignificadas na instalação *Assentamento* (2013)

# Arquivos fotográficos descartados: ressignificações de memórias rejeitadas

Niura A. Legramante Ribeiro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, docente / CBHA
niura.legramante@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

As imagens de arquivos como possibilidades de reimaginação podem ser as protagonistas de obras de arte na contemporaneidade. No texto “Esses documentos que também são obras”, Anne Bénichou reflete sobre artistas que fazem do estatuto do documento uma obra de arte, como a autora exemplifica com trabalhos de Christian Boltanski. No Brasil, pode-se pensar nos garimpos de álbuns de família que Rosângela Rennó utiliza como fontes para algumas de suas obras. Um arquivo em posse de um artista pode apresentar um duplo estatuto de documento e de obra, representando uma permeabilidade entre essas duas categorias de imagens. O valor testemunhal ligado ao documento de arquivo pode ser ressignificado por novas formas de apresentações que criam novas narrativas e significados, mesmo conservando vestígios das imagens originárias, seja mudando a escala, realizando novos cortes nos enquadramentos, criando fusões de imagens ou invertendo realidades. Ao se utilizar de imagens, muitas vezes de pessoas anônimas, o artista parte de um registro privado que foi descartado por um descaso, e, ao retrabalhá-lo, apresentando em uma exposição, ele se torna público. Ao dar visibilidades aos apagamentos, acaba por realizar um trabalho de conteúdo memorial. O que leva artistas a se interessarem por identidades de corpos fotografados em outros tempos que só existem enquanto imagens, por memórias de retratos que não são os de sua família? Como lidar com tais atemporalidades para dar um sentido de existência a memórias que outrora caíram no esquecimento? Como refletir sobre a finitude do corpo? A presente comunicação se propõe a entender como determinados(as) artistas contemporâneos se pronunciam plasticamente a partir de imagens que foram descartadas de arquivos e recolhidas por meio de aquisições em leilões, em lojas de antiquários, em espólios familiares, na mídia ou por apropriações em arquivos institucionais. A discussão sobre apagamentos de memórias tem como objeto imagens apropriadas de retratos de identificação que podem evocar um sentido político, como de retratos familiares pensados como metáfora para a finitude da vida. Para pensar as operações fotográficas nas poéticas que tratam de questões sobre arquivo, memórias e tempo, pretende-se criar interlocuções com as ideias de autores(as) como Ana Maria Guasch, Andreas Huyssen, Anne Bénichou, Ernest van Alphen e Didi-Huberman.

**PALAVRAS-CHAVE**

Arquivos fotográficos; Retratos; Desaparecimentos; Memórias; Tempo.

# Fragmentos de tempo: notas sobre a obra de Lívia Marín

Milena Regina Duarte Corrêa[1]

[1] Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul / Docente / milenadc27@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação analisa a produção visual da artista contemporânea Lívia Marín (1973-) e suas relações com a memória e o tempo. Nascida no Chile e radicada em Londres, desde o início dos anos 2000, Marín empenha-se em selecionar, colecionar e interferir plasticamente num conjunto de porcelanas e cerâmicas de características incomuns. Um grupo de objetos fragmentados, investidos de padrões decorativos florais, torna-se o motivo de pesquisa desta latino-americana enraizada na cultura chilena. Marín foi contaminada pelas memórias traumáticas da catástrofe que atingiu o Chile em 3 de março de 1985, num terremoto de magnitude 7,8 na escala Richter que deixou 177 pessoas mortas. Por sorte, a artista e sua família saíram ilesas, a não ser pelas cerâmicas colecionadas pela mãe, que foram estilhaçadas.

As imagens de perda e recuperação do terremoto tornaram-se parte da poética da artista ao apresentar objetos que parecem transitar entre diferentes estados: vida e morte, delicadeza e ruína, sólido e líquido, passado e presente. "*Se me perguntarem de onde venho, tenho que falar com coisas quebradas*" enfatiza a artista a respeito da particularidade das obras. As séries *Broken Things* I e II (2009), *Cosas rotas* (2009), *Nature morte* (2010), *Sutura* (2011) e *Nomad Patterns* (2015), apresentam-nos um conjunto de objetos feridos e decorados, abandonando lentamente a forma original. As estampas transbordam e a suavidade das deformidades é convidativa e sedutora. A artista nos propõe a encarar os objetos por meio das fissuras e fendas, das presenças e das ausências. Tal convite evoca territórios passados, histórias passadas, memórias nostálgicas e temporalidades remotas, onde dramaticidade e beleza dividem espaço.

Nesta comunicação, se pretende dar abertura a essas imagens contemporâneas, constituídas de temporalidades distintas, para serem analisadas pelo viés da memória cultural, da instabilidade, pela via dos entraves. Convidando o filósofo e historiador da arte contemporâneo Georges Didi-Huberman (1953-) à discussão, somos levados a encará-las como forma de tornar visível, acessar a memória e questionar a história. Pelo viés didi-hubermaniano, observamos permanência e fragilidade; rasgo e sutura, quebra e a reconstrução; sincronicamente, porque esses objetos afetivos e mnêmicos pedem por um olhar atento, crítico e, deveras, sensível.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Lívia Marín; Arte Contemporânea; Temporalidade; Análise de imagem.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**LÍVIA MARÍN**, *Broken Things*, 2009, cerâmica, gesso, adesivo cerâmico e papel.
Fonte: https://www.liviamarin.com/#/weite/.



**Figura 2**
**LÍVIA MARÍN**, *Nature morte*, 2010, Fotografia, frio de ouro, papel e moldura.
Fonte: https://www.liviamarin.com/#/broken-things2/.

# Tripartida reunida: Beto Shwafaty e a escultura historiográfica

Omar Porto[1]

[1] Doutorando, Universidade de São Paulo / omarporto2@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Partindo das investigações realizadas no mestrado, esta comunicação busca aprofundar um trabalho específico do artista Beto Shwafaty: *Tripartida reunida*. Exposto no 33º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP, 2013), sob curadoria de Lisette Lagnado e co-curadoria de Ana Maria Maia, a obra incorpora práticas historiográficas e críticas da História da Arte no Brasil. Propõe-se analisá-la como processo artístico prospectivo, que se configura como uma pesquisa "arqueológica", articulando referências formais e históricas, e novas formas para pensar e entender o presente e suas articulações entre instituição e mercado.

A escultura *Unidade tripartida* do artista suíço Max Bill do qual Shwafaty toma como ponto de partida, tornou-se um cânone para a História da Arte no Brasil, após ser premiada na 1ª Bienal de São Paulo (1951). A escultura trazia em seu modo construtivo a materialidade do aço aliada a articulação formal da fita de Moebius, originalmente usada para ilustrar conceitos científicos, logo foi incorporada à linguagem artística e ao design. Em uma construção espacial, a fita de Moebius torna a dimensão interna e externa indeterminada, um objeto não orientável, afirmando um carácter poético da relação entre espaço e tempo, reverberando nas práticas de artistas brasileiros da década de 1960-1970. Outro fato que antecede a premiação na Bienal é a abertura da exposição individual de Max Bill, no MASP em março de 1951, período que marcou também o início do Instituto de Arte Contemporânea (1951-1953).

Ao pensar o que é o contemporâneo, Agamben, ressalta a relação com o próprio tempo: ao mesmo tempo que ele é próximo, também dele se distancia e, de certa maneira, se adere a ele, "através de uma dissociação e um anacronismo". Desse modo, o processo prospectivo se configura no trabalho de Shwafaty, ao se debruçar sobre a biografia da escultura de Max Bill, seu modo construtivo e as exposições em que a obra foi exposta desde sua premiação e aquisição na Bienal de São Paulo. Uma dessas exposições se destaca, pelo viés não artístico e institucional, o II Salão do automóvel realizado em 1961 no pavilhão da Bienal de São Paulo no Ibirapuera. A escultura foi exposta no stand do BNDES conforme consta na Ficha de Catalogação/documentação do MAC USP. A partir dessa extensa pesquisa, Shwafaty articula questões geopolíticas das práticas artísticas para elaborar seu trabalho no 33º Panorama, composto por uma escultura, um diagrama e um projetor de diapositivos.

**PALAVRAS-CHAVE:**

História da Arte no Brasil; Arte Contemporânea; Prospectivo; Exposições; Práticas historiográficas.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**BETO SHWAFATY**, *Tripartida reunida*, c.2010-2013, alumínio fundido, chapa acrílica, estrutura tubular e pintura automotiva, 94 x 63 x 57 cm, Acervo do artista.
Fotografia: Edouard Fraipont

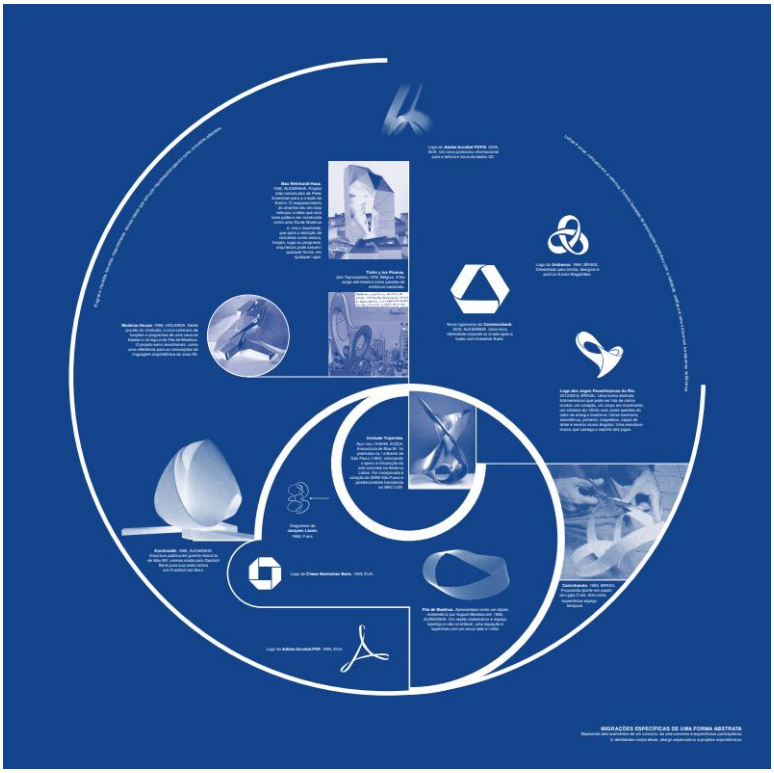



**Figura 2**
**BETO SHWAFATY**, *Migrações específicas de uma forma abstrata: um atlas topológico (a partir de 'Construções sobre a fórmula a2+b2=c2' – Max Bill, 1937)*, impressão sobre chapa acrílica, 94 x 63 x 57 cm. Acervo do artista.
Fotografia: Edouard Fraipont

# Anti-idolo: o cinismo na arte

Claudio B. J. Ferreira

Doutorando PPGAV/UFRGS

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Proponho um exercício de imaginação sobre uma possível explicação de como foram concebidas as famosas linhas de Nazca. Vamos supor que os povos da cultura Nazca possam ter tido uma experiência, digamos, transcendental. Eles teriam tido contato com uma espécie de "seres" de tamanho descomunal, os quais lhes traziam benfeitorias e benefícios que, segundo a sua experiência com a terra onde habitavam eram recursos indispensáveis à vida. Com o passar do tempo, e com a recorrência das benesses recebidas foram criando mitos associados à visão espetacular do contato com seres tão poderosos e benevolentes. E, eventualmente, passaram a empregar suas técnicas de desenho, já bastante desenvolvidas em sua produção em cerâmica e tecidos, para criar essas representações gigantes de animais as quais, por obra e capricho do meio e clima onde foram feitas, até hoje temos o privilégio de apreciar. (figura 1). Do alto dos maciços dos Andes, gigantes de pedra que guardam o segredo da condensação e da criação das águas, os quais provavelmente foram decisivos na adoção dessas práticas, seria possível ver a terra de cima. E se essas entidades superiores eram as únicas que podiam enxergar o conjunto dos desenhos terrestres de montes, vales e sombras, seriam somente elas capazes de compreender a representação desconhecida do significado da disposição, origem e destino dessa que pode ser vista como uma imensa serpente de prata, os espelhos dos rios, e suas reuniões em corpos líquidos que trazem, produzem e significam vida. A construção da arte, desde sua origem, atende a questões individuais do artista e da sociedade onde se encontra. Embora constrangida por seu contexto de criação a produção artística não apenas responde a essa demanda externa por suas características mais imediatamente visíveis, mas igualmente carrega em sua constituição um cinismo latente, resultante do conflito entre as metáforas formadoras da realidade, seus ídolos, e as metáforas criadas pelo artista para representar a sua visão.

**Palavras-chave:**

Cinismo; Diógenes; Arte; História da arte.

**FIGURA:**



**Figura 1**
Vista aérea do *Macaco*, uma das linhas desenhadas no deserto da costa sul.
Fonte: (Townsend, Richard. *Indian Art of the Americas at the Art Institute of Chicago*. Chicago: Art Institute Of Chicago, 2016, p. 289)

# Os 90 anos do Grupo do Santa Helena e a memória da paisagem periférica paulista

João Carlos Teixeira Junior

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP)

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O presente estudo visa compreender as paisagens representadas pelos pintores do Palacete Santa Helena enquanto espólios simbólicos da memória dos arrabaldes paulistas. Tendo iniciado sua produção coletivamente em meados de 1935, a agremiação (denominado posteriormente como “Grupo do Santa Helena”), começou a utilizar a sala 231 do Edifício homônimo, originalmente o escritório de Rebolo, como ateliê no contraturno. Entre seus frequentadores, destacam-se Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Francisco Rebolo, Fúlvio Pennacchi, Mário Zanini, entre outros. A pesquisa proposta tem como foco a análise dessas representações como memórias ativas. Nesse sentido, recorreu-se a obras dos artistas em questão nos anos em que tiveram maior frequência no ateliê citado, o que coincide com o começo da década de 1940. As paisagens tomadas, foram confrontadas com representações de outros artistas e de imagens atuais, a fim de se constituir um mosaico memorial próprio. Buscaremos compreender como a nostalgia expressa nesses trabalhos vai além de um simples sentimento de saudade, sendo reinterpretada como uma nostalgia reflexiva — um processo crítico de reconstrução da memória, voltado para a reflexão sobre as transformações socioeconômicas e urbanísticas do Brasil na primeira metade do século XX.

**Palavras chave:**

Grupo do Santa Helena; Arte moderna; Pintura de paisagem; Periferias.

# *Mundo Novo, Vida Nova*: O Autoexílio de Thereza Simões em Nova Iorque (Anos 1970)

Sofia Mazzini Ferraz Rocha[1];

[1] Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul /sofiamazzini6@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em dezembro de 1968, a tortura a dissidentes políticos é institucionalizada no Brasil a partir do Ato Institucional nº 5. Encerrado em 1978, durante o intervalo de dez anos do AI-5 o país viveu o período mais violento de sua ditadura, marcado pelo fim das liberdades civis, pelo controle da imprensa, pela censura à arte e à cultura, assim como pelas prisões clandestinas, torturas, desaparecimentos e mortes.

Thereza Simões atuou no Rio de Janeiro como artista experimental com forte viés político. Nesse sentido, foi uma "guerrilheira", como a definiu o crítico Frederico Morais, após estarem juntos em algumas exposições do fim daquela década. A artista que começou sua carreira justamente a partir de 1968 fazendo telas figurativas que mesclavam lembranças pessoais com fotografias contemporâneas de lutas políticas, se aventura em obras conceituais no Salão da Bússola (1969), e em exposições como *Do Corpo à Terra* (1970) e *Agnus Dei* (1970). Esta última, com apenas 4h de duração por ameaça de invasão à galeria. Tal circunstância soma-se às outras censuras sofridas, como a destruição de uma de suas telas na Bienal da Bahia (1968) e o cancelamento da exposição *Arte Brasileira de Vanguarda*, em Buenos Aires. Então, ainda em 1970, ao sentir a liberdade da sua produção ameaçada, a artista se viu obrigada a deixar o país, transferindo-se para Nova Iorque.

Portanto, o presente trabalho busca compreender de que forma a produção durante o seu autoexílio foi influenciada pelos sentimentos de *saudade* e *nostalgia* e de que modos a artista acessou tempos e locais deixados no passado. Pretendo destrinchar suas possíveis relações com o fato de Thereza estar produzindo em uma cidade cinza, rígida e cheia de apelos artificiais como Nova Iorque, em forte contraste com o Rio de Janeiro; além de discutir a condição das imigrantes mulheres e latino-americanas em exílio no hemisfério norte durante a ditadura militar e os conceitos de diferentes tipos de *exílio* envolvidos neste processo.

Uma das obras de Thereza Simões que evidencia estas questões expostas acima é *Mar* (1977) (**Fig. 1**) que, em tubos de gás das mesmas cores da bandeira do Brasil – azul, verde e amarelo –, retrata os morros e as enseadas

da cidade do Rio de Janeiro em linhas que não se cruzam, mas que compõem, através da ambiguidade entre a rigidez e delicadeza dos tubos, um desenho de gestos livres. Em entrevista com Thereza, ela declarou que a motivação para temas expostos em sua produção de neons é só uma: *saudade*.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Thereza Simões; Arte do Exílio; Ditadura Militar no Brasil; Arte Contemporânea Brasileira; Nostalgia.

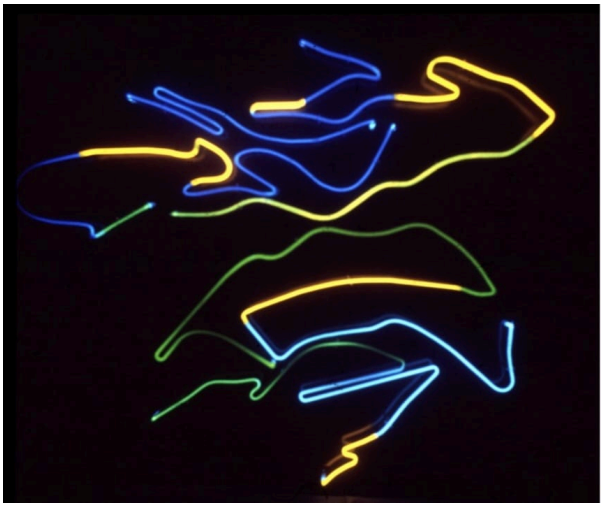


**Figura 1**
Thereza Simões (1941-)
*Mar*, 1979
Neon e madeira, 115,7 x 125 x 18,6 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Simbioses entre Gal e Oiticica: memória e contravisualidades em *Legal* (1970)

Guilherme Susin Sirtoli[1], Doutorando (PPGAV/UFRGS).

[1] Universidade Federal do Rio Grande do Sul, guisusinsirtoli@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A ditadura civil-militar brasileira (1964–1985) restringiu direitos políticos e intensificou a repressão após o Ato Institucional nº 5 (1968), aprofundando a cultura do medo e as práticas autoritárias. Apesar disso, artistas e coletivos brasileiros atuaram contra os preceitos ditatoriais por meio de práticas colaborativas, através de produções fortemente politizadas. Nesse sentido, este trabalho busca analisar a colaboração entre Gal Costa e Hélio Oiticica no auge da repressão ditatorial, a partir da criação e difusão do disco *Legal*, lançado pela gravadora Philips em 1970. A concepção gráfica do terceiro álbum de estúdio de Gal Costa foi realizada por Oiticica, que, à época, mantinha uma relação simbiótica de criação artística com a cantora. Essa parceria se manifestava na ambientação de shows e em concepções visuais, frutos de uma intensa convivência poética, como demonstram fontes impressas do período.

A capa de *Legal* apresenta uma fotocolagem com retrato frontal de Gal Costa, cujo volumoso cabelo é preenchido por miniaturas fotográficas que mesclam ícones da cultura pop, tanto nacionais quanto internacionais, com registros de ações artísticas, entre elas *Apocalipopótese* (1969) e *O Ovo* (1969), de Lygia Pape. O formato dos retratos utilizados remete diretamente aos cartazes de procurados e presos políticos, aludindo à violência ditatorial, demonstrando um gesto dissidente diante das práticas de terrorismo de Estado então vigentes. Busca-se, assim, evidenciar as contravisualidades presentes nesta colaboração, para além dos comportamentos conservadores ditados pelo regime autoritário. A pesquisa examina a dupla dimensão de memória do disco: como expressão da contracultura, pelas referências políticas e artísticas que o compõem, e como objeto de memória antiditatorial, com reverberações em produções contemporâneas. Nesse sentido, destaca-se sua presença, visual e sonora, no longa *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles.

Gal e Oiticica, dois catalisadores culturais das décadas de 1960 e 1970, sintonizavam-se com as propostas contraculturais do período por meio de práticas sensíveis que expressavam a insatisfação da juventude em relação aos valores conservadores. Através de ações e colaborações dissidentes entre os artistas, o trabalho evidencia como as imbricações entre a música popular brasileira e as artes visuais tensionaram e mesclaram fronteiras artísticas em um período conturbado, transcendendo seu tempo e espaço de origem.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Contracultura; Memória; Ditadura; Artes Visuais; Disco.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**HÉLIO OITICICA**, *Capa de 'Legal' de Gal Costa*, 1970, fotocolagem, 31,5cm x 31,5cm. Crédito da Imagem: Discosgs.
Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/release/2002931-Gal-Costa-Legal?srsltid=AfmBOoqlwP4ez6zWzzsuYpuKWIpNLuYNf_1Eu7quMSQSMTpdrVNs2zVN.




**Figura 2**
**JORNAL DE SERVIÇO**, *Anúncio de divulgação do show 'Gal na Sucata'*, *com ambientação de Hélio Oiticica*. Jornal de Serviço, Rio de Janeiro, Edição de 27 de maio de 1970, recorte de jornal. Acervo de Evangelina Maffei
Fonte: https://caetanoendetalle.blogspot.com/2019/03/1970-gal-costa-na-sucata.html.

# O quartinho da bagunça: o "colecionismo marginal" e o espírito vivo das coisas na natureza-morta

Luisa Moraes Friaça[1];

[1] UFJF /entesourar@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A presente pesquisa é derivada de uma investigação teórico-prática sobre os objetos que são guardados sem que seus detentores entendam bem o porquê: tudo aquilo que habita os "quartinhos da bagunça", os cantinhos, as gavetas. Algo que é notoriamente conhecido pela população brasileira mas, por natureza, não é dado atenção. Entende-se que o ato de reservar espaço para objetos que muitas vezes estão inutilizados ou inutilizáveis demonstra um carinho nato pelos objetos como extensão da própria vivência e uma recusa a lógica capitalista do descarte.

Partindo desta noção, o trabalho esboça o título "colecionismo marginal" (Fig. 1) para designar esta forma de armazenar um acervo de objetos que resiste a categorização e exibição, mas que, todavia ainda tem uma certa organização, resistindo a nomenclatura de colecionismo patológico (como é chamado o transtorno de que sofrem os "acumuladores").

Portanto, a pesquisa considera que ha valor cultural bem como afetivo na investigação destes cômodos ou cantos onde a memória se coleta sem mesmo a pretensão de ser lembrada, dos espaços que são reservados para tudo aquilo que não tem lugar demarcado mas que ainda é dado a dignidade de permanecer.

Para honrar esses espaços, a pesquisa em arte toma fotografias destes espaços como base para colagens que criam um novo "quartinho" na tela a partir do momento que são pintadas em natureza-morta.

Os quadros são feitos em tinta acrílica e com cores vibrantes de modo a enfatizar a sinteticidade dos objetos e o universo imaginário da pintura. Ao faze-lo, as obras se deslocam da natureza-morta tradicional e se apoiam na *pop art* e seus artifícios, usando cores vibrantes em naturezas-mortas para abordar o consumo contemporâneo no âmbito privado versus público. Ademais, o caráter plástico da tinta acrílica vira uma metonímia de tudo aquilo que consumimos e a finalidade condicional de tal, ambos temas bem estabelecidos na tradição da natureza-morta.

Artistas como David Hockney, Ana Mercedes Hoyos, Jac Leirner e Portia Munson compuseram a base de referências do uso de cor, imagem e objeto, entendendo a poética e poiése como aspectos entrelaçados, onde todas as etapas do processo criativo remetem a uma sensibilidade de captura da memória para além do mero registro, a natureza-morta como retrato da

vitalidade, cultura e feridas da América Latina e da potencia de colecionar e reapresentar objetos corriqueiros.
Assim, o processo artístico, bem como a investigação teórica pintam retratos de uma prática cultural brasileira de honra à memória, trazendo aquilo que é guardado ás margens do cotidiano para o centro e convidando o espectador a olhar para seus próprios quartinhos/cantinhos com novos olhos. Atualmente, quatro telas que compõe este trabalho em processo estão expostas em uma galeria local (Fig. 2) e suscitando tais diálogos, e a expansão do projeto dentro e fora do meio acadêmico pretende ampliar estas reflexões.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Memória; Quartinho da Bagunça; Colecionismo; Natureza-morta; Pintura.

**FIGURAS:**

| | **Colecionismo Patológico** | **Colecionismo Marginal** | **Colecionismo Tradicional** |
|---|---|---|---|
| **Aquisição** | Compulsão | Impulsão | Impulsão |
| **Conteúdo da coleção** | Generalizado | Generalizado | Categorizado |
| **Organização/Volume** | Ocupação total | Espaço(s) delimitado(s) | Espaço(s) delimitado(s) |
| **Exibição/Impacto** | Causa desconforto | "Invisível" | Aspecto Social |

**Figura 1**
**LUISA FRIAÇA**, *Tabela de características dos tipos de colecionismo*, 2023, arquivo digital, s/d, Fonte: Acervo Pessoal



**Figura 2**
**MELISSA COPPE**, *Registro da exposição "Lealdade"*, 2025, fotografia, 05 de abril de 2025, Acervo: Galeria Subversivos, Melissa Coppe. Fonte: Espaço Cultural Ecco.

# O desaparecimento forçado na perspectiva das artes: ausência, procura e restituição

Manoela Farias Nogueira[1]; Daniela Dutra Prates[2]

[1] PPGartes- UERJ / mcavalinhobranco@gmail.com
[2] FACED- UFRGS / danieladutrap@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Se o sucesso de *Ainda estou aqui* ajudou o país a resgatar a memória da ditadura civil-militar, por outro lado o desenlace acerca dos desaparecidos permanece estagnado. Para o historiador Enrique Padrós o desejo da família é de superar o trauma, operação impossível frente ao desaparecimento. Ele pergunta "como esquecer, reciclar ou apagar o que não se conhece? (...) Diante do apagamento dos próprios eventos é literalmente impossível esquecer, reciclar ou apagar memórias porque não há o que apagar." (PADRÓS, p. 5, 2006)

Uma particularidade acerca do desaparecimento é a oscilação entre espera e procura da família. Esse paradoxo aparece em *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, e em *Antes do Passado*, de Liniane Brum, literatura de auto-ficção que oscila entre a espera e as viagens da autora pelo Araguaia em busca do tio. Com o tempo Liniane percebe que a própria procura revela-se uma armadilha, permeada de contrainformações, interdições sobre a memória e omissões governamentais.

No Brasil e na América Latina inúmeras ações e artistas refletiram sobre o desaparecimento, desde o histórico Siluetazo à produção contemporânea. Em *Ausências* Gustavo Germano reflete sobre a falta; nos *Cadernos do Povo Brasileiro* Leila Danzinger intercala vítimas da violência do estado do passado e do presente e em *MemoriAntonia*, Molina, Hoheisel, Knitz e Brodsky reconstituem um lugar de memória. Diferentemente, *Lugar nenhum*, de Manoela Cavalinho parece antes relacionar-se com antes com a incerteza da procura. Recentemente a artista se propôs percorrer os últimos locais pelos quais passaram um grupo de desaparecidos políticos na região oeste do Paraná. Iniciou a deriva numa floresta e, ao longo do caminho, ia abandonando fêmures de barro. Todavia, como as pesquisas também apontavam para o desaparecimento num braço de rio, *Lugar nenhum* se encerra 1200 km ao sul, no destino final daquelas águas fluviais.

Sobre o desaparecimento, é importante o movimento em que diferentes linguagens artísticas buscam pela possibilidade de inscrição da ausência, da procura. Aliás, uma das filhas de Rubens Paiva comentou "Estamos vingados" depois de assistir *Ainda estou aqui*, comemorando que o drama particular se tornou identificável e universal.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Desaparecimento forçado; Ausência; Procura; Restituição.



**Figura 1**
**WALTER SALLES**, 2024, Frame do filme *Ainda estou aqui* Crédito da imagem: Sony Pictures
Fonte:
https://f.i.uol.com.br/fotografia/2024/12/12/1734019454675b097ee5575_1734019454_3x2_md.jpg



**Figura 2**
**MANOELA CAVALINHO**, *Lugar nenhum*, 2021, Fotografia digital, 180 x 120 cm
Crédito da imagem: Kevin Nicolai

# A fusão da tradição e da modernidade no cubo branco: ponderações a partir de Tiziano Cruz

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutorando
yurifloresmachado@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO:

Tiziano Cruz é um artista interdisciplinar cujo trabalho reúne fundamentalmente linguagem visual e teatral, performance e intervenção artística em espaços públicos. Foi ganhador da Bienal de Arte Jovem 2019, do Prêmio ANTI em 2023 e do Prêmio do Público Zürcher Kantonalbank em 2024. Nascido em 1988 na Província de Jujuy no norte da Argentina, vem desenvolvendo trabalhos cuja poética é interseccionada com textos de sua autoria em que ele conjuga a sua própria experiência como descendente de uma comunidade indígena com memórias de um colonialismo atroz e persistente. Seus trabalhos não apenas denunciam o colonialismo, mas oferecem algumas chaves de investigação sobre seu funcionamento, bem como a respeito das inúmeras metamorfoses e dos disfarces utilizados por diversos atores em locais de poder a perpetuar a exploração colonial na América Latina. Ambicionamos apresentar algumas ponderações acerca de dois trabalhos do artista: *Solilóquio (acordei e bati minha cabeça contra a parede)* (2022) e *Wayqeycuna* (*Meus Irmãos*) (2024). No contexto das nossas reflexões, entendemos que ambos os trabalhos aparecem como uma presentificação de memórias coletivas e individuais, por meio de uma abordagem potente levada adiante pelo artista que inclui uma lúcida autocrítica estendida ao próprio sistema das artes. Como referencial teórico capaz de ampliar e fundamentar a nossa abordagem, colocamos em diálogo a ideia de virada testemunhal do saber histórico proposto por Márcio Seligmann-Silva que "determina novas modalidades de construção da memória, atravessadas pelos corpos, pela experiência individual e coletiva, e despede-se aos poucos da noção mais abstrata e artificial de uma unidade de 'povo' e da 'nação'" (Seligmann-Silva, 2022); o corpo-tela como corpo-imagem que "faz-se também como imagem mental, aliando a aparência do ser às suas vibrações, portando e postulando pensamentos" (Martins, 2024), refletido por Leda Maria Martins; e as alternativas para um presente em crise, tensão proposta por Silvia Rivera Cusicanqui, amparadas em um mundo *Ch'ixi,* onde ela indaga sobre porque

“temos sempre de estar nas disjuntivas de um ou de do outro: ou somos pura modernidade, ou pura tradição?” (Cusicanqui, 2024). Quando estendemos tais reflexões ao campo contemporâneo das artes visuais, problemas são postos: quem ganha com a fusão da tradição com a modernidade – e da transposição da memória das comunidades – que atualmente impera nos cubos brancos em todos os continentes?

**PALAVRAS-CHAVE:**

Tiziano Cruz; tradição; modernidade; memória.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**Tiziano Cruz**
*Soliloquio (Me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared),* 2022,
conferência performativa, vídeoperformance e site specific.
Fonte: Vídeo gentilmente cedido pelo artista.
CRUZ, Tiziano. *Solilóquio (Acordei e bati minha cabeça contra a parede)*. Caixa Dramaturgias Indígenas. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

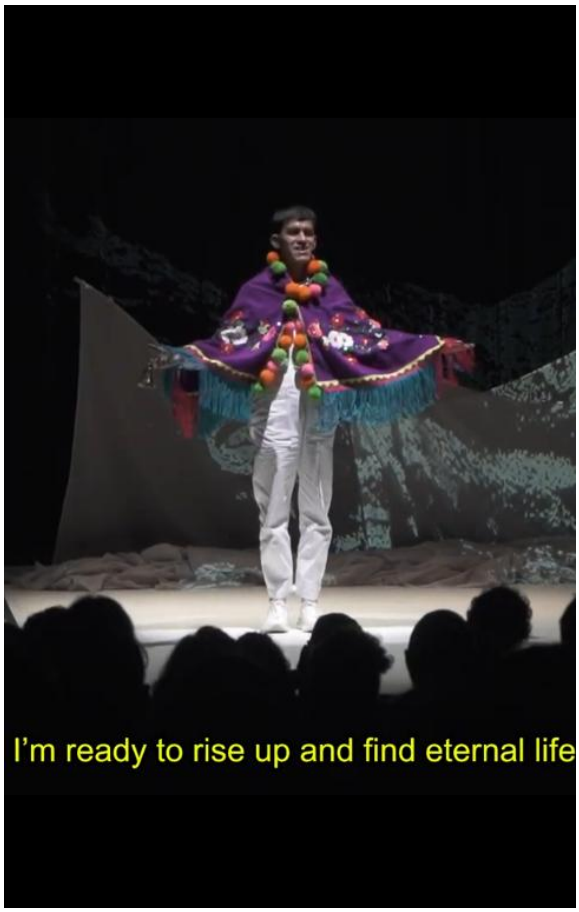



**Figura 2**
**Tiziano Cruz**
*Wayqeycuna,* 2024, conferência performativa, vídeoperformance e site specific.
Fonte: Vídeo e texto cedidos gentilmente pelo artista.

# Reverberações da exposição Tarot: Origins and Afterlives

Mirna Xavier Gonçalves[1]

[1] Universidade Federal do Rio Grande do Sul / mirna.xavier@hotmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

No final do inverno londrino, em 2025, o Instituto Warburg apresentou a exposição *Tarot: Origins and Afterlives*, na galeria local de sua instituição, a *Kythera Gallery*. O evento demonstra para a comunidade internacional uma premissa que já está presente no trabalho de muitos pesquisadores nacionais: o tarô é um objeto da história da cultura capaz de transpor espaços e tempos e se moldar diante da necessidade do seu contexto cultural e histórico.

Ao se adaptar às realidades múltiplas desde a Renascença, o tarô propõe ao seu observador uma luz indireta sobre a sua realidade, espelhando assim uma recorrente abordagem do campo das artes na contemporaneidade que sugere uma repaginação do cotidiano capitalista e acachapante afim de disparar experiências estéticas a partir dele, o que Marly Ribeiro Meira sugere através da perspectiva da educação.

A pluralidade do tarô também incorpora preceitos caros a Aby Warburg, que já perscrutou os arcanos maiores de alguns baralhos de tarô na prancha 50-51 de seu Atlas Mnemosyne, que foi a linha-guia da exposição do Instituto Warburg em 2025. No tarô, os aspectos de sobrevivência de cânones da Grécia clássica e da Renascença são muito claros, como proposto por Isabelle Naldony, e esse alicerce simbólico sustenta as ilustrações de cartas feitas na atualidade, bem como seu estudo dentro da história da arte.

Esse trabalho terá como enfoque esses dois pontos – a potência contemporânea do tarô e sua base simbólica – como as duas chaves que modulam a exposição do Instituto Warburg. Além disso, esse texto buscará lançar luz sobre algumas das lacunas deixadas pela exposição, que, propositalmente ou não, permitem um espaço para futuras publicações e exposições, provocando a pesquisa no campo do tarô, que é uma estrada ainda em emergência.

O trabalho e sua premissa não poderiam ser completos sem utilizar autores da escola warburgiana de pesquisa em arte como costura teórica, engendrando autores como Georges Didi-Huberman e seus conceitos de atlas, anacronismo e sobrevida como diretrizes.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Tarô; Instituto Warburg; Símbolo; Sobrevivência

**FIGURAS:**

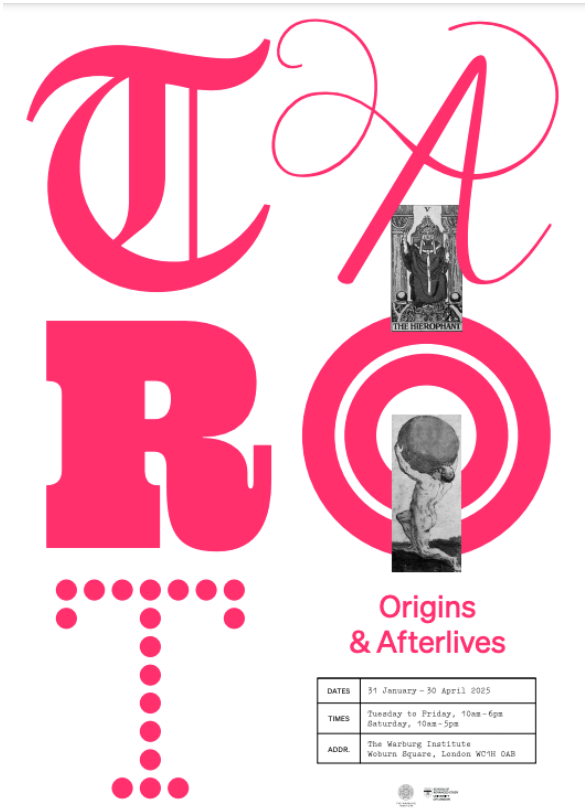



**Figura 1**
**INSTITUTO WARBURG**, *Tarot: Origins & Afterlives*, 2025, Cartaz digital de divulgação *online*.
Fonte: https://warburg.sas.ac.uk/events/tarot-origins-and-afterlives-2025

# O agora e o outrora em Julia Isidrez: contornos temporais na espacialidade da memória

Anna Cavalcanti[1]; Pedro Cupertino[2]

[1] Universidade de Münster (WWU)/annaccavalcanti@gmail.com
[2] Pesquisador independente/eu@cuper.art.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em 2015, a convite de Paula Ramos, professora do curso de História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), um grupo de mais de 30 estudantes viajou de ônibus desde Porto Alegre até as Missões e arredores, em missão de estudos. Nessa viagem, o grupo teve a oportunidade de conhecer a casa-ateliê de uma ceramista local, na cidade de Itá, no interior do Paraguai. Naquela circunstância, alguns interessados adquiriram peças de cerâmica a preços módicos, usuais a um artesanato local, à beira da estrada. Dez anos depois dessa viagem, em 2025, durante a 14ª Bienal do Mercosul, em visita à Fundação Iberê Camargo, um dos estudantes-viajantes de outrora identifica na exposição um conjunto de peças em cerâmica e reconhece nelas algo familiar: a rusticidade e a expressividade das peças de barro cozido que haviam sido adquiridas há 10 anos, numa beira de estrada no interior do Paraguai. Adquiridas, em casa, as peças tornaram-se artefato/objeto de cozinha.

As referidas peças de ambas as circunstâncias são da artista Julia Isidrez, ceramista reconhecida no cenário da arte popular paraguaia e internacional. A artista pertence a uma longa linhagem de ceramistas, sendo filha da também renomada ceramista Juana Marta Rodas. Juntas, mãe e filha trabalharam por décadas, produzindo obras que refletem a tradição indígena guarani.

Pensando a partir de um movimento de dialética da memória, em que outrora, agora e porvir se articulam, esta proposta tem interesse em refletir sobre a experiência de reencontro com a obra de Julia Isidrez à luz do pensamento de Benjamin e Agamben. Propomos, portanto, entender de que forma o deslocamento (espacial) e a descontinuidade (temporal) proporcionaram uma reconfiguração da obra da artista.

Em Benjamin, o passado não é simplesmente atualizado, mas é recriado, a partir do tempo-agora (Jetztzeit). O passado, então, é também elaboração do presente, entendendo que o saltar do outrora para o agora traz consigo novas possibilidades de reescritura narrativa. Ao reencontrar a obra de Isidrez em espaço museológico, de consagração e legitimação, as imagens de outrora saltaram descontinuadamente para o agora. O reencontro com as obras, portanto, recoloca-nos em um lugar de refletir sobre o contemporâneo de Agamben: “lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as

gerações”. Por fim, intentamos refletir, a partir desse lugar de um compromisso crítico, na atualidade, sobre a obra de Isidrez, 10 anos depois, no sentido de seguir arrancando a tradição da esfera do conformismo (Benjamin, 2020).

**PALAVRAS-CHAVE:**

Memória; Temporalidade; Tempo-agora; Julia Isidrez.



**Figura 1**
JULIA ISIDREZ, Sem Título, Acervo Privado
Fonte: www.instagram.com/margotnorton



**Figura 2**
JULIA ISIDREZ, Sem Título, Acervo Privado
Fonte: Os autores

# A artesania popular: as identidades coletivas nas comercializações carnavalescas

Andressa Aisha Santos Costa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestranda / aaishasc@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A comunidade das escolas de samba de Porto Alegre vem absorvendo uma prática diferente de fazer carnaval nas últimas duas décadas, manipulando os temas e sambas-enredo a partir da disponibilidade plástica de fantasias, alegorias e esculturas no mercado de trocas carnavalescas. Uma tendência que possui suas vantagens sustentáveis e ecológicas, mas que encontra, na prática comercial dos elementos cênicos carnavalescos, algumas fissuras diante do compromisso com as artesanias populares e identidades visuais de suas coletividades. Intrigado pela influência do modelo carioca de desenvolver os desfiles na avenida do samba, este estudo adota uma perspectiva metodológica específica. Busca compreender, em consonância com os acervos particulares e os saberes dos baluartes do samba porto-alegrense, os impactos das compras carnavalescas na manutenção da história e da memória plástica das escolas de samba de Porto Alegre. A análise abrange o período que vai das décadas finais do século XX – quando o carnaval carioca passou por diferentes transformações, sobretudo após a construção do Sambódromo – até o ano de 2020, quando a plasticidade do carnaval de Porto Alegre assume novas e diferentes nuances. Por fim, no auge dessa discussão, motivada pelas questões já tangenciadas por outros estudiosos do samba de desfile, este estudo busca debruçar-se sobre os impactos decorrentes dessa dinâmica comercial. Assim, esta comunicação discute as influências desse movimento diante das práticas intercomunitárias, bem como esse fluxo sobre os vínculos das comunidades com os seus territórios. Dedico especial atenção às estratégias desenvolvidas por esse corpo social carnavalesco para manter a autonomia criativa das escolas de samba – seja por meio da artesania popular, seja na defesa de uma escolha temática para seus desfiles que esteja alinhada com suas realidades e seus desejos coletivos.

**Palavras-chave:**

Escola de samba; Comércio de fantasias; Memória coletiva; Artesanias populares; Carnaval.

# O conceito de *pachakuti* nos trabalhos dos coletivos de arte Ayllu e Iconoclasistas

Marthina Borghetti Rosa da Silveira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestranda / marthiborg@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Nesta comunicação propomos discutir como a noção andina de *pachakuti* aparece nas práticas dos coletivos de arte contemporâneos. Essa palavra traz consigo séculos (ou talvez milênios) de história, remontando às culturas andinas da América pré-conquista.

Segundo o Dicionário de Americanismos da Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), *pachakuti* significa "tiempo de cambio y transformación". Esse significado apresenta várias nuances e, em uma segunda mirada, gera questões que talvez não possam ser respondidas. Afinal o que seria, para os povos andinos do século XV, mudança e transformação?

Não podemos compreender o sentido original do termo de forma inequívoca, e, por conta disso, decidimos analisá-lo através da ideia de acronia, de Amy Buono (2020). Discutimos como os coletivos de arte buscam utilizar, agenciar, operacionalizar essa palavra tão complexa em suas ações artísticas.

Objetivamos analisar como os coletivos entendem o tempo atual e seu espaço no mundo contemporâneo a partir desse conceito, e como o resgatam em forma de arte. Para tanto, são feitos dois estudos de caso: o painel *La Trenza Insurrecta*, do Iconoclasistas e a performance *Pachakuti Iré: Ritual Tecnosonor de Protecció*, do Colectivo Ayllu.

Os coletivos de arte Ayllu (Madrid, 2017) e Iconoclasistas (Buenos Aires, 2006) são formados por latino-americanos que buscam resgatar suas histórias e epistemes. Portanto, não surpreende que ambos utilizem esse conceito, tão complexo quanto caro aos povos originários. Propomos pontuar as semelhanças e diferenças das abordagens dos coletivos a partir do conceito-chave, bem como suas outras acepções fora do mundo da arte. Exemplificamos com uma análise breve da linha de produtos Pachakuti, da loja de decoração *Westwing Home & Living*, que coloca a ideia andina de forma bastante diversa.

Propomos, por fim, que entender o conceito de *pachakuti* como acrônico é entender que nele existem "múltiplas culturas, temporalidades e epistemologias [que] se cruzam" (BUONO, 2020, p. 40), que há diversos significados que são agenciados a partir dele, entendidos como formas de viver, de compreender o mundo, de agir em relação à política e à economia, ou de decorar sua casa.

Dessa forma, parece-nos que a arte é um bom lugar para discuti-lo, visto que também é um lugar onde não existem interpretações unívocas, mas onde se procura abrir constelações de significados que operam no sensível.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Coletivos de Arte; Arte na América Latina; Pachakuti.



**Figura 1**
**Colectivo Ayllu**
*Pachakuti Iré: Ritual Tecnosonor de Protecció*, 2022, performance, s.d.
Foto de divulgação.
Fonte: https://www.instagram.com/colectivo_ayllu/.




**Figura 2**
**Iconoclasistas**
*La Trenza Insurrecta: Cronología Anti-colonial Latinoamericana*, 2010, arte digital, s.d.
Disponibilizada pelo artista.
Fonte: https://iconoclasistas.net/cronologia-anti-colonial-latinoamericana/.

C B
H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# SESSÃO TEMÁTICA 08

# Experiências protocontemporâneas: dos conceitualismos à artevida

**Coordenação:**
**Neiva Fonseca Bohns**
**Stéphane Huchet**
**Marina Câmara**

# Reflexões sobre duas caixas de madeira: neovanguarda em disputa

Guilherme Moreira Santos[1]

[1] Universidade de Brasília / guilherme.tcha@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Consideremos, aqui, duas caixas. Dois objetos produzidos em madeira de compensado que, em 1965, coabitaram o mesmo espaço ao mesmo tempo: a 8ª Bienal Internacional de São Paulo. Uma delas é o objeto específico de Donald Judd, *Sem Título*, de 1964, um paralelepípedo em vermelho cádmio saturado, resolutamente posicionado no chão em cuja face superior inscrevem-se sulcos negativos de uma gradação sequencial e semicircular. Produzida em um contexto de profundas transformações artísticas e políticas nos Estados Unidos pós-segunda Guerra, a caixa de Judd dialogava com os pressupostos plásticos e conceituais defendidos pelo artista em "Objetos Específicos", ensaio publicado pela primeira vez na *Arts Yearbook 8*, em 1965.

A outra refere-se ao *Bólide-Caixa 11* de Hélio Oiticica, de 1964, estrutura em magenta e amarelo esmaecidos que, diferentemente daquela de Judd, não correspondia a um poliedro perfeito, mas, sim, com diferentes aberturas não-regulares de múltiplos centímetros, faces moduláveis e deslizantes, acolhendo a presença de outros materiais além da madeira e originalmente projetada para interação e manuseio. Igualmente produzida em um contexto histórico de transformações políticas e artísticas, nesse caso no Brasil, a caixa de Oiticica fazia parte de um complexo programa visual vanguardista desenvolvido por esse artista, posteriormente articulado no ensaio "Esquema Geral da Nova Objetividade", originalmente publicado em 1968.

Tomando os dois objetos como ponto de partida, nosso objetivo consiste em identificar a maneira pela qual as diferenças constitutivas entre ambas as caixas reportam a distintas perspectivas de enfrentamento das mudanças no estatuto da arte e do fazer artístico nos anos 1960. Observando o teor teórico das obras aqui analisadas, busca-se oferecer um cotejamento das pesquisas visuais de Judd e Oiticica, observando os posicionamentos desses artistas diante do amplo debate acerca da vanguarda, da neovanguarda e dos conceptualismos na segunda metade do século XX.

Ora, se a especificidade do objeto geométrico e industrialmente acabado de Judd aventou um modelo de visualidade cuja presença não-referencial almejava ser um novo começo asséptico para a produção artística estadunidense, nossa argumentação reside na hipótese de que a caixa de Oiticica teria fornecido um contra modelo visual baseado em contaminações, irregularidades e improvisos.

Em todo caso, há de se considerar, nessa aproximação, a espessura dos vazios e aberturas em ambas as caixas como um espelhamento das espessuras poéticas, conceituais, políticas e geográficas entre as produções de Judd e Oiticica.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Donald Judd; Hélio Oiticica; objetos específicos; nova objetividade; neovanguarda.

**FIGURAS:**

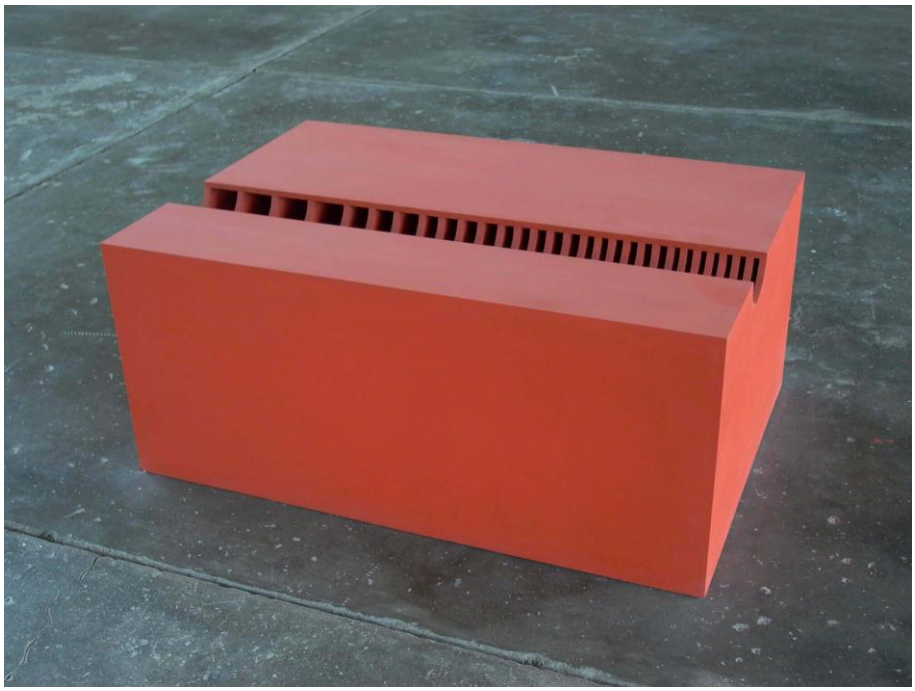


**Figura 1**
**DONALD JUDD** (1928-1994), *Sem Título*, c.1963, óleo s/ madeira, 9,5 x 114,3 x 77,5 cm,
Acervo: Judd Foundation, Nova York
Fonte: https://juddfoundation.org/art/untitled-6/



**Figura 2**
**HÉLIO OITICICA (1937 – 1980)**, *Bólide-Caixa 11*, 1964, Técnica mista, dimensões variáveis, Fundação Projeto Hélio Oiticica, RJ
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66422/bolide-caixa-11

# O espaço-tempo estético em Hélio Oiticica e Jacques Rancière

Paula Braga[1]

[1] Universidade Federal do ABC / p.braga@ufabc.edu.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

No desenvolvimento de seu programa ambiental, Hélio Oiticica mobilizou fios e tramas não apenas materialmente, nas camadas esvoaçantes dos Parangolés e nas telas impregnadas de pigmento dos Bólides, mas principalmente na definição de uma rede de inventores – a galáxia de pontos luminosos – que, sempre em expansão, movimenta o pensamento do artista carioca. Esta comunicação entremeia a produção de Hélio Oiticica com a teoria de Jacques Rancière, encorpando a discussão sobre a expansão do tecido sensível e propondo novos pontos na galáxia de inventores. Para tanto, retoma o desenvolvimento do programa ambiental de Oiticica, desde os penetráveis do início dos anos 1960 até os labirintos públicos da década seguinte, em diálogo com conceitos que Rancière mobiliza para definir o regime estético da arte.

Pode-se acompanhar o desenvolvimento da obra de Oiticica como a construção de um espaço-tempo estético que abriga e incita o estado de invenção, uma forma de vivência que está no dia-a-dia e ao mesmo tempo ultrapassa-o. Tal leitura do projeto ambiental de Oiticica aproxima conceitos desenvolvidos pelo artista carioca, tais como Crelazer e Delirum ambulatorium, da política da estética teorizada por Rancière, que pressupõe a criação de um novo sensório, diferente daquele da dominação, uma forma de experiência sensível que dá a ser uma nova humanidade.

Argumentaremos que a interrupção do primado da atividade sobre a passividade é central tanto no regime estético da arte em Rancière quanto no caráter de intransitividade das ações mínimas propostas no programa ambiental de Oiticica, tais como deitar-se no Bólide-Cama ou caminhar sem destino pela cidade. Com essa definição de política da estética, analisaremos produções contemporâneas que tentam, com maior ou menor sucesso, resgatar o poder da intransitividade proposto por Oiticica – em Ernesto Neto e Ricardo Basbaum, por exemplo – e discutiremos como e se propostas artísticas vinculadas a movimentos identitários contribuem para a expansão da partilha do sensível e para a formação de um coletivo de invenção.

Reforçando-se mutuamente, os conceitos de Jacques Rancière e de Hélio Oiticica definem a política própria da estética como constituição de uma nova experiência coletiva. No primeiro, trata-se da expansão da partilha do sensível; no artista brasileiro, refere-se ao crescimento da galáxia de inventores.

Discutiremos como os fios contemporâneos percorrem, politicamente, o grande labirinto do sensorial.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Hélio Oiticica; Jacques Rancière; Programa ambiental; Partilha do sensível; Comunidade estética.

# Kaprow e Fervenza: referenciais para as práticas e proposições artísticas

Natalia Schul Pacheco[1]

[1] Aluna, Universidade Federal do Rio Grande do Sul /nataliaschul@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O artigo parte da noção de que textos de artistas ao focar nos desafios de sua produção não só se incorporam à poética como integram o discurso crítico e historiográfico da arte. Os artistas que produzem textos contestam conceitos e propõem perspectivas de modo que teoria, interpretação e escolha referenciem o trabalho e a compreensão do estado da arte (Ferreira, 2006). Investigam-se aqui os conceitos de atividade e autoapresentação em um recorte de textos e trabalhos de Allan Kaprow e Hélio Fervenza enquanto referenciais para a criação artística de autoria da pesquisadora.

Allan Kaprow (EUA, 1927-2006) é um dos artistas mais influentes das poéticas experimentais, responsável pelo desenvolvimento e teorização do *environment* e *happening* na cena americana do final dos anos 50, precursores da performance. Depois, sua prática orientou-se por atividades, afastando-se dos modos da arte e aproximando-se da vida. Eram instruções executadas por voluntários, sem público, unindo gesto e movimento cotidiano, repetidos com variações e sem caráter teatral. Publicou artigos que teorizavam sua prática; em *Performing Life* (1979) afirmou tratar-se de fazer algo que pudesse ser experimentado e lançar consciência sobre o agir. Consistia em reunir características de algo em um plano performativo, capaz de atingir a percepção do participante e repercutir suas implicações (Kaprow, 2009).

A ideia de arte/vida e a priorização dos processos em vez de produtos continuam a influenciar a produção contemporânea. Nos anos 60, com a desmaterialização, o objeto deixa de ser essencial à criação que passa a se manifestar em diversos suportes e abordagens, valorizando a experiência. O artista e pesquisador Hélio Fervenza (BR, 1963) investiga as formas de apresentação da arte, como a autoapresentação, na qual são produzidas experiências do fazer que se interligam com as do sentir, pensar e olhar. Aborda trabalhos que privilegiam o processo em vez da produção de objetos para exposição, evidenciando o valor do envolvimento e da vivência e que utilizam situações, conhecimentos ou materiais não artísticos, provocando reflexões sobre a natureza e os limites da arte (Fervenza, 2007).

A série de minha autoria que será analisada é *Atividades de Entrega* (2022-23), em que reflito sobre as noções de atividade e autoapresentação enquanto métodos. A série traz ações captadas em vídeo, realizadas por uma dupla que

transfere continuamente materiais (areia ou gelo) entre suas mãos, enquanto estes durarem.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte/vida; Arte processual; Atividade; Autoapresentação; Escritos de artistas.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**Hélio Fervenza**, *Relógios: dias de areia: segundos de chuva:*, 2015, still do vídeo da instalação. Fonte: https://www.heliofervenza.net/arquivo/pontuacoes/relogios/relogios03.htm



**Figura 2**
**Natalia Schul**, *Atividade de entrega: areia*, 2022, still do vídeo, 30''. Fonte: acervo pessoal

# Leonilson: inscrição do erro e a "poesia em sua impropriedade"

Marina Andrade Câmara[1]; Artur Dornelles Ferreira[2]

[1] UFRGS /marina.camara@gmail.com
[2] USP /arturdornellesferreira@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Diversos estudos monográficos foram e têm sido produzidos acerca da produção de Leonilson e, no entanto, nos parecem se tratar de exercícios que, quanto mais se faz, mais abrem possibilidades para que se siga fazendo. Sobre uma obra que foi constituída em cerca de dez a quinze anos, veem se debruçando seus pesquisadores e, dentre a produção dos textos analíticos, podemos verificar aproximações da sua poética com a poesia concreta, com a geração 80, com a transvanguarda italiana, entre outras manifestações e vertentes tanto da poesia, quanto das artes visuais. Nos propomos a apresentar aqui algumas hipóteses sobre aproximações e distâncias possíveis de serem identificadas entre a produção de Leonilson e algumas das características da Transvanguarda, tal como foi definida pelo seu próprio criador – Bonito Oliva –, a saber, como "uma forma de neo-maneirismo", em que o prazer da manualidade não se separa do impulso conceitual, se articulando em uma linguagem de uma sensualidade primitiva, infantil e enigmática, em que a distinção entre alta e baixa cultura se torna impossível. A partir das obras "O mentiroso", 1992; "O que nos une, o que nos separa", 1990; "Os pensamentos do coração", 1988; "Os rios por meus fluidos entrego meu coração", 1991; "Pequeno reino" 1988; "Sem título", 1982; "Todos os rios", 1984; "As ruas da cidade", 1988; "Favorite Game", 1990; e ainda nas contravenções operadas nos títulos de "O Penélope" 1993 e "O ilha", 1990, tentaremos identificar aquilo que Caillolis chamou de indistinção ou princípio de correspondência, nos apropriando desta noção para dizer do desejo de devir mundo presente nos trabalhos de Leonilson. Carlos Eduardo Riccioppo, em sua tese dedicada ao artista, sustentou que o universo da cultura teria tipo papel de balizar o pulso expressivo de Leonilson impedindo que este configurasse nele algo de neo-romântico. Já Gustavo Silveira Ribeiro, em texto para o livro Escrever Leonilson, de Marina Baltazar, observa, analogamente, que a expressão das experiências mais íntimas do artista eram também esvaziados clichês que circulavam, justamente, no universo da cultura de massa. A ruptura instaurada pela obra de Leonilson advém, no entanto, de geniais desdobramentos de uma experiência profundamente sensível de dissolução do eu nas massas, ou melhor, no mundo. Especularemos, por fim, sobre o processo de catalogação ou arquivamento do eu, manifestado na metáfora do "mundo"

(mapas, globos, rios, caminhos, trajetos, artérias, vias, órgãos, cidades, desejos), advogando que elas constituem não semente uma cartografia do desejo, como bem circunscreveu Maria Ester Maciel, mas uma poética da correspondência.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Leonilson; escrita performática; Transvanguarda italiana

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Poema Processo: limites da linguagem e do objeto na experiência irrepetível do poema

Ana de Gusmão Mannarino

[1] PPGAV-UFRJ /ana.mannarino@eba.ufrj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O movimento Poema Processo, que aconteceu entre 1968 e 1972, com artistas e poetas do Rio de Janeiro e Rio Grande do Norte, embora menos lembrado do que outras experiências artísticas do mesmo período no Brasil, envolveu uma experimentação radical de dois aspectos centrais para o estudo da arte brasileira da segunda metade do século XX: a exploração da materialidade da linguagem e o entendimento da arte como experiência aberta à participação do espectador/público/leitor. Entendemos como fundamental para compreender essa produção, tanto do Poema Processo como de outras experiências envolvendo a confluência entre artes visuais e palavra na arte brasileira, o diálogo profícuo entre artes visuais e poesia que ocorreu no Brasil a partir dos anos 1950 e 1960, sobretudo na obra e textos teóricos de poetas e artistas do concretismo e neoconcretismo. Mais do que entender essa aproximação entre arte e palavra escrita como uma ruptura com um dos aspectos centrais do modernismo – a autonomia das artes visuais – , o que levaria a uma aproximação com o movimento conceitual norteamericano internacional e uma ênfase na desmaterialização da arte (Lippard) ou em uma aproximação com os enunciados filosóficos (Kosuth), acompanhamos Rancière em um entendimento do modernismo e das vanguardas históricas como promotores do diálogo e da confluência entre as diversas modalidades artísticas, diluindo as fronteiras entre as artes. Nesse sentido, faz-se necessário pensar essa produção que envolve a palavra escrita no Brasil além da matriz conceitual norteamericana para pensar as suas singularidades. A partir do estudo de obras e textos do Poema Processo (Wlademir Dias Pino, Moacyr Cirne, Neide Sá, Alvaro de Sá) , propomos aprofundar a discussão acerca de dois aspectos que se relacionam ao diálogo das artes visuais com as artes da palavra, em especial com a poesia, já presentes em diversos movimentos modernos, mas aprofundados na arte contemporânea, em particular na arte brasileira de que aqui nos ocupamos: uma preocupação com a linguagem não-fonocêntrica, por um lado, e a arte como uma experiência aberta ao espectador, única e irrepetível, por outro. Ambos esses aspectos associam-se às relações entre arte e política e remontam a duas referências fundamentais oriundas do diálogo inter-artes, com a poesia e com o teatro, desde as vanguardas modernas, e que foram igualmente importantes para a arte brasileira nos anos 1950 e 1960 - Mallarmé e a espacialização do poema, Artaud e o Teatro da Crueldade.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Poema Processo; Palavra na arte brasileira; Poesia espacial; Arte e participação; Arte e política.

**FIGURA:**




**Figura 1**
**Grupo Poema/Processo**
*Revista Ponto 2*, 1968, técnica, 26 x 19cm.
Acervo: Fundación Museo Reina Sofía (Doação Gustavo Nóbrega)
Fonte: https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/revista-ponto-2-ponto-2-magazine-0

**ST10 - AS TESSITURAS DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE: REPERTÓRIOS, PROBLEMAS E PERCURSOS DISCURSIVOS**

# O Pluriobjeto de Willys de Castro diante da crítica de arte de Ronaldo Brito

Caio Vinícius Bonifácio

[1] Universidade de São Paulo / caio.vinicius.bonifacio@alumni.usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação propõe uma leitura crítica de um *Pluriobjeto* em metal de Willys de Castro, datado de 1988, pertencente à coleção da Pinacoteca de São Paulo, à luz da crítica de arte de Ronaldo Brito e em diálogo com a obra do artista carioca Waltercio Caldas. Willys de Castro, artista mineiro radicado em São Paulo, esteve ligado ao Grupo Neoconcreto, tendo desenvolvido, desde o final dos anos 1950, pesquisas envolvendo linguagem geométrica e experiência estética corporal. Waltercio Caldas, por sua vez, é um artista carioca cuja obra enigmática se apropria da herança construtiva e a desloca em direção a uma problematização da forma e da percepção. Partindo da noção de crítica institucional, elaborada por Brito em textos sobre Willys, Caldas, o circuito artístico e a teoria da arte, a análise busca compreender como a obra ativa relações críticas com o espaço expositivo e com o próprio estatuto do objeto artístico.

Realizados na década de 1980, os *Pluriobjetos* operam uma revisão do projeto construtivo brasileiro, com o qual Willys esteve comprometido nas décadas anteriores. Essa revisão foi impulsionada pelo cenário social crítico que se seguiu às crises econômicas que caracterizam a década e ao projeto político autoritário da ditadura militar. Os *Pluriobjetos* propõem uma experiência estética desprovida de focos de atenção, marcada por uma estranheza silenciosa e por uma tensão entre banalidade e presença artística. O objeto oferece uma presença bruta que recusa projeções psicológicas, chamando atenção à concretude da experiência — ao acontecimento do encontro.

A aproximação com Waltercio Caldas, legitimada por correspondências entre os artistas e pela presença de uma obra de Caldas na coleção de Willys, permite uma análise comparativa. O trabalho de Caldas opera de modo semelhante: provoca estranhamento, enfrenta o espectador, recusa a

positividade e uma ensejada experiência edificante da obra. Ambos instauram a dúvida e o deslocamento, desestabilizando o senso comum ao introduzir atraso e dificuldade na atribuição de sentido.

A consulta ao *Pluriobjeto*, mediada por protocolos institucionais da Pinacoteca, é também parte da experiência do trabalho, ressaltando o papel do museu como operador do sentido da obra. O olhar para essa obra hoje revela questões atuais sobre o papel das instituições culturais e sobre os modos de organização social que moldam nossa experiência com a arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Willys de Castro; Ronaldo Brito; Crítica institucional; Arte contemporânea; Arte brasileira.

Poderão ser incluídas **até 2 imagens** com resolução de 150 dpi, incluindo as respectivas legendas após o texto do resumo. O maior lado da imagem (vertical ou horizontal) deve possuir até 15 cm. A legenda deve ser formatada em fonte Arial 10, espaçamento simples, centralizada e com o nome do/a autor/a em bold e nome da obra/imagem em itálico. Deverá ser mais completa possível, obedecendo o exemplo abaixo:
Modelo básico para as legendas:

**FIGURAS:**

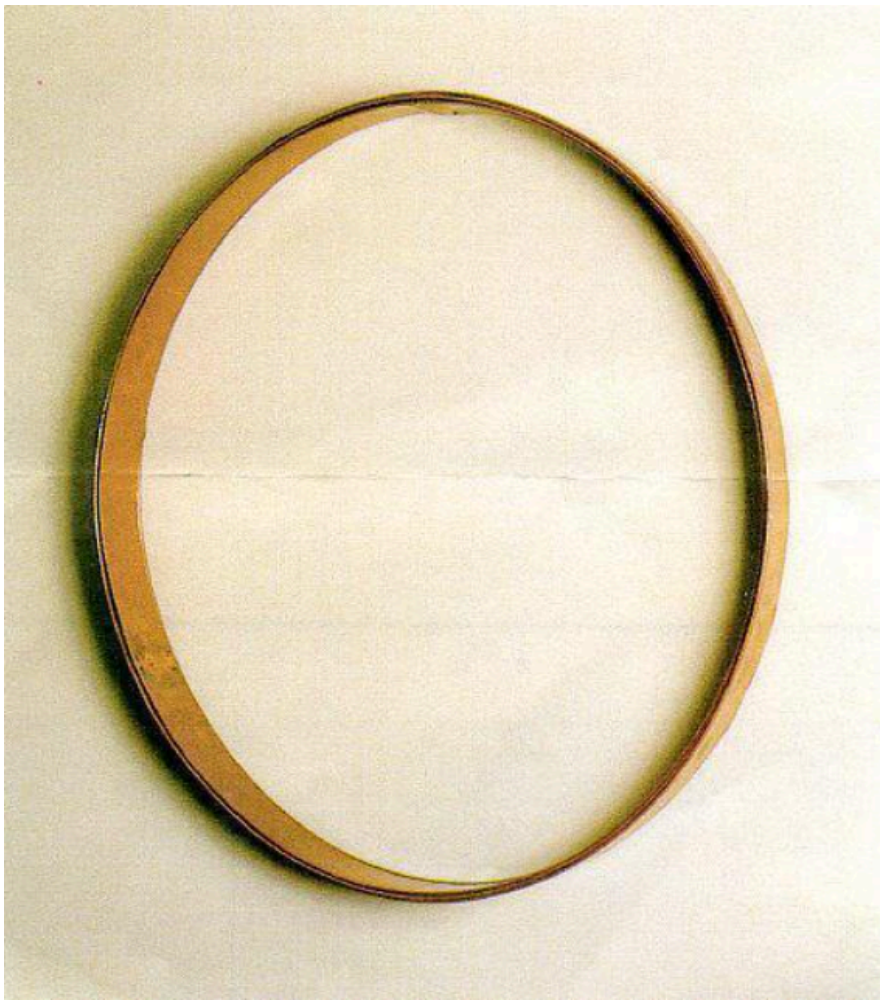


**Figura 1**
**WILLYS DE CASTRO**, *Pluriobjeto [Aro]*, 1988, cobre, 96 x 96 x 11 cm, Acervo: Pinacoteca de São Paulo, Crédito: Romulo Fialdini
Fonte:
https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=16579&ns=216000&lang=BR&IPR=-1

# *Centerminal*, de Anna Bella Geiger: qualquer direção fora do centro

Fernanda Pequeno[1]; Laura Cristina Souza da Silva[2]

[1] UERJ-CBHA / fernandapequeno@gmail.com
[2] PPGHA-UERJ / luacristina99@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação examinará o vídeo *Centerminal* (1974), da artista carioca Anna Bella Geiger, sob a perspectiva da desmaterialização da arte (LIPPARD, 2013), termo cunhado pela crítica de arte estadunidense Lucy Lippard para analisar a arte produzida a partir da década de 1960. No trabalho, vemos a palavra *Centerminal* desenhada na terra, seguida de um plano em que Geiger caminha ao redor da inscrição. A artista, então, lança um galho de árvore no ar e, em outra cena, mostra à câmera um cartaz com a frase “any direction out of the center” (em português: qualquer direção fora do centro).

O uso do inglês no título se deve ao contexto de produção do vídeo: o convite de Walter Zanini, então curador do MAC-USP, para a participação em uma das primeiras exposições abrangentes de videoarte nos Estados Unidos. *Video Art*, apresentada inicialmente no *Institute of Contemporary Art*, na Pensilvânia, foi também exibida em Cincinnati, Ohio, em Chicago, Illinois, e em Hartford, Connecticut (ICA, 1975). Na análise do vídeo, a comunicação visa abordar a atualização, realizada pela artista, dos debates abstracionistas que precedem seu fazer contemporâneo.

*Centerminal* se destaca ao provocar questões que permanecem em aberto. O título *Centerminal* une os vocábulos *center* e *terminal*, e reivindica uma passagem que se oriente para qualquer direção fora do centro. A obra estabelece diálogos tanto com o percurso artístico de Anna Bella Geiger quanto com os debates estéticos das produções nacionais e internacionais de sua época.

Enquanto a crítica dos anos 1960 às correntes abstratas via na centralidade simétrica da tela um princípio capaz de estruturar a pintura como objeto – conforme apontado por Rosalind Krauss (1976) –, em Geiger, a abstração de sua primeira fase já esboçava um modelo mais próximo do pensamento conceitual e experimental que marcaria as décadas seguintes.

Nos anos 1970, o centro deixa de ser uma condição estrutural para se tornar, em seu trabalho, um espaço de ação e teste, reconfigurado em práticas de deambulação entre diferentes linguagens. Para Lucy Lippard, a desmaterialização da arte remete precisamente ao abandono da produção objetual enquanto finalidade, em favor de um voltar-se para a ideia e a ação.

Sustentamos que o interesse por um discurso contemporâneo desmaterializado e descentralizado, já presente na instalação *Circumambulatio*, de 1972, destaca-se no vídeo em análise a partir da integração dessa nova mídia ao processo poético da artista.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Anna Bella Geiger; Arte contemporânea brasileira; Desmaterialização; Videoarte no Brasil.

**FIGURA:**



**Figura 1**
**Anna Bella Geiger**, *Centerminal*, 1974, Vídeo, 1’45’’. Acervo: Videobrasil, Brasil
Crédito da imagem: Jom Tob Azulay. Fonte: https://vejario.abril.com.br/atracao/encruzilhada

# Revisitando o paradigma *city-related* de Gordon Matta-Clark na obra de Rubens Mano

Tatiana Sampaio Ferraz[1]

[1] Universidade Federal de Uberlândia/tsferraz@ufu.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta proposta pretende analisar as contribuições do paradigma *city-related* de Gordon Matta-Clark (1943-1978) para a arte contemporânea, em especial, para obras que seguem tencionando as dinâmicas urbanas das grandes cidades, como as do artista paulistano Rubens Mano. O paradigma operativo de Matta-Clark imprimiu uma prática que colocou em xeque a ideologia modernista na arte e na cidade, produzindo intersecções de linguagens (entre escultura, intervenção, performance, cinema e arquitetura); realizados nos anos 1970, os trabalhos do novaiorquino estavam sintonizados com tendências artísticas interessadas em processos e ações, mais do que em objetos finais.

No final da década de 1960, a crítica sobre o moderno repunha o problema do *lugar*, e implicava a retomada de vínculos imediatos com a vida, o desejo de vivenciar a cidade. Matta-Clark foi mobilizado pelas transformações urbanas verificadas no período em Nova York, onde residia. A conjunção de sua formação em arquitetura (na Cornell University), de sua experiência coletiva e performática nas ruas (com Trisha Brown) e de seu interesse pelo cinema o moveu pelo território em busca de lugares abandonados (*terrain vagues*), transformados em matéria para suas ações. De início, movimentou as ruas ao propor uma série de projetos *city-related works*, que inclui *Pig Roast* (1971), um churrasco de porco embaixo da ponte do Brooklyn oferecido aos sem-teto; e *Fresh Air Cart* (1972), um carrinho com oxigênio pelo qual distribuía "ar" nas calçadas de Wall Street. Na década seguinte, o modo performativo da rua se uniu a ações de extração de partes de edificações como crítica às políticas de renovação urbana. *Bronx Floors* (1972) e *Pier In/Out* (1973) tencionaram a deterioração de construções abandonadas e espaços baldios durante a reurbanização de Robert Moses, pela qual bairros inteiros foram substituídos por grandes eixos viários.

Duas décadas mais tarde, em São Paulo, podemos notar o mesmo interesse por espaços residuais, produzidos pela modernidade, na obra de Rubens Mano. *casa verde*[1], fotografia de uma casa "oca" é resultante da subtração orquestrada pelo artista antes de ser demolida, e enquadra a paisagem da cidade ao longe. A mesma prática subtrativa enfrenta o real a partir de suas estratégias

[1] O artista atribui todos os títulos de suas obras com caixa baixa.

negociativas e operacionais, fruto da formação de arquiteto, subvertendo a lógica edificante da profissão. As situações encontradas por Mano no território foram impulsionadas pelo *modus operandi* demolição-construção da capital paulista; somam-se às operações urbanas dos anos 1990, que destruíram bairros inteiros em troca de potencial construtivo.

A natureza desdobrável das proposições de Matta-Clark – quer em diferentes partes (intervenção, fotografia...), ou em outras obras (esculturas, filmes...) – reaparece com frequência em Mano. Suas proposições pareciam envolver tantas camadas que era preciso desdobrá-las em diferentes formalizações, a fim de dar vazão à trama de relações que constituem a produção do espaço.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Gordon Matta-Clark; Rubens Mano; obras *city-related*; espaço urbano; intervenção subtrativa

# O mais perto possível da tinta: considerações sobre a espessura do quadro

Rodrigo de Almeida Cruz

Professor Adjunto da Universidade de Brasília (VIS-UnB).

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Para o leitor acostumado com a abordagem teórica da pintura desenvolvida por autores como Yve-Alain Bois e Hubert Damisch na segunda metade do século passado, o exame de uma entrevista de Katharina Grosse publicada recentemente pode causar uma autêntica sensação de que a artista alemã está citando diretamente trechos presentes nas reflexões desses autores, muito embora, saibamos ser pouco provável que este seja exatamente o caso. Isso se deve, especialmente, à escolha de alguns termos feita por Grosse para se referir a aspectos do seu processo pictórico, que dizem respeito à ideia de que a pintura deve ter uma presença física, uma espessura, construída por meio de um entrelaçamento das suas camadas de tinta, no qual cor, espaço e movimento se equacionam para reformular os parâmetros da nossa percepção e da nossa relação com o mundo.

Ora, se por um lado essa sensação pode, em parte, ser explicada pelo evidente parentesco dos trabalhos de Grosse, com relação aos trabalhos de alguns dos artistas investigados por Bois e Damisch, tais como Henri Matisse e Jackson Pollock, por outro, é possível que ela se deva à natureza revigorante, que caracteriza a abordagem desses autores do meio pictórico. Uma abordagem que, vale dizer, jamais prescinde da investigação meticulosa da materialidade do quadro. Na qual a especificidade desse objeto envolve não apenas a condição geral de seu ambiente, mas os detalhes mais insignificantes de seus meios de produção, sua dimensão técnica e o modo como sua estrutura física é capaz de produzir sentido. Mas, uma abordagem, principalmente, que foi capaz de resgatar a pintura do abismo crítico em que se encontrava no contexto da influente revista *October*, que representava um dos principais fronts da luta contra a pintura no começo dos anos 1980.

Interessa-nos, nesta comunicação, indagar a relevância de algumas das noções utilizadas por esses autores para a reformulação crítica do discurso modernista e para a reflexão sobre os dilemas da modernidade que ainda se apresentam para quem se debruça, hoje, sobre os problemas da pintura. A fim de observar, assim, o que a arte contemporânea herda dos movimentos que a antecederam, a obra de Katharina Grosse, um ícone da pintura atual, e sua relação com a obra de artistas modernistas (Cézanne, Matisse, Pollock), nos servirá de modelo para

elaboração das ideias de entrelaçamento e de espessura, frequentemente utilizadas por Damisch e Bois em suas análises.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Pintura; Katharina Grosse; Yves-Alain Bois; Hubert Damisch; Espessura.

# A Poética de Orlando da Rosa Faria – Lando – Na exposição *Conspectus*

Angela M. Grando Bezerra[1]; Ernandes Zanon Guimarães[2]

[1] Professora do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo /angelagrando@yahoo.com.br
[2] Aluno do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo/ezanoncontato@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A proposta deste texto é analisar a série fotográfica *Museu de Gente*, do artista capixaba Lando, considerando especialmente a montagem das obras apresentadas na exposição *Conspectus*, realizada em 2006, no Museu de Arte do Espírito Santo (MAES). Palavra de origem latina, *Conspectus* significa “olhar”, “observar” ou “ver”. Quantas vezes olhamos, mas realmente não enxergamos?

Em certa medida, nas últimas duas décadas, o elemento recorrente que une a produção artística de Lando é o exercício do olhar, o qual reflete uma relação intricada com um mundo economicamente globalizado e rico em variações geográficas e culturais. Em todo caso, suas fotografias revelam a potência de um olhar que se desloca, observa e reconfigura sentidos, de modo que a fotografia se torna um dispositivo para capturar diversas camadas de tempo condensadas em uma mesma imagem. Foi essa a *démarche* escolhida pelo artista em seu processo contínuo de exploração plástica, considerando seu trânsito por múltiplos países na tentativa de evocar a dimensão do real e do histórico, fragmentos de memória e identidade, descerrando imagens por meio de sua lente na elaboração da série *Museu de Gente*.

De fato, essa série foi o ponto de partida para o processo que deu origem à exposição *Conspectus*. Para o filósofo e historiador da arte Didi-Huberman, o bom uso da imagem é, essencialmente, a boa montagem. E, nesse aspecto, o processo de montagem que Lando desenvolveu para apresentar sua série fotográfica reflete essa perspectiva, ao optar por instalações *site-specific*, ocupando os vãos de vidro das fachadas laterais do museu e transformando-os em vitrines.

É relevante considerar que o MAES está situado em um cruzamento da principal e dinâmica avenida do centro de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo, onde a circulação tanto de pedestres quanto de veículos é intensa. O que muda quando a montagem da mostra desloca a visualidade das obras do interior do museu para o exterior? Isso as tornaria acessíveis a um público mais amplo e diverso, inclusive àqueles que talvez não frequentem museus? Provocaria uma fruição mais impactante, por surgirem de forma inesperada, expostas à rua, ao

ritmo urbano? As imagens fotográficas, transmutadas em painéis e vitrines, se aproximariam do simulacro?

Na medida em que o modo de montagem da imagem pode instaurar sentidos múltiplos na experiência estética, buscaremos estabelecer diálogos com teóricos como Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière e, especialmente, Didi-Huberman.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Imagem; Fotografia; Olhar; Montagem; Instalação.



**Figura 1**
**ORLANDO DA ROSA FARIA.** *Fotografias digitais expandidas,* da série *Museu de Gente,* exibidas nas vitrines da fachada lateral do MAES, na exposição *Conspectus*. Vitória, 2006.
Fonte: Acervo do Museu de Arte do Espírito Santo - MAES.




**Figura 2**
**ORLANDO DA ROSA FARIA**. *Fotografias digitais expandidas,* da série *Museu de Gente,* exibidas nas vitrines da fachada lateral do MAES, na exposição *Conspectus*. Vitória, 2006.
Fonte: Acervo pessoal do curador da exposição *Conspectus* Fabrício Coradello.

# Primeiras experiências híbridas com a fotografia na Bahia: repercussões

Telma Cristina Damasceno Silva Fath/ Docente

[1] Universidade Federal da Bahia /cristinafath2@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este trabalho visa analisar as primeiras contribuições experimentais com a fotografia na Bahia e sua expansão na arte contemporânea.

No curso das transformações ocorridas no campo da arte a partir dos anos 1960, algumas experiências no cenário baiano acompanharam, em certa medida, o movimento nacional, que por sua vez manteve influências com as mudanças na esfera internacional, assimilando as tendências artísticas e estéticas da época.

A fotografia foi gradativamente inserida no processo criativo dos artistas dando lugar às novas propostas artísticas que estabelecessem uma relação social específica entre a obra de arte e os espectadores.

No espetáculo intitulado o *Barroco*, realizado no Teatro Santo Antônio, da Escola de Teatro da UFBA, em 1965, já se percebe o surgimento de um pluralismo nas intenções e nas realizações artísticas. A apresentação propôs um diálogo estético com a dança, teatro, música, artes plásticas e fotografia. As fotografias, de autoria do arquiteto e fotógrafo Silvio Robatto (1935 - 2008), abordaram detalhes das edificações barrocas e cenas religiosas da cidade do Salvador, que eram projetadas no cenário e ainda nos corpos dos dançarinos. As apresentações destacaram a atmosfera religiosa da cidade, exaltando seu lado sagrado e profano.

Outra proposta experimental em que a fotografia ganhou destaque com a participação de Silvio Robatto foi o espetáculo intitulado *Interarte*, promovido pelo Instituto Cultural Brasil Alemanha – ICBA, em 1971, com três edições consecutivas. O espetáculo de artes integradas reuniu artes plásticas, música, dança e fotografia, sob direção do artista plástico Chico Liberato, com a participação dos músicos, compositores Djalma Corrêa (1942 - 2022) e Ernst Widme (1927 - 1990), bem como da coreógrafa Lia Robatto. A ambientação do espaço foi composta por objetos, colagens, fotografias, projeções de slides, jogos de luzes e som. Considerado como um *happening*, o espetáculo propôs uma linguagem não verbal com o público, uma nova relação com a arte. O espectador, ao se dirigir à sala principal, era convidado a passar por uma abertura estreita onde eram reproduzidos sons eletrônicos acompanhados de projeções de fotografias que sugestionavam uma interação com as expressões corporais dos intérpretes.

De certo, o aprofundamento do tema busca revelar iniciativas despercebidas e ignoradas pela história recente, podendo contribuir para uma melhor compreensão dos desdobramentos relativos à absorção da fotografia pelos artistas nas décadas seguintes e em especial na atualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte na Bahia; Fotografia; Hibridismo; Contemporaneidade.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**SILVIO ROBATTO**, *Interarte*, c.1971, Espetáculo de Artes Integradas, Fotografia
Fonte: Acervo Instituto Cultural Brasil Alemanha – Bahia

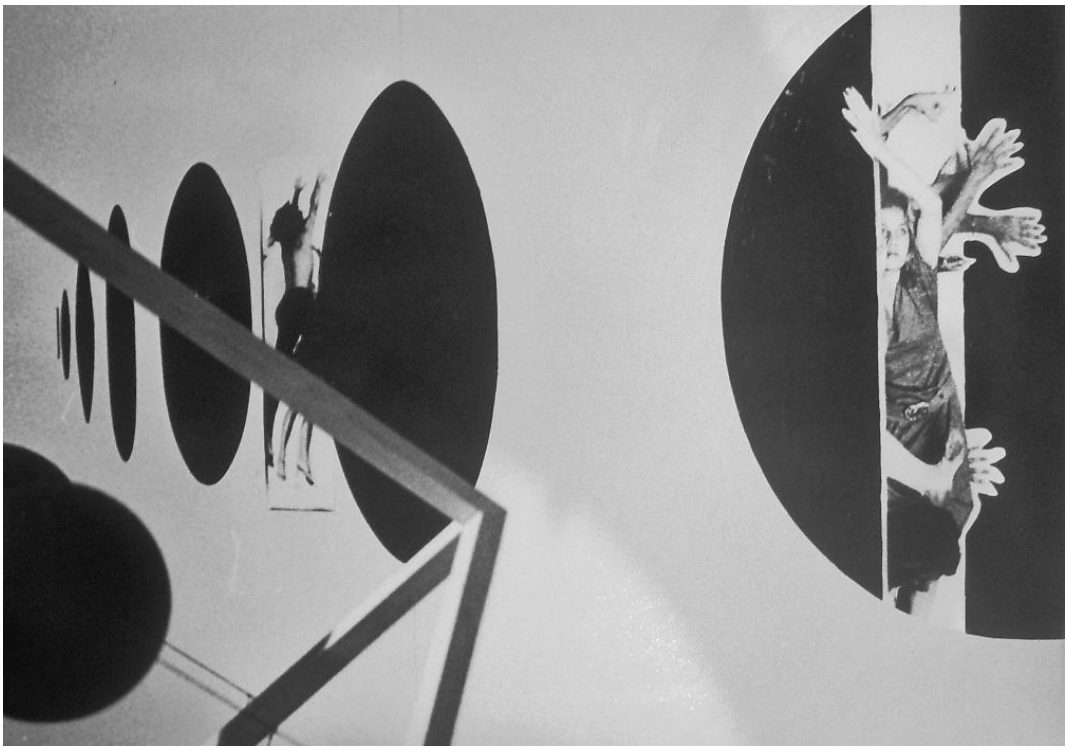


**Figura 2**
**SILVIO ROBATTO**, *Interarte*, c.1971, Espetáculo de Artes Integradas, Fotografia
Fonte: Acervo Instituto Cultural Brasil Alemanha – Bahia

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Uma imagem que se ergue no espaço

Júlia Milward[1]

[1] pesquisadora / Universidade de Brasília / juliamilward@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

À beira da imagem, vemos o fluxo sem escala de uma superfície aquosa, esverdeada e em movimento constante. A matéria líquida agitada serve de suporte para um teatro de sombras de duas figuras fugidias e um fragmento de construção. No vídeo "*Le petit pont*" (2004), de Karina Dias, estamos simultaneamente dentro e à margem do rio, precipitados em um jogo de aparição e ocultamento. As figuras, projetadas pela luz do sol no movente da água, evocam uma outra versão do mito fundador da pintura, no qual Cora, filha de Butades, se coloca ao lado do amado, deixando como rastro a efêmera percepção de uma imagem que não pode ser tocada, mas que, mesmo assim, se ergue no espaço.

Partindo desta obra e aproximando-a de trabalhos de Mark Lewis (*Wind Farm*, 2001), Nan Hoover (*Returning to Fuji*, 1984), Michael Snow (*Solar Breath*, 2002), James Benning (*Ten Skies*, 2004), Muriel Toulemonde (*Fabeltier*, 2000) e Cinthia Marcelle (*Fonte 193*, 2007; *475 Volver*, 2009), o ensaio propõe pensar sobre as práticas de vídeos contemporâneas em que a imagem-movimento não se alinha à lógica narrativa cinematográfica, mas às noções do pictórico: imagens suspensas no tempo e no espaço como "quadros". Em comum, essas obras compartilham planos fixos, ausência de desenlace, duração dilatada e mínima ação, deslocando a expectativa de desenvolvimento narrativo para uma experiência contemplativa do presente.

Um sentimento de suspensão do tempo pela expansão de sua materialidade, relacionado à experiência da paisagem e à sensibilidade pictórica romântica e impressionista. Seja pela relação de grandiosidade da natureza ou pela vibração visual do instante, as obras contemporâneas analisadas dialogam e atualizam características desses movimentos para instaurar um tempo que não conduz, mas habita, entre o neutro e o sublime, o pictórico e o fílmico.

Procura-se, assim, refletir sobre as noções do tempo enquanto matéria moldável e visível que está entre o neutro e o sublime, o pictórico e o fílmico, o quadro e o recorte, presentes nas obras que nos convidam a experienciar o olhar como um modo de habitar no instante o intervalo do presente

**PALAVRAS-CHAVE:**

Videoarte; Arte Contemporânea; Pictórico; Cinema Expandido; Imagem-Tempo.

**FIGURA:**

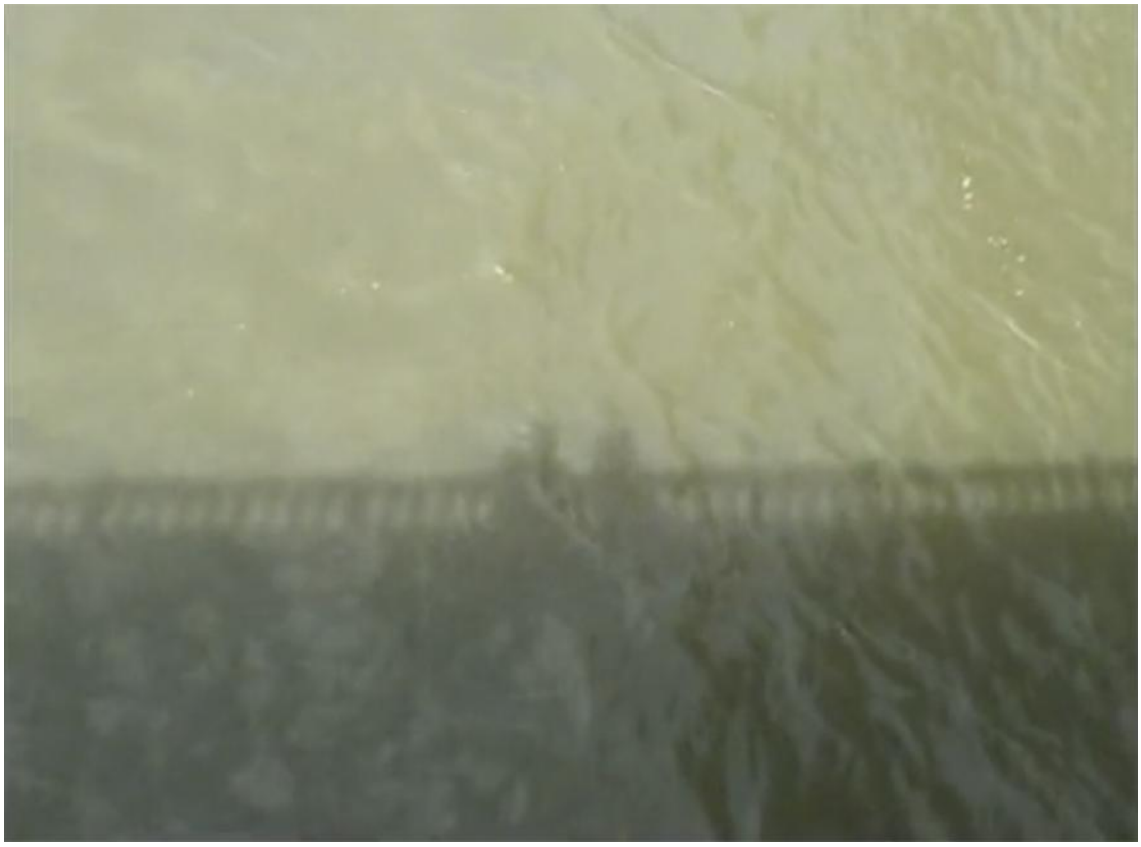


**Figura 1**
**KARINA DIAS**, Le *Petit Pont*, 2004, vídeo, 3’47”, dimensões variadas.
Fonte: https://www.karinadias.net/

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Experiência encenada: a Casa Capuava como o teatro de Flávio de Carvalho

Tiê Mussallam Higashi[1]

[1] Faculdade de Arquitteura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo
tie.higashi@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

De forma metonímica, esta pesquisa busca entender Flávio de Carvalho a partir da sua morada, apropriando-se da mesma como objeto central de análise. O argumento do trabalho se baseia na investigação da Casa Capuava enquanto grande teatro para a sua personagem e, portanto, incorporando os componentes espaciais que conformam tal estrutura. Para entender como Flávio de Carvalho construiu e dissimulou a sua persona, propõe-se seguir as pistas espalhadas por sua casa: vestígios — livros, fotos, escritas, documentos — que revelam o seu modo de ser e estar. Uma das importantes ferramentas desta pesquisa é o Livro dos Comensais, álbum criado por Flávio para guardar as memórias de sua casa e que é testemunha perene dos espetáculos da Casa Capuava. Assim, a pesquisa organiza-se em três momentos. No primeiro, apresento a Casa Capuava e seu contexto: a emergência da arquitetura moderna, os outros projetos de Flávio, sua estrutura e organização, seu interior e sua decoração. A casa não apenas como espaço físico, mas microcosmo da vida e obra de Flávio de Carvalho, onde cada cômodo, cada móvel, cada elemento revela camadas do seu ser e da sua visão de mundo. No segundo, trago uma leitura da figura conhecida de Flávio de Carvalho, perpassando sua biografia e a literatura existente, culminando na apresentação de suas experiências. Por fim, trago o Livro dos Comensais, com suas fotos e depoimentos, buscando entender como o álbum que Flávio de Carvalho organizou para a sua casa também é uma testemunha do legado que pretendia estabelecer. Objeto que traz os eventos que organizou, as pessoas que recebeu, os comensais que partilhou uma refeição. Chancelando a persona conhecida que se tornou. Um homem midiático e insurgente, que negou a Igreja e o moralismo social. Um burguês antiburguesia, que pôde experimentar ser artista em múltiplas vertentes. Um celibatário convicto, que foi tomado como arquétipo da rebeldia modernista. A casa onde morou até seus últimos dias é parte da grande performance da vida de Flávio de Carvalho.

## PALAVRAS-CHAVE:

Arquitetura; Teatro; Performance; Modernismo; Flávio de Carvalho.

## FIGURAS:



**Figura 1**
**FLÁVIO DE CARVALHO**, Foto da fachada da Casa Capuava, Livro dos Comensais, Sem data, Acervo: Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE/Unicamp, Crédito da imagem: fotografia da autora

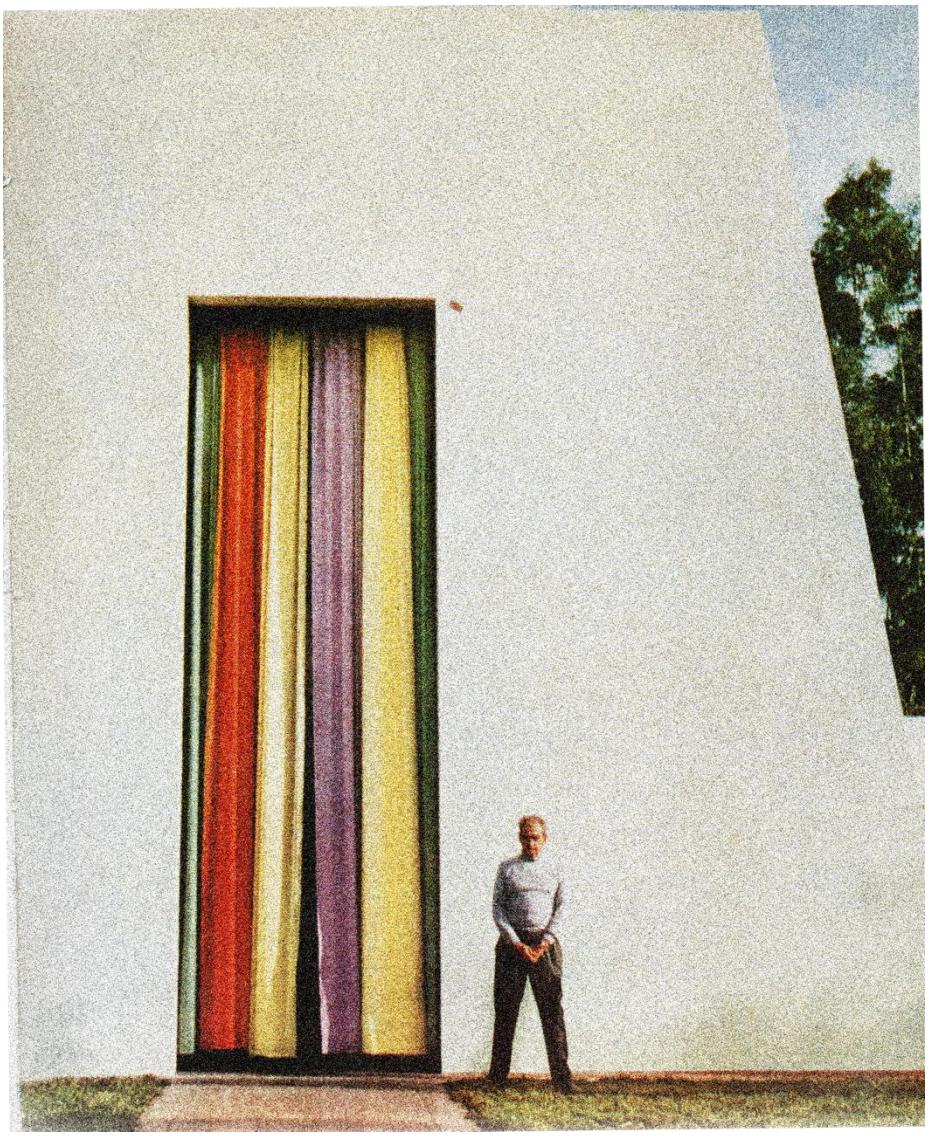


**Figura 2**
**DULCE CARNEIRO**, Capa revista *Casa e Jardim*, 1958, Acervo: Biblioteca Eduardo Kneese de Mello/FAU/USP, Crédito da imagem: Dulce Carneiro, Fonte: *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 40, jan/fev 1958



**Figura 3**
**FLÁVIO DE CARVALHO**, Livro dos Comensais, Sem data, Acervo: Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE/Unicamp, Crédito da imagem: fotografia da autora

# Da razão laica à profanação do sagrado: conceitualismos em disputa

Profa. Dra. Neiva Maria Fonseca Bohns

Universidade Federal de Pelotas, docente / CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Passadas algumas décadas das experiências mais radicais ligadas aos processos de desmaterialização e de "esvaziamento" da arte, estamos acompanhando, há alguns anos, uma exacerbação visual e matérica nas práticas expositivas, paralelamente a uma crescente setorização dos interesses temáticos, conceituais e políticos presentes nas obras de arte. Se John Cage (1912-1992) e Yves Klein (1928-1962), invocando sabedorias milenares, abriram espaço para o vazio e para o silêncio reflexivo nos centros mais ruidosos da produção artística mundial em meados do século passado, o que vemos e ouvimos ao visitar boa parte das exposições nos últimos anos, é a amplificação das polifonias e o desfile indiscriminado de materiais. Sabemos que, como parte do processo de superação das práticas modernistas, a arte conceitual encontrou terreno fértil no Brasil. Contudo, em terras tropicais, o aparente desapego às formalidades, paradoxalmente, foi compensado pelos apelos sensoriais das matérias. Certas obras icônicas de Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Ligia Pape (1927-2004), como sabemos, promovem uma valorização dos aspectos perceptíveis das matérias, para além dos processos mentais, visando ativar as capacidades corporais dos indivíduos. Tais experimentalismos sensoriais (que guardavam alguma relação com as pesquisas científicas dos campos da medicina e da psicologia), não tinham qualquer conotação mística ou religiosa. Discussões sobre visibilidade, invisibilidade, materialidade, imaterialidade, restringiam-se ao domínio da arte. Mais recentemente, entretanto, voltamos a lidar com obras que associam aspectos materiais e imateriais vinculados a simbologias religiosas. Artefatos ritualísticos indígenas ou afrobrasileiros, produzidos em ambientes sagrados, podem migrar para espaços expositivos teoricamente laicos, como instituições museais. Portanto, vários desafios se impõem para quem procura analisar os fenômenos artísticos que avançam na contramão dos processos de desmaterialização da arte, desejosos de marcar presença pela força da materialidade, a despeito da aura mística que os alimenta. Essa é uma importante característica do cenário artístico atual, que merece a atenção dos críticos e historiadores da arte desejosos de compreender as aceleradas transformações do campo artístico.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Arte contemporânea; Arte conceitual; Arte brasileira;  Artefatos sagrados

**FIGURA**

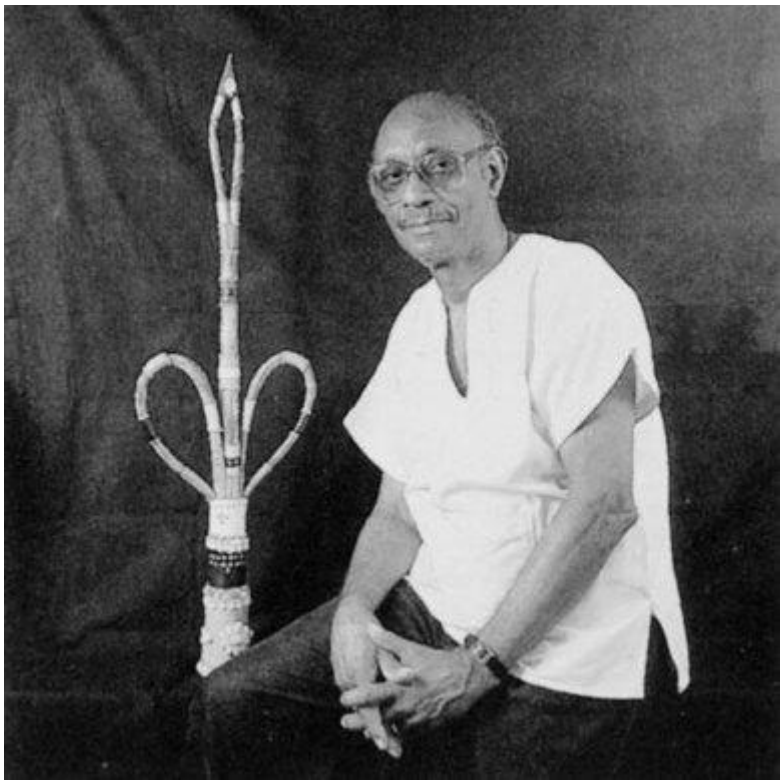


**Figura 1**
**Mestre Didi**
Fonte: Mestre Didi - Museu do Pontal

# SESSÃO TEMÁTICA 09

## Internacional – Nacional: migrações, exílios, diásporas e trânsitos na historiografia da arte moderna

**Coordenação:**
**Heloísa Espada**
**Marcelo Mari**
**Cristina Dunaeva**

# Entre Alemanha e Brasil: Lisa Ficker e a série Raios como expressão de dor e salvação

Autora: Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Pós-doutorado pelo MAC USP, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Lisa Ficker Hofmann nascida em Leipzig na Alemanha, em 1879, tem uma trajetória artística ligada ao Brasil a partir de 1923, quando se muda para o país. Ficker morou em São Paulo, Rio de Janeiro e Joinville, onde passou os últimos anos de sua vida e faleceu em 1964. Embora a produção de Ficker seja atualmente pouco lembrada, ela participou de edições da Bienal de São Paulo (1951 e 1953), teve mostras individuais na Galeria Domus (1947), no MASP (1949) e no MAM SP (1953), entre várias participações em coletivas, recebendo amplo apoio do meio artístico em nosso país. Trabalhando com a linguagem figurativa expressionista em suas primeiras obras, até chegar à abstração a partir anos 1950, Ficker conta com obras em museus paulistanos como o MASP, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o MAC USP.

Para esta comunicação propomos primeiramente discutir dados de sua trajetória, em especial, sobre sua circulação e formação na Europa, a imigração ao Brasil no pós-I Guerra Mundial, o impacto da perda de um filho na II Guerra Mundial e sua inserção no meio artístico no Brasil a partir de então. Depois, abordaremos especificamente a série artística realizada pela artista intitulada Raios (fig.1, fig.2), uma vez que essa possui forte carga simbólica, expressa nos binômios: vida e morte; luzes e sombras; corpos e espíritos; dor e salvação; luto e apaziguamento. Todos eles, intrinsecamente ligados aos deslocamentos, traumas e conquistas da artista e de sua família.

Sobre Raios, há algumas anotações esclarecedoras no diário da artista, que colaboram com o entendimento do significado que ela lhes atribuía, como na passagem de 31 agosto 1963: “O que quero expressar através dos meus símbolos são ‘raios’. Raios irradiando para o espaço infinito. Saindo do meu eu, estimulado por tudo aquilo que se relaciona a mim, o que vem ao meu encontro e que acaba com minha paz. Ao manifestar esses raios no fundo que tenho diante de mim, é como se fosse me tornando livre, como se fosse uma salvação.”

Como se sabe, a partir do final dos anos 1950 surgem no meio artístico brasileiro produções abstratas de diferentes tendências, como a concreta, a geométrica e a gestual. No caso de Ficker, para além de debates conceituais

em torno da questão formal, o que interessa em sua abstração - que não é geométrica ou plenamente gestual, mas organizada por meio de traços e contornos irregulares - é a potência da expressão de sua dor e de sua cura para uma vida repleta de inconstâncias, mudanças e reinvenções.

**Palavras-chave:**

Lisa Ficker Hofmann; imigração; arte abstrata.



**Figura 1**
Lisa Ficker Hofmann. Strahlen [Raios], 25 mai.1956.
Cera fria s/ papel cartão, 52 x 45 cm. Fotografia de João Ficker



**Figura 1**
Lisa Ficker Hofmann. Sem título, da série Strahlen [Raios], nov. 1958.
Cera fria s/ linóleo, 48 x 68 cm. Fotografia de João Ficker

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Elisabeth Nobiling: arte, deslocamento forçado e identidade no modernismo brasileiro.

Priscila Sacchettin

Pesquisadora de pós-doutorado, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

## RESUMO DA PROPOSTA DE OCMUNICAÇÃO

A comunicação aqui proposta integra minha atual pesquisa de pós-doutorado, que explora a intersecção entre arte, gênero e imigração forçada no contexto do modernismo brasileiro. Nesta ocasião, tratarei da trajetória de Elisabeth Nobiling (1902 - 1975), escultora, ceramista e gravadora nascida no Brasil, mas criada na Alemanha. Em 1933, com a ascensão do regime nazista, a artista vê-se forçada a deixar Berlim e se mudar para São Paulo. Enquanto ativa, Nobiling esteve intensamente envolvida com a cena artística paulista, ganhou visibilidade e estabeleceu uma sólida reputação por meio de exposições frequentes e críticas positivas na imprensa. No entanto, seu nome e sua obra foram gradualmente esquecidos ao longo do tempo, e hoje trata-se de uma artista praticamente desconhecida. Através de uma análise organizada em três tópicos, discutirei as maneiras pelas quais a imigração forçada moldou a trajetória profissional de Nobiling. De início, falarei sobre sua formação artística na Alemanha e sobre a importância, nesse processo, dos escultores Edwin Scharff, Aristide Maillol e Charles Despiau. Pretendo mostrar que, embora Nobiling tenha desenvolvido toda sua carreira no Brasil, as referências europeias que trazia foram referências duradouras. No tópico seguinte, apresentarei exemplos da estratégia adotada por Nobiling de estabelecer colaborações frequentes com colegas de origem europeia, que compartilhavam com ela a experiência de deslocamento. Tal estratégia demonstra como redes de solidariedade e cooperação entre artistas estrangeiros eram decisivas para a inserção no circuito modernista paulistano. Por fim, abordarei a questão de como Nobiling era percebida por seu entorno, e o quanto a ascendência alemã informava essa percepção. A recepção da obra da artista pela crítica e imprensa brasileiras evidencia como sua identidade era constantemente negociada através de marcadores que ora enfatizavam sua "germanicidade", ora sua condição de "brasileira do exterior". Pretendo, portanto, explorar as complexidades da identidade de Nobiling como artista teuto-brasileira no período do pós-guerra e sua significativa, embora pouco estudada, contribuição para o modernismo brasileiro. Dessa maneira, o estudo de caso aqui proposto pretende contribuir para a compreensão das experiências de deslocamento e readaptação cultural que moldaram o desenvolvimento da arte moderna no Brasil.

**Palavras-chave:**
Imigração forçada; escultura; cerâmica; arte moderna; pós-guerra.

# Roswitha Bitterlich entre dois ou mais mundos

Paula Viviane Ramos

UFRGS, docente / CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Roswitha Bitterlich (Áustria, 1920 – Brasil, 2015) tinha apenas 15 anos de idade quando inaugurou, em 1935, uma festejada exposição no Glaspalast, em Viena, com a presença do Chanceler Federal Kurt Schuschnigg. Com uma precoce e farta produção em desenho, ilustração e pintura, ela já havia lançado oito livros de sua autoria, muitos dos quais povoados por gnomos, fadas e seres do imaginário infantil. Roswitha era um verdadeiro fenômeno midiático, saudada pela imprensa como “Das Wunderkind” e comparada a outra “criança prodígio” daquele país: Wolfgang Amadeus Mozart. Seu nome circulava em jornais e revistas da Áustria, Itália, Alemanha e Holanda, sempre acompanhado por retratos nos quais ela surgia com a célebre indumentária das camponesas do Tirol: camisa branca com mangas bufantes, sob o corpete ajustado; avental cobrindo a longa saia, até os tornozelos; tranças nos cabelos, emoldurando o rosto. Sua imagem pública enaltecia a relação com a terra e com a tradição, e tal aspecto, em um momento de ascensão dos nacionalismos, foi vastamente explorado, construindo para a jovem artista um lugar muito específico no cenário artístico europeu.

Visitando a supracitada exposição e confessadamente arrebatado, o compositor Erich Zeils escreveu quatro peças musicais dedicadas a Roswitha e reunidas sob o título *Kleine Sinfonie*. Em 2013, a Yarlung Records lançou a primeira gravação desse trabalho, executada pela UCLA Philharmonia. Na capa do CD, a reprodução da pintura *Der Wahnsinnige* (*O louco*): um homem jovem, maltrapilho, que dança sorridente enquanto toca um violino imaginário, feito com a corda que lhe faz a forca.

Soturna e de tratamento expressionista, essa imagem, como muitas da mostra de 1935, trazia uma ácida visão do mundo, em um tom bastante diverso dos seus trabalhos anteriores. Essa dualidade parece anunciar os momentos diametralmente opostos que ela viveu: um no Velho, outro no Novo Mundo. Roswitha, que antes de completar 20 anos havia publicado quase duas dezenas de livros e exibido suas obras em diversas cidades europeias, atravessaria o Atlântico em 1955 para se fixar em Porto Alegre. Na capital sulina, em uma espécie de autoexílio, ela viveria seus próximos 60 anos em recolhimento e resignação, vindo a falecer na obscuridade em 2015.

Enfatizando sua excepcional obra no segmento do livro ilustrado, a comunicação apresenta os trânsitos de Roswitha Bitterlich, ao mesmo tempo em que discorre sobre seus embates, lirismos, traumas e memórias em contexto de exílio.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Roswitha Bitterlich; livro ilustrado; exílio.

# Exílio e reinvenção artística na obra de Guillermo Nuñez

Jacks Ricardo Selistre[1]

[1] Doutor em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS e Professor da Rede de Ensino Municipal de Caxias do Sul / jacks.ricardo.selistre@edu.caxias.rs.gov.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A irrupção da ditadura militar chilena, no ano de 1973, impactou profundamente a sociedade através do autoritarismo, da censura e da perseguição aos dissidentes do regime. A comunidade artística, historicamente conhecida pela sua postura contrária às ditaduras, ficou encurralada pelo poder repressivo, que monitorava constantemente a sua atuação e punia qualquer ato contestatório de resistência. Diante da permanente vigilância, os artistas tinham como opção: produzir obras explicitamente políticas e arcar com as consequências, que podiam incluir prisão e tortura, muitas vezes resultando em assassinatos; desenvolver trabalhos codificados e metafóricos que abordavam reflexões políticas de modo camuflado em camadas sub-reptícias; ou, os artistas partiam, voluntária ou involuntariamente, ao exílio, onde geralmente tinham a possibilidade de conceber obras políticas sem enfrentar a perseguição, uma vez que estavam fora do alcance da repressão ditatorial. Os artistas revolucionários que optaram por permanecer no país e produzir resistência através da arte foram duramente perseguidos; enquanto aqueles/as que exploraram uma produção artística através de metáforas, conseguiram, de certa forma, driblar a censura e produzir resistência; enquanto a parcela de exilados, denunciava abertamente as atrocidades do regime chileno sob a proteção de outra nação. Neste leque de possibilidades, Guillermo Nuñez transitou pelos três eixos mencionados, uma vez que sua produção se adaptou às transformações políticas enfrentadas pelo país. No início da década de 1970, produziu obras que abordavam as tensões políticas do país. Após a consumação do golpe, explorou estratégias artísticas codificadas através de metáforas, ainda que o aparato repressivo tenha sido capaz de interpretar a mensagem subliminar contida na exposição *Printuras – Exculturas*, de 1974, resultando na censura da mostra e na prisão do artista. Após a sua detenção, Nuñez foi coercitivamente encaminhado para o exílio. O desterro permitiu uma nova transformação em sua obra, através da representação das atrocidades do regime chileno por meio de grandes pinturas viscerais que operavam como denúncias visuais das torturas realizadas. Assim, pode-se observar o exílio como um catalisador na produção do artista, que permitiu-lhe explorar e desafiar a realidade ditatorial através de obras explicitamente políticas que produziam denúncia e resistência.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Guillermo Nuñez; Exílio; Ditadura Militar Chilena; Arte Chilena; Resistência.



**Figura 1**
**GUILLERMO NUÑEZ**, *vistas da instalação Printuras – Exculturas, 1975/2015, MAC.*
Fonte: (MAC, 2015, p. 73).



**Figura 2**
**GUILLERMO NUÑEZ**, *Contigo en Tejas Verdes. Contigo en Bucalemu. Colina, Grimaldi, Colliguay, contigo Marta Ugarte, compañero Lucho, compañero Juan*, 1976, acrílica sobre tela, 162cm x 130cm.
Fonte: MAC, 1993, p. 188.

# A prática muralista de David Siqueiros, Antonio Berni e seus atravessamentos

Maria Carolina Rodrigues Boaventura[1]

[1] Doutoranda em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo - USP/ E-mail: mariacarolinaboaventura@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação tem como objetivo analisar como a passagem do artista mexicano David Siqueiros na Argentina influenciou a produção muralista do artista Antonio Berni. Sabe-se que Siqueiros chega a Buenos Aires em fevereiro de 1933 e realiza o mural *Ejercicio Plástico* no porão da casa do grande magnata, fundador do jornal argentino *Crítica,* Natalio Botana,. Siqueiros para tanto convocou como assistentes os artistas argentinos Antonio Berni, Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino e o cenógrafo uruguaio Enrique Lázaro, (grupo que se denominou *Equipo Poligráfico Ejecutor*) e se supõe que naquele momento Siqueiros preferisse executar este painel em um lugar público e acessível para ser fiel a sua proposta de uma arte comprometida e para as massas, mas ainda assim aceitou o convite de Botana. O fato é que ao aceitá-lo, o artista confirma uma didática muralista para além do território mexicano, permitindo que esta narrativa nascida com a Revolução Mexicana dos anos de 1910 a 1920, possa contribuir para um sentido social da arte dos países em que Siqueiros esteve. Sobre a cena artística da Argentina naquele momento pode-se afirmar que artistas como os renomados *Artistas del Pueblo* ainda que atravessados pelos mesmos ideais de esquerda de Siqueiros, não haviam lidado com as questões pictóricas da arte muralista. Já Berni, pertencente a uma geração posterior aos *Artistas del Pueblo* se inclina ao realismo crítico, amadurece o seu contato com Siqueiros e rejeita qualquer concepção de arte apolítica. Entretanto, é complexa a relação de Berni com a temática do muralismo e com a premissa de Siqueiros de que o muralismo era a única possibilidade de uma arte com enfretamento político em uma sociedade capitalista, pois para ele, como não houve no seu país um processo como a Revolução Mexicana, as possibilidades de uma arte didática e elucidativa de processos históricos eram diversas e podiam transitar entre várias técnicas e suportes que não fossem os monumentais murais. É, portanto, por meio desse atravessamento dado não só por um agente artístico, mas também por uma linguagem artística, que se levanta a hipótese de como o trânsito de ideias e práticas muralistas na América Latina da década de 1930, permitiu que Berni

levasse a cabo uma arte social dialogante com as questões nacionais, com um contexto entreguerras e também com um novo realismo que é um problema central no debate estético latino-americano entre os anos 1920 e 1940.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Davi Siqueiros; Antonio Berni; Prática Muralista.

**FIGURA:**

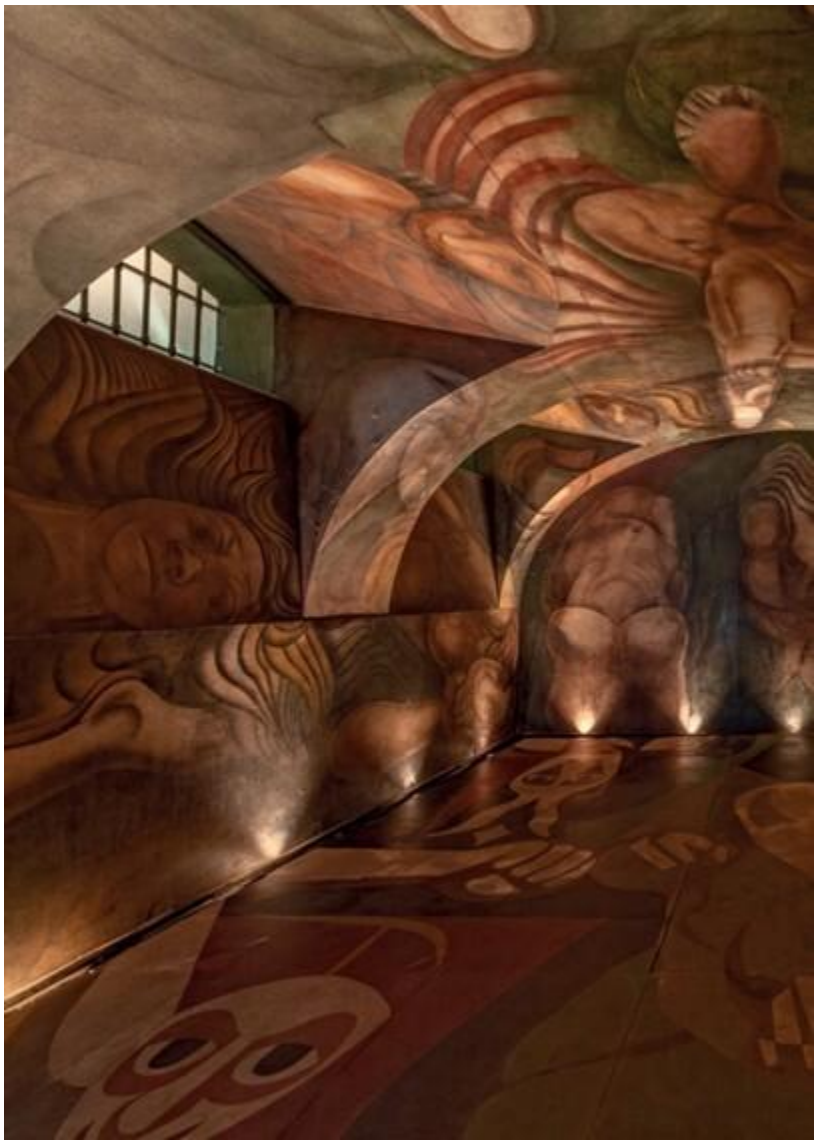


**Figura 1**
**David Siqueiros e *Equipo Poligráfico Ejecutor,*** *Ejercicio Plástico,* 1933
Acervo: Mural remanejado para o *Museo Casa Rosada de Buenos Aires - Argentina*
Fonte: https://www.argentina.gob.ar/capital-humano/cultura/monumentos/mural-ejercicio-plastico-de-david-siqueiros

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Arte popular e revolução: as cooperativas de artesanato da Unidade Popular

Luiza Mader Paladino[1]

[1] Instituto Federal de Brasília /luizamaderpaladino@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Por meio de fontes documentais oriundas da Biblioteca Nacional do Chile, este trabalho examina a recepção crítica e institucional da arte popular durante o governo de Salvador Allende (1970 – 1973). Busca-se avaliar o modo como o Estado respaldou as mulheres trabalhadoras, através da ampliação de cooperativas autogestionáveis de artesanato. As políticas públicas de estímulo à produção artesanal colaboraram para a ampliação dos direitos da mulher e à sua integração ao mundo do trabalho. Esse viés emancipador deflagrado pelas pequenas indústrias de artesanato também foi observado pelo crítico Mário Pedrosa na obra “Arte Culta e Arte Popular” (1975). Além de apresentar as consequências resultantes da dicotomia entre a arte erudita e a arte popular, o autor refletiu sobre a independência financeira das artesãs e a criação de uma nova sensibilidade impulsionada pela valorização da arte popular no curso da revolução. A expansão do artesanato produzido pela Cooperativa do Centro de Mães (COCEMA) e outras cooperativas gerou efeitos sociais imediatos, desde a mudança no padrão de venda da arte popular, não mais centralizada pelo comércio de luxo, até a redistribuição de renda. A COCEMA tinha como objetivo institucionalizar a participação da mulher no transcurso da revolução, respaldando os centros de mães, cujos termos indicavam a transformação desses espaços em “verdadeiros centros de capacitação, técnica e cultural, incorporando a mulher na grande tarefa do desenvolvimento chileno”, de acordo com documentos oficiais da época. Pedrosa foi testemunha da valorização do artesanato como instrumento de transformação da sociedade, por avançar na “‘destruição’ dos valores de classe” e “cooperar com a desalienação cultural”. O programa político da Unidade Popular foi rapidamente desmantelado após o golpe militar de Augusto Pinochet, assim como a vocação comunitária da arte popular. O caráter patriótico e cívico que a ditadura destinou aos Centros de Mães contribuiu para construção de uma identidade nacional radicalmente distinta daquela preconizada pela via chilena ao socialismo.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Mário Pedrosa; Arte popular; COCEMA; Unidade Popular.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Conferências e pronunciamentos de Léon Degand no Brasil: pensamento sobre arte moderna e a questão do público

Amanda Zein Sammour

Universidade de São Paulo / amanda.sammour@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação propõe uma análise dos pronunciamentos realizados por Léon Degand no Brasil entre 1948 e 1949, no contexto de sua atuação como primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e organizador da exposição inaugural do Museu, intitulada *Do figurativismo ao abstracionismo* (1949). Crítico belga ligado à chamada Segunda Escola de Paris e defensor da abstração, Degand chegou ao Brasil imbuído de um projeto ambicioso que incluía, entre suas primeiras tarefas, a formação de um público para o novo museu. Sua vinda ao país se deu em julho de 1948, para a realização de conferências públicas sobre temas como "Arte e público", "O que é arte figurativa?" e "O que é arte abstrata?". A iniciativa das conferências, proposta por Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador do museu, foi prontamente assumida por Degand como forma de preparar o terreno para a primeira exposição da instituição. Esta estratégia parece ter visado não apenas a apresentação de um novo partido estético ao público brasileiro — com ênfase para a abstração —, mas também a disputa, no campo simbólico, pelos rumos da arte moderna no país. A essas conferências seguiram-se outras, realizadas durante a itinerância da exposição no Rio de Janeiro, em 1949.

Com base em textos datilografados de Degand, artigos de jornal sobre suas conferências e seu ensaio para o catálogo da mostra inaugural do MAM-SP, esta comunicação buscará discutir de que modo o crítico construiu e mobilizou a noção de “público” em seus discursos, revelando uma concepção pedagógica e, por vezes, normativa — segundo seus próprios critérios — sobre a recepção da arte moderna. Atentaremos ao nível de aceitação de suas ideias no meio nacional, observando o tensionamento entre suas estratégias discursivas — evidentemente alinhado a uma proposta de reafirmação da Escola de Paris no cenário internacional — e as dinâmicas próprias do debate artístico brasileiro na década de 1940. Assim, ao abordar os limites e alcances dos pronunciamentos de Degand no Brasil, o trabalho busca contribuir para a compreensão sobre as relações entre a disputa internacional em torno da arte moderna no segundo pós-guerra e os processos de institucionalização da arte no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Léon Degand; MAM-SP; Do Figurativismo ao Abstracionismo; Público; Arte moderna.

# PPL: a revisitação de gêneros tradicionais por um pintor popular entre as décadas de 1950 e 70

Pedro de Andrade Alvim

Universidade de Brasília, docente

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

As múltiplas facetas de Paulo Pedro Leal (1894 -1968) compõem um personagem incomum: estivador na zona portuária do Rio de Janeiro; empregado doméstico de uma família francesa no bairro de Botafogo; pai de santo em terreiro do subúrbio; pintor autodidata que vendia suas obras nas ruas do Centro da Cidade, tardiamente “descoberto” pelo futuro marchand Jean Boghici; iniciador de "linhagem artística" que se prolonga na carreira de seu filho, Manuel Faria Leal.

A influência da escola francesa, hegemônica nos séculos Dezenove e Vinte, continuava a prevalecer com muita força em nosso país durante as décadas de 50 a 70 do século passado. Enraizada numa cultura popular urbana, a pintura de PPL estabelece pontes com a arte moderna, indústria cultural e formas composicionais clássicas, como os gêneros da paisagem, episódios históricos e natureza morta.

PPL absorve elementos de cultura visual que circulam nas classes superiores, como as estampas da Batalha de Verdun que o haviam impressionado na casa de seus patrões franceses ou os motivos edênicos revistos pela arte moderna. Suas escolhas temáticas são originais: acidentes marítimos em cenários grandiosos, episódios das guerras mundiais, festejos orgiásticos ao ar livre, movimentadas cenas de bas-fond, cerimônias sincréticas euro-afro-indígenas...

Mesmo lançando mão de recursos de composição tradicionais, a produção de Leal é decididamente moderna, operando para que cores e formas partam ao encontro de sua autonomia e conquistem sentido estrutural. Revisitando a tradição, com o aporte das grandes referências modernas de Cézanne, Picasso e Matisse, mas sobretudo ancorado em sua própria experiência e origem de classe, PPL estabelece um repertório e uma abordagem *sui generis* que lhe permitem revisitar o passado e acrescentar a ele uma dimensão inédita.

O filho de Paulo Pedro, Manuel Faria Leal não partilha o ponto de vista lúmpen de PPL, seus desvios para o bas-fond e intervenções cataclísmicas na rotina dos dias, mas irá pintar vistas panorâmicas de fábricas e interiores de repartições e hospitais que apontam para um sentido de integração funcional ao mundo da produção e do trabalho.

**Palavras chave:**
Paulo Pedro Leal; gêneros da pintura; arte popular; arte moderna.




**Figura 1**
Paulo Pedro Leal, sem título, óleo sobre eucatex, 81 x 65 cm. Coleção particular.

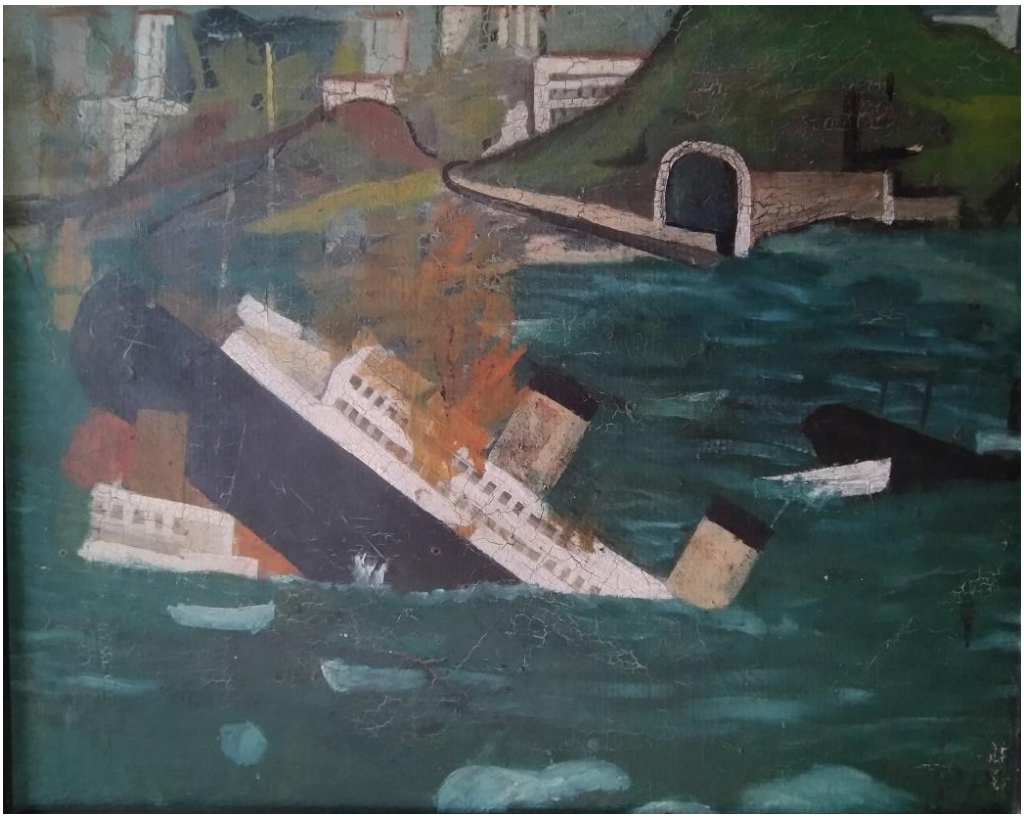


**Figura 2**
Paulo Pedro Leal, sem título, óleo sobre eucatex, 49 x 39 cm. Coleção particular

# Fios do Cerrado: utopias e ruínas têxteis no centro do Brasil

Renato Palumbo Dória

Universidade Federal de Uberlândia, docente / CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O tear necessita de um artesão capaz, e de novelos que permitam a trama. Metodologias também não se movem por si. Deixadas de lado pela escassez de materiais, ou pela ausência de quem se interesse por suas produções, teares e metodologias fenecem em depósitos mal iluminados. A teoria não tece, sozinha, a trama historiográfica.

Edmar de Almeida (Araxá, MG, 1944) ingressa em 1962 na Universidade de Brasília (UnB), ano de inauguração da instituição que integrava projeto civilizatório maior, de autonomia intelectual, científica e cultural do Brasil e da América Latina; ceifado pelo golpe militar de 1964. Período em Brasília, entre 1962 e 1964, fundamental por encaminhá-lo na busca pelas tradições das tecedeiras artesanais em sua região de origem, o Triângulo Mineiro, e para seu próprio desenvolvimento como artista têxtil. Em 1975 Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – São Paulo, SP, 1992) realiza no Museu de Arte de São Paulo (MASP) a exposição “Repassos – Edmar de Almeida e as tecedeiras do Triângulo Mineiro”. Circulando entre São Paulo, Itália e Minas Gerais nas décadas de 1970 e 1980, Edmar de Almeida foi essencial na implementação em Uberlândia, Minas Gerais, da “Igreja do Espírito Santo do Cerrado” - único projeto de arquitetura religiosa de Lina Bo Bardi, cujas temporadas na região se iniciaram na década de 1970 como autoexílio no interior do país. Confluindo tendências sociais e coletivistas com a atualização das linguagens e materiais artesanais, a atuação de Edmar de Almeida e a passagem de Lina Bo Bardi por Uberlândia, articulando moderno e contemporâneo, impactaram a produção e ensino artístico locais. Em começos de 1990 a cidade inaugura seu Centro de Tecelagem, espaço de sobrevida das tradições regionais da fiação e tecelagem em grandes teares de madeira com pedais - hoje em declínio, mesmo com a atual recuperação das práticas têxteis por um viés feminista, questionando as hierarquias dos gêneros artísticos.

Hoje os teares desmantelando-se. Os fios antes produzidos e tingidos à mão são substituídos por fios industriais. As tramas firmes e singulares das artes e práticas têxteis na região desfazem-se, puídas, esgarçadas, sucumbindo ao peso de textos/têxteis fechados, de tessitura lisa, sem relevo, impermeáveis às demandas texturadas das histórias da arte e da cultura no Brasil.

**Palavras-chave:**

Edmar de Almeida; Lina Bo Bardi; têxtil; texto; Uberlândia.



**Figura 1**
Uberlândia, Minas Gerais, 1976: Lina Bo Bardi, ao centro, ladeada por Edmar de Almeida, à sua direita, e por Frei Egydio, à sua esquerda. Acervo Instituto Bardi, São Paulo, SP.



**Figura 2**
Visita dos alunos da Disciplina ARTISTAS E MANIFESTAÇÕES LOCAIS E REGIONAIS NA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL, oferecida pelo Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) ao Centro de Tecelagem de Uberlândia, Minas Gerais, maio de 2022. Fotografia de Luan Lourenço

# T(r)ento Voltar: o prêmio/exílio de Raymundo Colares

Mario Caillaux[1]

[1] Instituto Federal de Brasília / marcaillaux@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O grande vencedor do XIX Salão Nacional de Arte Moderna (1970), agraciado com o prêmio de "viagem ao exterior", foi Raymundo Colares. Essa premiação, herança das estruturas do sistema acadêmico das belas artes, tinha como objetivo proporcionar aos artistas um contato com as principais tendências do período. Acreditava-se que essa vivência contribuiria para o aprimoramento técnico e o desenvolvimento mais sólido de suas carreiras, o que, consequentemente, fortaleceria o próprio circuito das artes no país. Entretanto, essa bolsa também pode ser vista como um instrumento de submissão cultural que acentuava a dicotomia centro x periferia.

Além disso, devido às obrigações e punições previstas pela lei federal que regia o Salão, o que deveria ser um período de criação, em alguns momentos, acabou tornando-se um exílio forçado. Dessa forma, a proposta inicial acabava se invertendo e tornava-se quase uma penitência imposta ao artista pelo reconhecimento de sua produção. O retorno antes do prazo de dois anos, previsto na lei, gerava uma série de punições, como a proibição de participação em eventos oficiais por até cinco anos.

Neste trabalho, iremos tratar do caso de Raymundo Colares, que, ao receber o prêmio no Salão de 1970, vai para Nova York e, em seguida, transfere-se para os Alpes italianos, na cidade de Trento. Durante os dois anos de sua permanência no exterior, enfrentou instabilidades que impactaram significativamente sua trajetória. Em cartas, o artista descreve seu desejo e a impossibilidade de retornar ao Brasil. Já em sua volta ao país, afasta-se completamente do circuito artístico no qual estava inserido anteriormente e se estabelece em Montes Claros, cidade de sua família no interior de Minas Gerais. Sua retomada à cena artística carioca e a realização de exposições com trabalhos novos só acontecem quase dez anos depois de sua volta.

Nesta comunicação, iremos problematizar o papel que o prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Arte Moderna desempenhava no circuito artístico brasileiro na segunda metade do século XX. Em um segundo momento, procuraremos analisar os possíveis impactos que o período em que Raymundo Colares viveu no exterior teve no desenvolvimento de sua obra. Investigaremos as possíveis relações entre esse prêmio/exílio e seu afastamento do circuito artístico ao longo de quase toda a década de 1970.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Prêmio viagem ao exterior; Salão Nacional de Arte Moderna; Raymundo Colares.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Manual-industrial: memória do trabalho no concretismo paulista

Priscila Rossinetti Rufinoni

Professora do Departamento de Filosofia da UnB

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em uma entrevista para a USP, Rosana Paulino critica a aposta historiográfica que define o concretismo e o neoconcretismo como marcos para a arte nacional. Para a artista, outras perspectivas são então encobertas pelo que ela entende como uma ponte Leblon/Perdizes. A crítica de Rosana Paulino sem dúvida é perspicaz, mas, ao marcar um elemento de apagamento, talvez não deixe entrever outras camadas borradas dessa mesma história; camadas que levam em conta um elemento, senão propriamente de gênero e raça, de classe. A bem dizer, de uma classe operária em formação, cujos elementos plásticos fabris são elaborados no silêncio padronizado dos módulos concretistas. Artistas como Luiz Sacilotto e Lothar Charoux podem ser vistos como uma alegoria manual da padronização técnica e industrial de São Paulo, na qual restam arcaísmos e descompassos constitutivos da própria história da nossa classe operária. Luiz Sacilotto formou-se em uma escola profissionalizante, Escola Profissional do Brás, que depois viria a ser a Escola técnica Getúlio Vargas, que tinha por função "social" controlar o contingente de imigrantes urbanos, destinando-os a uma classe operária ordeira e especializada. Lothar Charoux, depois de uma formação mais tradicional na Europa, entrou para o Liceu de artes e ofícios de São Paulo, perfazendo um caminho em tom menor, de arte aplicada. Não só as pinturas desses dois artistas, mas também outras facetas do chamado concretismo "paulista" podem ser examinadas à luz dessa formação técnico-manual, do desenho de ornato, do desenho técnico, do trabalho em pequenas fábricas. Essa outra camada da mesma história a que se refere Rosana Paulino explicita não apenas as conexões internacionais que os críticos elaboraram, mas também as pequenas fabulações geométricas do mundo do trabalho no início da industrialização.

**Palavras-chave**:

Concretismo; Industrialização; Trabalho.

# Gullar, Amaral e o álbum “O meu e o seu”

Marcelo Mari

UnB, docente / CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Após participar ativamente do Concretismo e, posteriormente, do Neoconcretismo, Ferreira Gullar inicia uma tentativa de compreensão do lugar da arte moderna no Brasil. Entretanto, o debate se aprofundaria a partir principalmente dos anos 1960, quando Gullar assume uma posição de questionamento do sistema das artes visuais no Brasil e no mundo. Há, nas reflexões de Gullar, uma continuidade de interesse em relacionar a arte com os problemas de seu tempo e proporcionar, por meio dela, uma saída dos impasses vividos. Ele sempre pensou em uma forma de colocar a atividade artística em posição central de questionamento dos condicionamentos sociais vivenciados no mundo moderno e isso vale para sua fase de adesão à tendência construtiva da arte brasileira como para a fase de assimilação da arte pelas estruturas de conservação do capitalismo hoje. Para isso se filiou à experiência da arte moderna em sua linhagem que pretendia imprimir o condicionamento estético ligado à mudança política e social para estabelecimento de uma outra dimensão da existência humana. Depois se liga ao movimento de contestação dessa arte moderna muito bem acomodada aos padrões de visualidade, instituições e comportamento permitidos sem a ruptura com a ordem capitalista vigente. Daí surge um pensamento original que tentou combater os movimentos de controle sistêmico que visavam sufocar qualquer revolta contra o status quo brasileiro, inclusive com o processo de repressão cada vez mais sutil e poderoso baseado menos na violência e mais no aprisionamento das consciências.

Foi nesse momento que Ferreira Gullar prestou contribuição para o pensamento de resistência contra o golpe, com suas atividades no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Muito se fala do afastamento de Gullar, nesse período, de sua atividade como crítico de arte. No entanto, Gullar nos anos de 1960, reflete sobre a produção dos parangolés de Hélio Oiticica, participa da exposição da Nova Objetividade, toma contato com o artista Antonio Henrique do Amaral. É justamente na recepção crítica do álbum “O meu e o seu” de Amaral, que Gullar tem chance de expor sua adesão a uma estética de aproximação da arte moderna com a lógica da cultura de massas e o cotidiano urbano.

**Palavras-chave:**

Ferreira Gullar, Antonio Henrique do Amaral, Arte pop, status quo.

# SESSÃO TEMÁTICA 10

## As tessituras da historiografia da arte: repertórios, problemas e percursos discursivos

**Coordenação:**
**Leticia Squeff**
**Arthur Valle**
**Silvia Borges**

# *By a lady*: a escrita incógnita de Elizabeth Eastlake

Maria de Fátima Medeiros de Souza

Universidade de São Paulo/ pós-doutoranda/ medeiros_fatima@hotmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Próximas dos círculos intelectuais e distantes dos seletos grupos de autores publicados por grandes casas editoriais, as mulheres construíram suas carreiras às margens de estruturas sociais que ditavam onde podiam atuar. Para estudar aquelas que se dedicaram à crítica e à História da Arte, é necessário observar alguns dos artifícios e estratégias empreendidas ao longo de suas carreiras, como a opção pelas traduções de livros e o uso de pseudônimos e anonimatos. Para esta análise, enfatizamos a trajetória de Elizabeth Rigby (1809-1893), também conhecida como Lady Eastlake, jornalista e historiadora de arte, que escreveu livros de viagem, traduziu textos, foi correspondente de colecionadores e influenciou a formação do acervo da *National Gallery.*

Neste estudo, analisamos o envolvimento de Elizabeth na tradução de textos e as implicações desse ofício para seu estabelecimento como escritora. Com um nível avançado da língua alemã cultivado em suas viagens, ela traduziu obras de escritores germânicos, como: Johann David Passavant, Franz Kugler e Alois Brandl. Contudo, muitas vezes, ela não assinava as suas obras. É o caso da tradução de *A Handbook of the History of Painting*, realizada em colaboração com o seu esposo, Charles Eastlake. Apesar de ter contribuído apenas com a edição final e as notas, Charles é o único que assina o livro impresso; enquanto a identidade de Elizabeth, principal tradutora, permanece oculta sob a expressão: *by a lady.*

Esse caso reúne alguns tópicos relevantes para entender a presença de autoras na crítica de arte. São emblemáticas as questões que envolvem o anonimato das mulheres, bem como os fatores sociais que levaram a se creditar apenas ao marido a autoria de produções intelectuais realizadas pelo casal. Também é relevante considerar as diversas tipologias usadas pelas mulheres do período para escrever sobre arte. Nesse contexto, pensamos as viagens como essenciais para as mulheres firmarem suas carreiras na crítica e no colecionismo de arte.

O estabelecimento de Elizabeth Estlake como crítica de arte ocorreu em um período particularmente emblemático, momento de profissionalização da crítica e de reavaliações de certos cânones. No cerne do nascimento do ser “moderno”, em toda sua complexidade, a escrita também se beneficiou do método científico e das viagens. Nesse cenário, autoras contribuíram com seus textos e reflexões.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Elizabeth Eastlake; Tradução de textos; Anonimato.

# Pra dizer que não falei das flores: gênero e arte entre os séculos XIX e XX

Marina Pereira de Menezes de Andrade[1]

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro, docente, CBHA / marinademenezes@eba.ufrj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O título que abre este resumo é citação de uma música de Geraldo Vandré, que foi escrita como hino de resistência à ditadura no Brasil. Foi escolhida como convite para examinar o contexto de formação e de legitimação de mulheres artistas que produziram obras com temática de flores no Brasil entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do XX.

A análise parte de imagens, mas estrutura-se no levantamento de dados e estudo bibliográfico. Pretende-se argumentar que no século XIX, a temática trouxe possibilidades para a participação feminina em exposições, ainda que não tenha favorecido a institucionalização dessas artistas, que, em sua maioria, permanecem desconhecidas na história da arte brasileira.

No que concerne o período do século XX, a discussão abrange uma mudança em relação ao tema das flores, que gradativamente passa a ser menos explorado tanto por artistas mulheres quanto homens. Percebe-se uma diversificação nos temas das artistas, e avalia-se que o gênero floral tenha sido preterido conforme essas ganhavam espaços em exposições e escolas de arte.

Para a identificação das artistas atuantes na época, utiliza-se um estudo quantitativo a partir de catálogos de exposições gerais e salões (entre 1865-1950) e textos críticos de periódicos. No conjunto das artistas examinadas estão Georgina de Albuquerque e Abigail de Andrade, assim como outras menos conhecidas como Joana Alves de Carvalho.

Numa história que envolve apagamentos, o acesso a esses dados abre a possibilidade de resgatar o nome de algumas produtoras que atuavam época, enquanto o estudo teórico fornece caminhos para a compreensão dos seus contextos de formação e de circulação. Na integração entre a sociologia e história da arte, Séverine Sofio é a principal referência teórica utilizada, sendo a socióloga autora de artigo sobre a legitimação das “pintoras de flores” na França do XIX. Somam-se ainda as abordagens de Linda Nochlin e Ana Paula Simioni.

Entende-se as pinturas de flores como um desafio para o historiador da arte, pois a ênfase à observação e a representação podem parecer restritivas em suas possibilidades interpretativas. A posição fronteiriça entre a decoração, a

ilustração científica e a arte também dificultam uma análise fundamentada em estilos ou movimentos artísticos. Tal condição estimula a busca por outras abordagens que promovam o reconhecimento de “pintoras de flores” que, dentro de suas possibilidades, abriram espaços institucionais nos séculos XIX e XX.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Mulheres artistas; Arte botânica; Exposições; Formação.

# Gilda de Mello e Souza e o "princípio dos projetores convergentes" na crítica de arte

Joseana Paganine

Universidade de Brasília/joseanap@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Uma das características principais da crítica de arte praticada por Gilda de Mello e Souza (1919-2005) é a transdisciplinaridade, que deita raízes em sua formação. Graduada em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), foi aluna de Claude Lévi-Strauss e de Roger Bastide, quando as ciências sociais ainda definiam a separação entre os campos sociológico e antropológico. Dos dois professores franceses, foi Bastide quem mais marcou a trajetória intelectual de Mello e Souza, tendo sido sua orientanda de doutorado em ciências sociais e sua assistente na cadeira sociologia. Segundo ela, Bastide se interessava por uma "estética de antropólogo", que se caracterizava pela ênfase dada ao fenômeno estético no cotidiano, como no cartaz publicitário e no urbanismo da cidade de São Paulo, colocando em segundo plano o estético como beleza sensível, representação plástica e organização formal. Para compreendê-lo como manifestação social, aplicava o que chamou de "princípio dos projetores convergentes", isto é, diferentes saberes apontados para um mesmo objeto, com o intuito de melhor iluminar a sua compreensão. Entre esses saberes, estavam a sociologia, a antropologia, a psicanálise, a história da arte.

Mello e Souza seguiu os passos de Bastide e recorreu a disciplinas diversas para interpretar o fenômeno estético. No entanto, diferiu de seu professor ao não se restringir a utilizar o princípio dos projetores convergentes somente nas manifestações sociais do estético, como a moda, mas também nas produções artísticas de gêneros variados sobre as quais se debruçou, como a tela *O derrubador*, de Almeida Júnior, o desenho de povos originários ou os filmes de Michelangelo Antonioni. Como professora de estética no Departamento de Filosofia da USP, primava ainda pela atenção dada, em suas análises, aos aspectos formais, históricos e filosóficos da obra de arte.

Nesta comunicação, portanto, destacaremos como se deu, por parte de Mello e Souza, a apropriação do ensinamento transdisciplinar de Roger Bastide, com ênfase na operacionalização de conceitos da antropologia, da filosofia e da teoria da arte em seu trabalho crítico.

## PALAVRAS-CHAVE:

Gilda de Mello e Souza; Roger Bastide; Crítica de arte; Antropologia; Filosofia.

# Rubem Valentim e a composição do Alfabeto Kitônico

Mayã Gonçalves Fernandes[1]

Pesquisadora visitante pela Universidade Federal da Bahia /
fernandes.maya@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Propõe-se, nesta comunicação, uma análise da sintaxe presente nas obras do artista visual baiano Rubem Valentim (1922–1991), com destaque para as figuras da obra *Painel Emblemático* (1974), conjecturando possibilidades interpretativas para sua produção abstrata. A investigação considera a criação de quinze signos-símbolos, formulados em meados da década de 1970, intitulados por Valentim como Alfabeto Kitônico. Ao observar os elementos composicionais dessa criação, percebem-se indícios da visualidade presente nas ferramentas utilizadas no culto aos Orixás e Voduns, divindades do candomblé Ketu/Jeje/Nagô, de terreiros da Bahia, assimiladas como solução para as questões formais que o artista enfrentava em seu tempo. Essa investigação problematiza parte da fortuna crítica contemporânea estadunidense, especialmente a teoria desenvolvida por Abigail Dardashti (2021; 2018), que, em geral, associa a criação do Alfabeto Kitônico ao período em que o artista esteve em Roma (1964–1966) ou à sua participação no 1º Festival Mundial das Artes Negras (FESMAN), definindo esse evento como um marco na trajetória do artista, devido ao contato com objetos oriundos do continente africano. Ainda, nessa leitura, o candomblé não aparece como um dos elementos fundantes da poética do artista, contrariando críticos, curadores e a fortuna crítica brasileira, como pode ser observado nos textos de Fonteles e Barja (2001), Fonteles (2022) Rangel (2022), Menezes e Schwarcz (2018), Olivia (2018), Marino (2021) e Fernandes (2024). Com o intuito de colaborar com o debate, recorre-se ao texto *Manifesto ainda que tardio*, escrito pelo artista em 1976, assim como à análise de seu acervo documental (MASP), especialmente os diários e anotações produzidos entre as décadas de 1950 e 1980, nos quais Valentim demonstra um estudo contínuo sobre signos-símbolos presentes em diversas espiritualidades. Essa documentação, juntamente com obras como *Painel Emblemático (*1974), demonstram suas escolhas pessoais ao dialogar com a visualidade afro-brasileira dos terreiros,

[1]Doutora em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Pesquisa de pós-doutorado em Arte Afro-Brasileira, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, com bolsa de Pós-Doutorado Júnior (PDJ), CNPq.

considerando essas formas com seus respectivos sentidos, em detrimento de tendências europeias. Nesse sentido, ao alinhar o processo artístico de Rubem Valentim às práticas espirituais afro-brasileiras, evidenciam-se disputas políticas no campo da representação da baianidade. Com isso, entende-se que suas escolhas estéticas dialogam com sua posição no movimento de Renovação artística da década de 1950, oscilando entre o concretismo brasileiro e o protagonismo da primeira geração abstrata baiana, na configuração de uma arte afro-brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Rubem Valentim; Alfabeto Kitônico; Arte Afro-Brasileira; Abstração geométrica; Espiritualidade.



**Figura 1**

Rubem Valentim. *Painel Emblemático,* 1974. Acrílica sobre madeira. 44,00 cm x 70,00 cm. Museu de Arte de Brasília – MAB. Reprodução fotográfica: Jeremy Lawson. Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9790/painel-emblemat

# Arte e criação artesanal na cosmopercepção de comunidades tradicionais africanas

Jancileide Souza dos Santos

Universidade Federal do Oeste da Bahia, docente
jancileide.santos@ufob.edu.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

As Leis 10.639/03 e 11.645/08 tornaram obrigatório o ensino de história africana, afro-brasileira e indígena na Educação Básica brasileira, de modo que professores e professoras de artes têm entendido a importância de estudar as histórias da África para conhecer e abordar, em suas aulas, a herança cultural desses povos e romper com os apagamentos, os epistemicídios e os silenciamentos em torno da memória, da história e cultura africana e da diáspora.

É importante considerar que o continente africano é vasto e heterogêneo em manifestações artísticas e culturais, mas ainda são mínimas as publicações, em língua portuguesa, sobre artes, artistas e suas produções. Com o propósito de desvelar aspectos da realidade cultural africana e oferecer subsídios ao estudo da história da arte desse continente para educadores e professores, este artigo examina o significado da arte e criação artesanal na cosmopercepção de comunidades tradicionais africanas a partir de estudos do poeta, etnólogo, diplomata e historiador malinês Hampâté Bâ (1901-1961), que estudou as tradições orais e as heranças culturais do Oeste africano, especialmente os ofícios tradicionais do povo bambara, do Mali, e tornou-se referência na preservação da memória e tradição oral da África Subsaariana.

Este estudo concentra-se nos discursos de Hampâté Bâ e de pensadores(as) africanos(as) a respeito da arte e da função social e sagrada dos ofícios tradicionais, com ênfase na produção têxtil e metalúrgica. De acordo com Hampâté Bâ (1976), em comunidades tradicionais africanas, as atividades artesanais não eram consideradas funções utilitárias, domésticas, econômicas ou estéticas. O fazer artesanal representava uma função sagrada importante para a comunidade, era um caminho de iniciação em que se transmitiam, de geração em geração, conhecimentos secretos do ofício. Hampâté Bâ diz que esses conhecimentos estavam vinculados a uma unidade cósmica primordial, isto é, os ofícios tradicionais se constituíam como uma expressão de forças cósmicas encarnadas em uma forma particular, assim como eram uma maneira de se conectar com elas. No universo criativo do povo bambara, segundo conta o escritor, a atividade artesanal imitava o mistério da criação de Maa Ngala, um Ser Supremo considerado o criador de todas as coisas.

**Palavras-chave:**

Arte; Criação artesanal; Comunidades tradicionais; Cosmopercepção africana.



**Figura 1**
**Artista Fulani (Mali, África)**
*Manta (cobertor)*, c. 1940-1980, lã e algodão, 1,3m x 2, 8m. Acervo: Britsh Museum. Crédito da imagem: © The Trustees of the British Museum.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613820466



**Figura 2**
**Artista Bamana (Mali, África)**
Tecido Bogolanfini (mud cloth), século XX, algodão e corante natural, 94 cm x 1,5 m. Acervo: Saint Louis Art Museum - Coleção Artes da África, Oceania e Américas. Crédito da imagem: Domínio Público.
Fonte: https://www.slam.org/collection/objects/54270/

# Autoria como chave de contestação: deslocamentos epistemológicos nas produções afrodiaspóricas

Joyce Farias[1]

[1] Universidade Federal de São Paulo / jo_farias4@yahoo.com.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A questão da autoria em produções artísticas afrodiaspóricas não pode ser compreendida apenas como ausência de dados, mas como índice de uma estrutura que historicamente inviabilizou o reconhecimento pleno dessas criações. Longe de constituírem meros "vazios informacionais", os registros marcados por autoria desconhecida denunciam os limites epistemológicos da história da arte, disciplina que, desde sua formação, definiu critérios excludentes de legitimação, autoria, estilo e cronologia.

Mais do que um problema de catalogação, trata-se de uma provocação à própria epistemologia da história da arte. A proposta desta comunicação parte da constatação de que a autoria, nesses casos, é uma chave de contestação, não apenas no sentido de questionar a ausência de informações, mas de propor deslocamentos metodológicos que permitam reconhecer outras formas de construção autoral. No caso afrodiaspórico, esse desafio se torna ainda mais agudo: é preciso encarar a obra como o único fragmento possível da autoria. E, a partir dela — suas materialidades, usos, recorrências formais e iconográficas —, traçar outros caminhos de compreensão.

Os chamados santos-amuletos, miniaturas de madeira de uso devocional, produzidas por pessoas de origem africana escravizadas e recolhidas por colecionadores no Vale do Paraíba desde as primeiras décadas do século XX, são exemplos disso. Sua condição de amuletos, seu desgaste, o tipo de madeira utilizada, os modos de esculpir e a presença de imagens católicas como Santo Antônio — cuja devoção não era prioritariamente destinada às populações negras escravizadas — revelam uma articulação entre resistência, invenção e continuidade de saberes. Tais elementos desafiam os parâmetros tradicionais da autoria eurocentrada e indicam a presença de um sistema artístico invisibilizado.

Essa comunicação propõe refletir sobre como produções como essas exigem novas abordagens autorais, que não se restrinjam ao modelo consagrado de autoria individual e documentada. Trata-se de pensar autorias como enunciados históricos, relacionais e atravessados por contextos de diáspora e violência. Por isso, os critérios de catalogação e legitimação também precisam ser revistos. A pergunta que se coloca é: que formas de autoria a história da arte está preparada

para reconhecer? E quantas outras ela tem sistematicamente ignorado? Ao tomar a autoria como chave crítica, pretende-se ampliar o debate sobre os modos de olhar, nomear e inscrever essas produções no campo disciplinar, deslocando-se do cânone e reconhecendo a necessidade de outros referenciais para compreender a complexidade das criações afrodiaspóricas.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Autoria; Afrodiaspórica; História da arte; Epistemologias críticas; Catalogação museológica

**FIGURA:**

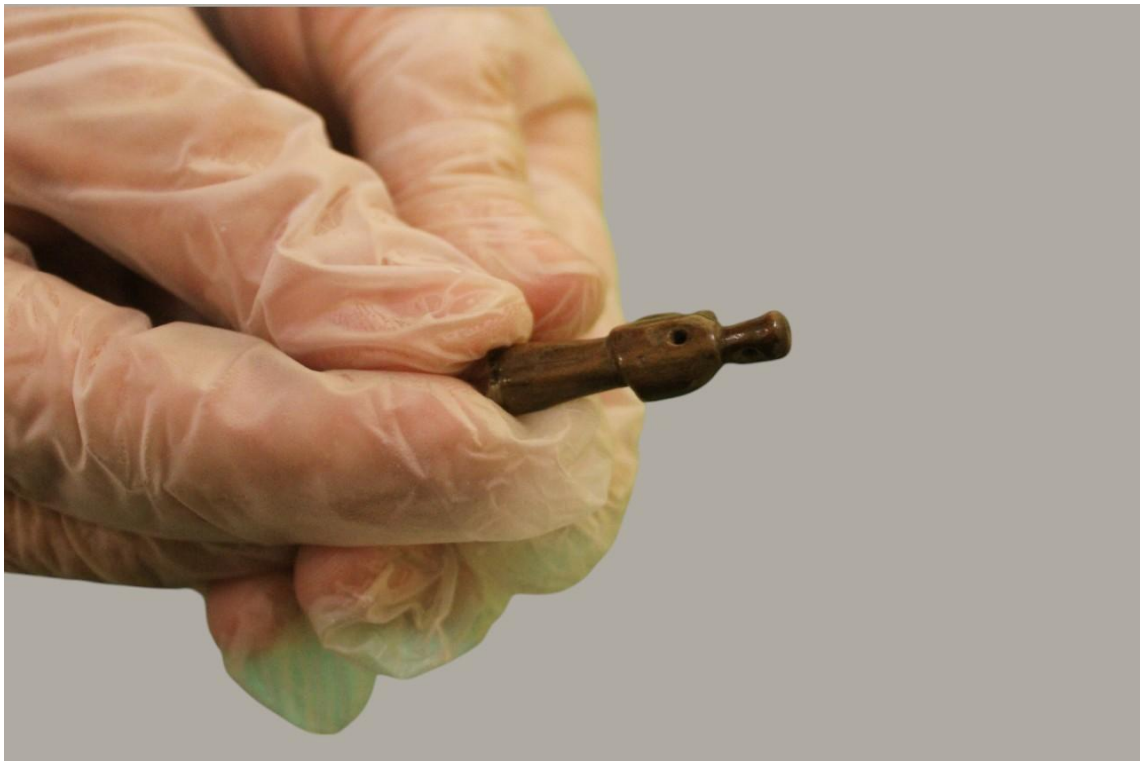


**Figura 1**
**DESCONHECIDO,** *Santo Antônio,* s.d., madeira (nó-de-pinho), 3 x 1 x 0,6 m, Acervo: Museu de Antropologia do Vale do Paraíba. Fonte: Joyce Farias

# Tessituras “Amefricanas”: Memória, Identidade e Representação na Arte Brasileira

Jéssica Lawane Sousa Rodrigues

PPGArtes / Universidade do Estado do Rio de Janeiro / jessicaubes@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A presente comunicação corresponde a uma análise do núcleo "Amefricanas" da exposição "Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro", empreendendo uma investigação crítica da produção artística presente no referido núcleo. Sobretudo, mobilizo o pensamento de Lélia Gonzalez (1988), ao unir América e África, cunha o conceito de amefricanidade e apresenta-o como uma proposta teórica e política que, tem por base a experiência comum da diáspora africana e das populações indígenas nas Américas, especialmente no Brasil. Permite, portanto, subverter as expectativas da violência colonial, através da criatividade e da reinvenção cultural como forma de resistência. Nesse sentido, utilizo o pensamento negro brasileiro e diaspórico sugerido pela própria exposição, como parte do referencial teórico-metodológico mobilizado para reinterpretar as simbolizações da identidade nacional sob a perspectiva de raça e gênero na arte e cultura brasileira. Pretendo também, explorar os significados presentes na correlação: arte negra x história da arte – branco – brasileira (Simões, 2019) frente as escolhas curatoriais exercidas por Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos no interior deste mesmo núcleo. Para tal, elejo fundamentalmente três obras 1. "Memórias da Espuma Rosa" de Denise Camargo; 2. “Mãe preta amamentando menino branco" de Judith Bacci e 3. “Anônima” de Aline Bispo. A análise busca demonstrar como a exposição a partir do recorte estabelecido, é produto e produtora de uma mudança epistemológica no campo da história da arte, rompendo com modelos eurocêntricos de categorização e catalogação das obras, tensionando narrativas hegemônicas e canônicas das artes e do pensamento social brasileiro. Ainda, o núcleo "Amefricanas", singularmente, evidencia o lugar das mulheres negras na construção da identidade cultural (Hall, 2003) brasileira, ressignificando as narrativas coloniais. Para tanto, utilizarei a ideia de sobrevivência das imagens contida na abordagem Warburguiana correlacionada com as contribuições dos estudos culturais. Por fim, o trabalho apresenta como as obras selecionadas operam simultaneamente como registro histórico e projeto de futuro, materializando a emergência em discutir os desafios epistemológicos e metodológicos, visto que há uma larga produção que se encontra fora do escopo circunscrito pela disciplina História da Arte e do sistema de artes.

## PALAVRAS-CHAVE:

Memória; Identidade; Representação; Arte Negra; Amefricanidade.

## FIGURAS:



**Figura 1**
**DENISE CAMARGO**, *Memórias da Espuma Rosa*, da série *Em Roupas de Ração*, 2009.
Fotografia.
Imagem retirada de: https://www.calameo.com/read/0040614659c4869faab49



**Figura 2**
**JUDITIH BACCI**, *Mãe preta amamentando menino branco*, 1988. Escultura.
Presente no acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG).
Imagem disponível em: https://acervo.macrs.rs.gov.br/acervo-macrs/anonimo/

# Nu branco, artista negro: "Folhas de Outono", Horácio Hora, Museu Mariano Procópio

Maraliz de Castro Vieira Christo
Martinho Alves da Costa Jr.

Docentes – Universidade Federal de Juiz de Fora/CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Desde 2023, o Museu Mariano Procópio, reaberto após longos anos, apresenta a exposição *Fios da Memória*, por meio da qual reflete sobre a história do acervo. Na última sala, onde busca demonstrar os atuais desafios enfrentados pelo museu, reúne peças relativas aos povos originários, afrodescendentes e à ecologia. O público se surpreende ao ver, entre representações de negras e negros, uma tela em grande formato, exibindo uma jovem branca, nua, envolvida em véu transparente esvoaçante, suspensa por um galho a soltar folhas secas. Iconograficamente, o quadro situa-se na longa tradição de se representar mulheres nuas com o braço erguido.

A alegoria *Folhas de outono* está nesta sala, por ter sido pintada pelo afrodescendente Horácio Hora (1853-1890). A tela foi executada em 1886, quando o artista vivenciava a segunda estada em Paris, onde morreria quatro anos depois, vitimado por pneumonia, aos 37 anos. Pouco sabemos sobre ela: teria sido exposta em Paris, sem ser identificado o local; posteriormente, integrou a coleção de um "embaixador", sendo leiloada após sua morte, em 1917. Pertenceu ao engenheiro juiz-forano, residente no Rio de Janeiro, Antônio Nogueira Penido. Após seu falecimento, a família doou a obra ao Museu Mariano Procópio, em 1944.

*Folhas de outono* está ladeado por dois quadros ali expostos: *Etíope*, de Henrique Bernardelli -uma bela jovem negra trajada com turbante e túnica, cujo olhar apresenta grande dignidade-, e *Limpando metais* -no qual outra jovem negra, limpa objetos, com olhar distante, ensimesmada. Esta última obra foi pintada em 1923 por Armando Vianna, neto de escrava alforriada, exposta e premiada no salão do mesmo ano. A aproximação dos quadros permite o debate sobre as escolhas e o engajamento dos artistas. No século XIX, a maioria dos pintores negros não se diferenciava dos outros artistas, dedicando-se a temas apreciados pelo mercado; evitando questões identitárias.

Este trabalho articula a escassa documentação existente da carreira do artista entre o Nordeste do Brasil e a França com novas perspectivas de estudo. Nesse sentido, as estratégias de afirmação, como parece ser o caso da obra estudada se relaciona com a presença de um artista afrodescendente, fora dos centros

artísticos nacionais, na Europa. O trabalho intenta incidir novos olhares para a obra a partir das contribuições sobre o tema de Maraliz Christo, Kleber Amancio e Roberto Conduru.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Horácio Hora; Pintores afrodescendentes; Museu Mariano Procópio; Alegoria; Nu.

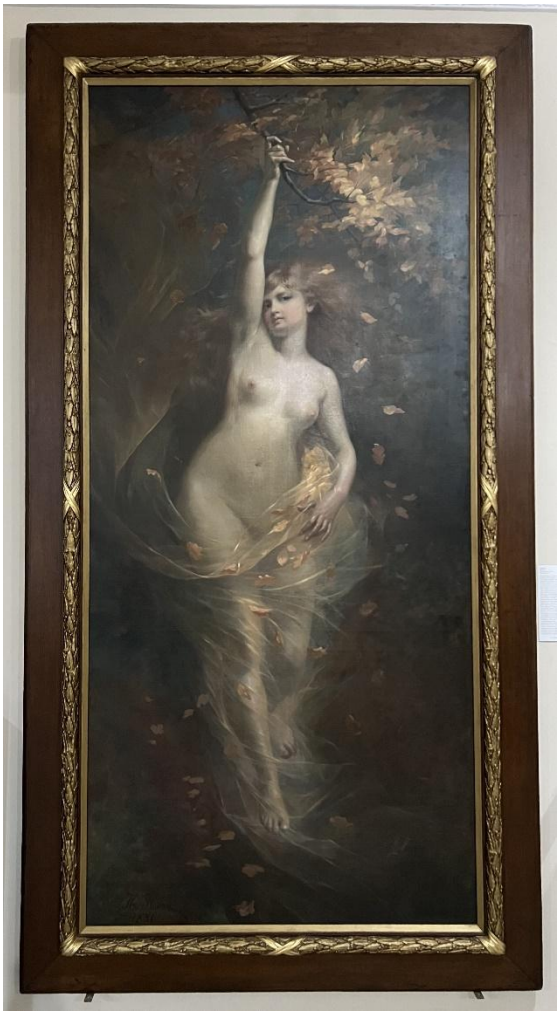


**Figura 1**
**HORÁCIO HORA**, *Folhas de Outono*, 1886, óleo sobre tela, 260 x 120 cm.
Acervo: Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.
Fotografia: Maraliz Christo

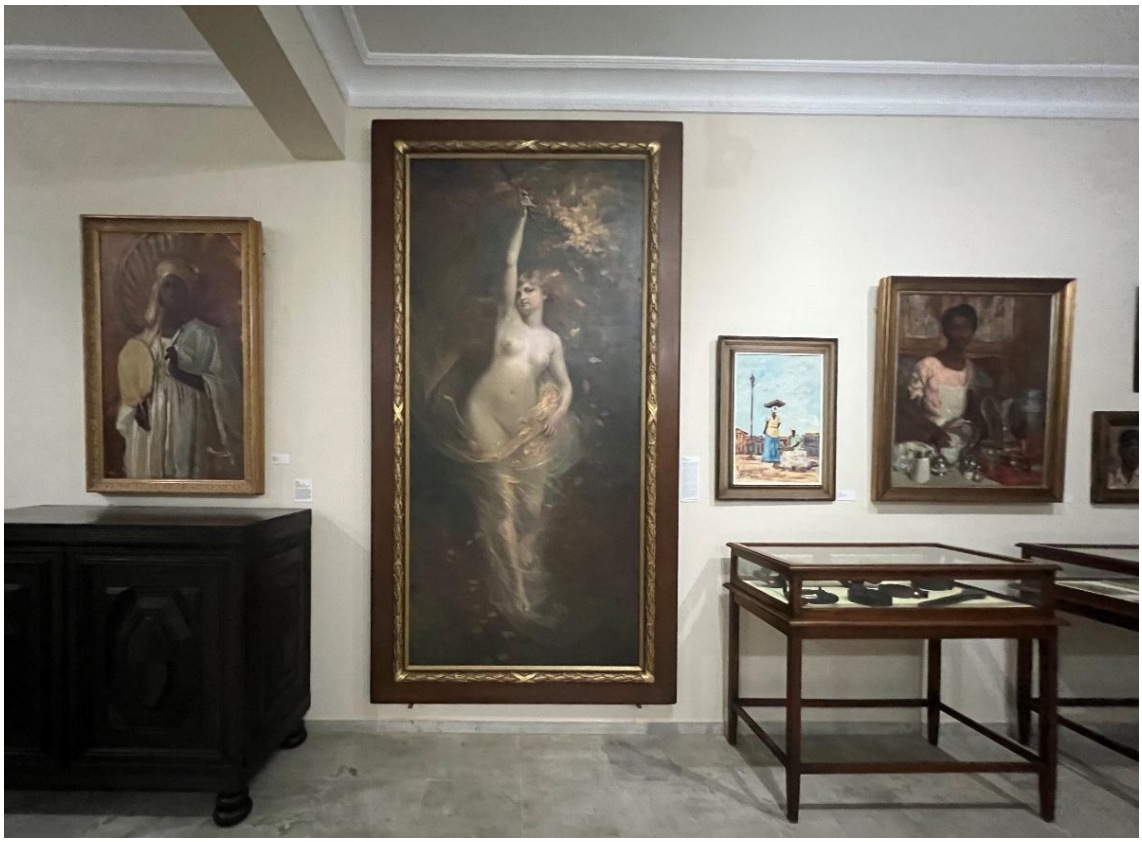


**Figura 2**
Museu Mariano Procópio. Sala 10: *Museu na atualidade (Povos originários, Afrodescendentes, Ecologia).*
Fotografia: Maraliz Christo

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# História da Arte nos museus de Belém: do eurocentrismo às abordagens decoloniais

Laura Camila Silva da Silva[1]

[1] Docente da Universidade Federal do Pará / lauracamila@ufpa.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O presente trabalho se dedica a pensar as tessituras e possibilidades de ensino da História da Arte na Amazônia dos séculos XIX e XX, por meio da visita aos museus localizados em Belém do Pará, especialmente o Museu de Arte de Belém (MABE). As visitas às instituições se fazem crucial para refletir, dentre outras questões, sobre a contratação e a encomenda de obras, por parte do governo paraense, de artistas estrangeiros, oriundos de outras regiões do país ou mesmo da Amazônia (que passaram por formações internacionais). Esta estratégia se constituiu como uma parte importante do "projeto modernizador" planejado para constituir um ideário e uma memória do que ficaria conhecido como "*Belle-Époque* paraense", visando consolidar, na capital do estado, um modelo artístico baseado nos moldes europeus, especialmente franceses, de arte, cultura e sociedade. Atualmente, para além da produção de obras de arte fortemente relacionadas ao eurocentrismo, aos ideais de modernidade e de associação aos espaços europeus, é importante pensarmos sobre as possibilidades de abordagens decoloniais para a leitura das mesmas obras e espaços, especialmente nos contextos das visitas guiadas com alunos de graduação em História. É crucial, nessas ocasiões, ressaltar uma visão crítica para as ausências de personagens, memórias e narrativas específicas, fato que comumente interessa aos alunos nos contatos com os acervos. As fontes utilizadas são as obras localizadas no MABE, dentre as quais destacamos as pinturas *Retrato do Intendente José Coelho da Gama e Abreu* (1894), de Maurice Blaise e *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* (1908), de Theodoro Braga. Como possibilidades de pensar a construção deste acervo, as escolhas das obras levam em consideração o seu destaque e a memória estabelecida em torno deste período histórico. Para isso, utilizaremos os textos de autores como Aldrin Moura de Figueiredo, Maria de Nazaré Sarges, Rosa Arraes, dentre outros, para pensar o contexto, a atuação artística e a construção de memórias. Se faz importante, ainda, a leitura dos trabalhos de Yuderkys Espinosa-Miñoso, Maurice Berger, Brenda Caro Cocotle e Elvira Espejo Ayaca, para pensarmos os museus a partir de novos olhares, novos personagens e novas narrativas. Este trabalho se faz crucial para refletir as tessituras que compõem os estudos de História da Arte, com um merecido destaque para a região Amazônica.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Museu de Arte de Belém; Século XIX; Século XX; Decolonialidades; Ensino de História.

# Migrações nas artes visuais no Acervo do MAC USP: O caso de Scipione

Ana Magalhães

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) /
amagalhaes@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Nesta apresentação, proponho uma reflexão das migrações nas artes visuais a partir da experiência curatorial e de pesquisa que venho desenvolvendo junto ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em especial em relação ao conjunto de obras de arte moderna italiana. Para tanto, tomei como estudo de caso o quadro **"Oceano Indiano" (1930)** de Gino Bonichi, dito Scipione (imagem abaixo).

A análise da obra em questão se amplia na articulação com outras obras no acervo, como o álbum "*Gott mit uns*" (1945) de Renato Guttuso e "*O massacre*" (1946) de Fausto Pirandello, e se alinham a outras produções presentes no MAC USP, como as obras de George Grosz, Käthe Kollwitz, Di Cavalcanti e Portinari. Elas articulam na crítica contemporânea da história da arte, que passa a considerar migrações, diásporas e o colonialismo como elementos fundamentais de conhecimento e análise no campo das artes visuais. Autores como James Clifford, Claire Farago e Christian Kravagna fornecem os fundamentos teóricos para esta abordagem, que problematiza a circulação de obras e sujeitos, questionando as estruturas tradicionais de nacionalidade, raça e genealogia artística.

No contexto brasileiro e latino-americano, marcado por intensos fluxos migratórios e experiências coloniais, o acervo do MAC USP revela-se terreno fértil para pensar uma história da arte global crítica. A recepção das obras italianas pelo meio artístico paulista nos anos 1950 evidencia a agência dos atores locais, e os vínculos entre Brasil e Itália em um agenciamento dos nomes, conceitos e objetos aqui envolvidos em prol da noção de identidade. O Brasil, como ex-colônia e espaço de trânsito, emerge como um lugar privilegiado para pensarmos uma história da arte das migrações, comprometida com noções mais complexas e multifacetadas de tempo e espaço, como propõem pensadores como Ranajit Guha e Milton Santos.

## PALAVRAS-CHAVE:

Migrações nas artes visuais; Arte moderna italiana; Acervo MAC USP.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**SCIPIONE**, *Oceano Indiano* [*I sognatori*],1930,óleo sobre madeira, 54,2 x 59,7 cm
Acervo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)
Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
Fonte: acervo.mac.usp.br

# "Pela primeira vez na América do Sul": uma introdução à cadeira de História da Arte, Estética e Arqueologia da Academia Imperial de Belas Artes (1855-1890)

Fábio d'Almeida

IA / Unicamp / fabioa@unicamp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação apresenta os resultados de uma pesquisa de pós-doutorado ainda inédita dedicada à primeira cadeira de História da Arte criada nas Américas, instituída em meados do século XIX pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Mais do que um dado institucional isolado, trata-se de um dispositivo inaugural para os estudos oficiais em História da Arte e Estética no Brasil, anterior, inclusive, a diversas cadeiras europeias do mesmo gênero. O estudo busca, a partir do exame de fontes primárias (atas, ofícios, programas de ensino, registros de matrícula, relatórios anuais, periódicos da época, entre outros), revisitar a história dessa disciplina, cuja importância ainda permanece pouco reconhecida.

Concentrando-se no período imperial (1831-1889), esta proposta discute a configuração do curso, os professores envolvidos, os materiais utilizados e os alunos que dele participaram, com o intuito de demonstrar que essa cadeira não apenas antecipou processos de institucionalização posteriores, como também teve papel ativo na formação de práticas e conteúdos que seriam retomados na consolidação dos primeiros cursos universitários de História da Arte no país, já na segunda metade do século XX.

Ao lançar luz sobre o funcionamento e a proposta pedagógica da disciplina na Academia, este trabalho busca contribuir para a construção de uma história da História da Arte no Brasil, capaz também de abarcar formatos não universitários e estruturas institucionais variadas. Ademais, a criação dessa cadeira no Brasil imperial, em um momento em que poucos modelos estavam estabelecidos internacionalmente, permite pensar sua história à luz de questões mais amplas como centro e periferia, anterioridade e atraso, recepção e invenção, bem como rever a posição do Brasil na história transnacional da disciplina.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Historiografia da arte; história da arte brasileira; Século XIX; Ensino artístico; Historiografia brasileira.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Gonzaga Duque e a renovação da pintura de paisagem no Brasil e na Europa

Elaine Dias

Universidade Federal de São Paulo, docente / CBHA / elaine.dias@unifesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O crítico de arte Luiz Gonzaga Duque Estrada discorreu, em seus escritos, sobre os mais diversos temas, exposições, suportes, artistas e gêneros da história da arte brasileira e internacional, especialmente entre 1888 e 1911, respectivamente, ano de publicação de *A Arte Brasileira* e de sua morte, e nas publicações póstumas que ocorreram, ao menos, até 1929. Neste período, seus escritos publicados também na obra *Contemporâneos* (edição póstuma de 1929 que integra seus escritos de 1901 a 1908), em jornais e periódicos do Rio de Janeiro, como a revista *Kosmos*, entre outros, são fontes fundamentais para a compreensão da produção artística e da construção do discurso crítico e historiográfico brasileiro. Nestes escritos, entre os gêneros abordados, Gonzaga Duque analisou a pintura de paisagem e os artistas brasileiros e estrangeiros atuantes nas exposições do Rio de Janeiro, discutindo a manutenção da tradição clássica e a renovação das composições nas obras de Agostinho José da Mota, Henri-Nicolas Vinet, Roberto Mendes, George Grimm, Batista da Costa, entre outros. Nestas análises, ele também se referiu a pintores fundamentais para a renovação da pintura de paisagem francesa no século XIX, como Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Courbet, os integrantes da *École de Barbizon* Jules Dupré e Théodore Rousseau, Édouard Manet e Claude Monet. A respeito da paisagem de Batista da Costa, Duque refere-se, por exemplo, ao exercício "contínuo" do natural, isto é, à prática dos estudos ao ar livre e à necessidade de entrar em contato direto com a natureza para o conhecimento dos efeitos da luz nas diferentes horas do dia, além do estudo direto das árvores, indicando a individualidade de cada representação típica do conceito do *portrait d'arbre* tão utilizado por Corot e Rousseau. Ao analisar a pintura de Mendes, Duque cita *The seven lamps of Architecture* (1849), de John Ruskin, reafirmando a importância da observação dos efeitos da natureza e dos aspectos realistas da paisagem, questões também presentes em *Modern Painters* (1843), obra do mesmo autor e citada por Duque para reforçar a exatidão dos estudos de rochas e nuvens. Nesta breve comunicação (associada ao projeto de pesquisa FAPESP processo n. 23/08949-1), discutiremos algumas análises de Gonzaga Duque sobre o *plein air* e a renovação da pintura de paisagem no Brasil e na Europa no século XIX e na virada do século, assim como certas referências artísticas e teóricas internacionais que embasaram suas análises.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Gonzaga Duque Estrada; Pintura de Paisagem; Brasil; França; Inglaterra.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A história dos viajantes hoje: desafios e riquezas de um campo

Leticia Squeff

Universidade Federal de São Paulo, docente / CBHA / leticia.squeff@unifesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O tema dos artistas viajantes vem atraindo pesquisas no Brasil e nas Américas de forma massiva desde os anos 1990. São muitas as iniciativas que trouxeram à luz imagens e dados sobre produções e trajetórias de artistas e fotógrafos que passaram pelo Brasil durante o século XIX. Diante das amplas mudanças que atravessam o campo das humanidades, sob o impacto de questões identitárias, de gênero, perpassadas por abordagens culturalistas e decoloniais, torna-se necessária uma reavaliação dessa temática.

Os viajantes foram objeto de textos históricos fundamentais. Caso de *Visão do Paraíso* (1959) de Sergio Buarque de Holanda. Ou da extensa coleção intitulada *Brasiliana*, que começou a ser publicada em 1931 e trouxe as primeiras edições em português de relatos de diversos viajantes. Os fundamentais trabalhos de Rubens Borba de Moraes, no âmbito letras, de Clarival do Prado Valladares e de Gilberto Ferrez, no campo iconográfico, entre outros, constituíram um acervo documental que seria revisitado por artistas e escritores a partir dos anos 1950. Nos anos 1990, a coletânea dirigida por Ana Maria Belluzo renovou os estudos sobre a iconografia dos viajantes. Organizada em 3 volumes, a obra apresentava as biografias e obras de cerca de 300 personagens que passaram pelo Brasil, cobrindo cerca de 400 anos da história brasileira.

Desde então, diversas monografias sobre artistas como Jean-Baptiste Debret, J. M Rugendas, Thomas Ender, Langsdorff, Spix e Martius, Hercule Florence, entre outros, foram objeto de teses, monografias e catálogos *raisonnés*. Temáticas relacionadas à iconografia dos viajantes também foram abordadas: imagens por britânicos e alemães, a representação de tipos, a natureza, entre outros. No âmbito internacional, os estudos culturais, e pesquisas conduzidas por Mary Louise Pratt, e mais recentemente, Daniela Bleichmar, bem como Marta Penhos, renovaram e ampliaram as problematizações.

Nesta comunicação, pretendo reconstituir a tessitura de um campo de estudos dedicado aos viajantes no Brasil. A seguir, pretendo discutir algumas categorias deste campo, de modo a repensar seus valores e procedimentos, diante de uma cena artística e historiográfica em que o agenciamento e a representatividade de grupos tradicionalmente marginalizados foram finalmente colocados em primeiro plano.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Viajantes; Historiografia; Iconografia.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Histórias gerais da arte no Brasil: a emergência das coletâneas

Ivair Reinaldim[1]

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, CBHA / ivair.reinaldim@eba.ufrj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Assim como as histórias gerais da arte no Brasil concebidas por um(a) único(a) autor(a), igualmente representativas na historiografia foram aquelas escritas a partir de esforços coletivos, agrupando textos de diferentes pesquisadores e pesquisadoras. Nesses casos, para além de um empreendimento autoral – mesmo que este traço possa ser remetido a quem tenha ficado responsável pela organização dessas compilações –, tais iniciativas explicitam uma progressiva segmentação dos saberes, evidente nos recortes especializados de pesquisa, caracterizados, de modo geral, pela curta e média durações. Assinalam igualmente, a crescente profissionalização do campo da história da arte no país, muitas vezes – a depender do assunto tratado –, em proximidade com outras áreas do conhecimento, como a antropologia, a arqueologia e a história. Denominadas por nós como "coletâneas", essas publicações começaram a ser editadas no segundo semestre do século XX, podendo-se destacar: *As artes plásticas no Brasil, volume I* (1952), organizada por Leonídio Ribeiro; *Arte no Brasil: cinco séculos de pintura, escultura, arquitetura e artes plásticas* (1979), em dois volumes, e *Arte no Brasil* (1982), ambas organizadas sob orientação da Comissão de Artes Plásticas da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo; *História geral da arte no Brasil* (1983), em 2 volumes, organizada por Walter Zanini; *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica* (1988), organizada por Emanoel Araújo; *História da arte no Brasil: textos de síntese* (2006), organizada por Myriam Andrade Ribeiro Oliveira; e *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960* (2014), organizada por Fabiana Werneck Barcinski. Seguindo com uma análise comparativa, nos propomos a dar prosseguimento à pesquisa em curso, avaliando as bases metodológicas e conceituais que fundamentaram tanto a elaboração das narrativas presentes em cada recorte, quanto os critérios gerais que definiram parâmetros de organização em cada publicação. Desse modo, procuramos indícios para o desenvolvimento de uma reflexão acerca das visões sobre arte no Brasil que tais coletâneas sustentaram e ainda sustentam, a partir da longa duração. Objetivamos, em suma, considerar os sintomas presentes nessa historiografia, persistentes nos modos de se pensar a arte e sua historicidade, a partir de uma posição discursiva denominada "Brasil".

**PALAVRAS-CHAVE:**

Histórias gerais da Arte no Brasil; Historiografia da arte; Longa duração; Sintomas; Coletâneas.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Hanna Levy, Robert Smith, John Bury e Germain Bazin: tessituras historiográficas da arte no Brasil

Adriana Sanajotti Nakamuta

Mestrado Profissional do IPHAN /anakamuta@yahoo.com.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este artigo apresenta os primeiros resultados de uma pesquisa em andamento que visa compreender a participação de Hanna Levy, Robert Smith, John Bury e Germain Bazin nas atividades do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. Trata-se de uma pesquisa que investiga, especialmente, a produção intelectual desses autores que desempenharam importante papel na constituição do tecido historiográfico da arte no Brasil.

Hanna Levy, doutora em História da Arte pela Universidade de Paris-Sorbonne, emigrou para o Brasil em 1937 e, logo após a sua chegada, integrou-se ao SPHAN, atuando como docente, pesquisadora em História da Arte e "perita de arte", uma espécie de atividade técnica para identificação de obras de arte para fins de proteção por meio do tombamento. Já Robert Chester Smith, com formação acadêmica em Harvard, especialista em arte portuguesa e colonial brasileira, veio para o Brasil a primeira vez em 1937 e, em 1939, já publicava o artigo "The Colonial Architecture of Minas Gerais in Brazil", no "The Art Bulletin". Germain René Michel Bazin, historiador da arte e restaurador, formado pela Universidade de Paris-Sorbonne, foi conservador de pinturas do Museu do Louvre e esteve no Brasil em 1945, para acompanhar, como "curador-delegado", uma exposição de pintura contemporânea e arte decorativa francesa realizada no Rio de Janeiro. Foi nessa viagem que ele teve contato com o "barroco brasileiro". Por fim, John Bury, historiador da arte britânico, nascido em Langridge, em 1917, no Reino Unido, formado na Universidade de Oxford, também é considerado uma importante referência no estudo da arte colonial brasileira, inclusive proferindo palestras sobre o barroco no Brasil e publicando ensaios como Arquitetura Jesuítica no Brasil, em 1950, Aleijadinho e as Igrejas do século XVIII no Brasil, em 1952, entre outras.

Com formações distintas em alguns aspectos e semelhantes em outros, Levy, Bury, Smith e Bazin se tornaram relevantes nessa pesquisa, pois busca-se compreender o papel do SPHAN e a participação de todos na estruturação teórica e metodológica da categoria de valor artístico, para fins de preservação. Nesse sentido, observou-se que Levy contribuiu com a ideia de valor como construção de conhecimento, na perspectiva epistemológica, e Bury, Bazin e Smith com a interpretação dos objetivos artísticos, na construção de uma narrativa histórica.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Historiografia da Arte; SPHAN; Arte Colonial; Patrimônio Artístico; Brasil.

# Patrimônio e história da arte: processos de tombamento como recurso historiográfico

Laís Silva Amorim

Pós-graduanda da Universidade Federal de São Paulo e
École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon lais.amorim@unifesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Os processos de tombamento de bens edificados, seja na esfera federal, estadual ou municipal, são ricos documentos para compreendermos as formas de atribuição de valores a determinadas arquiteturas pelos órgãos de salvaguarda, em perspectiva histórica, artística e sociocultural. Desse modo, esses documentos são fontes que nos permitem analisar como técnicos, intelectuais, sociedade civil, lideranças políticas e conselhos representativos interpretam e leem a importância do bem para a própria sociedade e para as atividades econômicas e políticas correlatas, em cada momento histórico. Podemos dizer que, ao se decidir pelo tombamento ou pelo não tombamento de uma arquitetura com base em determinados argumentos, inicia-se um capítulo novo na história desse bem cultural, sugerindo a evidenciação de certas narrativas históricas e discursos estéticos ou, no sentido oposto, seu apagamento ou silenciamento. Dessa forma, pontuamos que os processos de tombamento possuem um papel significativo na construção da história da história da arte, pois nos fornecem importantes chaves de leitura para compreendermos o que se optou por valorizar ou negligenciar em cada momento histórico, por quais motivos, como ocorreu a escolha daquilo que seria preservado e por quê.

Devido a um processo recente de construção de canais participativos no campo da arte e da cultura, a sociedade civil brasileira, a partir desse processo, poderá entender as narrativas associadas a determinados bens conectados a história nacional ou local e a suas conexões identitárias - de modo que novas leituras possam ser construídas ou colocadas em debate.

O processo de tombamento é uma documentação administrativa composta por vários tipos de documentos: solicitações ao órgão responsável, relatórios técnicos de vistorias, desenhos, levantamentos históricos e artísticos, arquitetônicos e sociológicos, fotografias, reportagens de jornais e revistas, plantas, mapas, pareceres do corpo técnico, pareceres de conselheiros e uma série de ofícios, memorandos e notificações de comunicação interna e externa. Toda a documentação é específica e relacionada ao bem em análise. Tomando os processos de tombamento como uma fonte primária dinâmica que abre diversas possibilidades de interpretação historiográfica, propomos discutir dois

estudos de caso, o Edifício A Noite (Rio de Janeiro) e a Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo).

**PALAVRAS-CHAVE:**

Processo de Tombamento; Narrativa; Patrimônio Edificado; História da Arte.

# Impressões sobre arte portuguesa: uma conferência do pintor e diplomata brasileiro Mário Navarro da Costa (1918)

Natália Cristina de Aquino Gomes
Pós-graduanda em nível de Doutorado em História da Arte

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2021/05450-0 e BEPE-FAPESP, processo n° 2022/13877-7 / natalia.gomes@unifesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em novembro de 1918, Mário Navarro da Costa (1883-1931) apresentou uma conferência intitulada "A arte em Portugal – Porque convém uma aproximação artística entre os dois países irmãos". Esta apresentação marca o retorno do pintor e diplomata brasileiro, após sua atuação junto ao Consulado brasileiro de Lisboa (1916 a 1918), sendo promovida pela Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro. A presente proposta visa analisar a conferência, a partir das impressões de Navarro sobre a arte em Portugal. Nessa palestra, muitos temas foram abordados, como a arquitetura, os estilos, os monumentos, os edifícios e museus, passando posteriormente aos artistas, aos períodos e gêneros artísticos com os pintores e escultores mais representativos de cada movimento em Portugal. Do ponto de vista teórico, nos baseamos no conceito de intercâmbio cultural, considerando a arte como um meio de fortalecer os laços entre as nações. A metodologia utilizada inclui a análise textual da conferência, identificando os principais argumentos e exemplos citados pelo artista. Com base em uma leitura crítica dos registros da conferência, esta comunicação buscará entender como as ideias apresentadas refletem as teorias de aproximação e colaboração cultural da época. Durante sua palestra, Navarro destacou a importância das artes plásticas como um meio de fortalecer os laços culturais e históricos entre os dois países. Ele mencionou a influência recíproca nas áreas da literatura, pintura, escultura e arquitetura, ressaltando a relevância de figuras proeminentes do período. Navarro enfatizou, assim, a urgência de promover intercâmbios culturais e artísticos, defendendo que os artistas portugueses deveriam ter facilidades para expor suas obras no Brasil, e vice-versa. Em sua proposta - moderna para a época - sugere a organização de exposições, palestras e reuniões que celebrariam a arte e a cultura lusófona, criando uma plataforma de intercâmbio e colaboração contínua entre artistas e intelectuais dos dois países. Para Navarro, estes eventos não só homenageariam o legado artístico e literário compartilhado, mas também fomentariam novas parcerias e projetos que enriqueceriam a herança cultural de ambas as nações. Assim, nesta comunicação, discutiremos como a conferência

de Navarro da Costa não apenas celebrava o passado compartilhado, mas também apontava para um almejado futuro de colaboração e crescimento conjunto no campo das artes visuais e culturais entre Brasil e Portugal.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Mário Navarro da Costa; arte em Portugal; aproximação artística; intercâmbio cultural; colaboração.

# Pensar a arte colonial: um debate sobre os Colóquios Internacionais de Estudos Luso-Brasileiros e as ideias luso-tropicais

Sílvia Borges

Docente do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais | Escola de Belas de Artes | Universidade Federal do Rio de Janeiro | silviagborges@eba.ufrj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Entre as décadas de 1950 e 1960, as relações entre Brasil e Portugal se deram de modo ímpar. Herdeiras de um dinâmico processo de aproximação diplomática, marcado por tratados e acordos de natureza comercial, esses anos foram tempos de intensas trocas culturais desde 1948, com a assinatura do Acordo de Cooperação Intelectual entre esses dois países.

Desde a publicação de *Casa Grande e Senzala* (1934) e *O Mundo que o português criou* (1940), de Gilberto Freyre, as ideias "luso-tropicalistas" ganharam corpo nos dois países. A filiação portuguesa foi compreendida como aspecto fundamental para a construção identitária brasileira e os intelectuais da época, buscaram nessa ideia a centralidade dos estudos culturais sobre Brasil e Portugal. Com orientação – e financiamento estatal – foram realizados a partir dos anos 1950 Colóquios Internacionais de Estudos Luso-Brasileiros com a participação de pesquisadores brasileiros, portugueses e de outras nacionalidades. Com temáticas amplas, abordaram temas vinculados à: urbanidade, língua, literatura, economia, ordem jurídica, ciências médicas, bem como às artes.

A percepção sobre as matrizes da colonização portuguesa e a defesa de um Império Ultramarino Português (não mais um Império Colonial Português) reverberaram nos estudos dedicados às artes, sobretudo no modo de analisar, compreender e nominar a arte colonial que passara a ser vista como resultado da integração portuguesa nos trópicos. Ao fim e ao cabo, como "luso-brasileira".

A comunicação proposta pretende discutir – a partir dos Colóquios Internacionais de Estudos Luso-Brasileiros – a influência do pensamento luso-tropical de Gilberto Freyre na compreensão sobre as expressões artísticas no Brasil Colonial. O trabalho proposto constitui um movimento de olhar para a arte colonial identificando tramas, fios, texturas que a constituíram como campo singular da historiografia da arte no Brasil e, sobretudo, como marco identitário da construção de um passado nacional.

**Palavras-chave:**

Arte colonial; Luso-tropical; Luso-tropicalismo; Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiro; Arte Luso-Brasileira.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Contextura da Historiografia da Arte na Tapeçaria das Índias

Claudia P. Damiani
Pesquisadora independente

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Trama, textura, urdidura, nó, tecitura, fio, tear não são elementos metafóricos em nosso objeto, que é um conjunto de tapeçarias. Mas qual a relação desta materialidade com a historiografia da arte? As respostas que o estudo de caso proporciona não são definitivas. Mostram, contudo, através de percursos discursivos que o historiador da arte teceu de acordo com os fios que dispunha e/ou optou.

Pretendemos apresentar como foi tecida a historiografia sobre a Tapeçaria das Índias. Enfatizando a abordagem atual em relação a guarda em instituições. Desde o século XVII essa obra tecida dialogou com intepretações de várias ciências. Procuramos analisar questões que falam não somente do conteúdo tramado, mas sobretudo da história da arte em relação a entrelaçamentos e a monumentalização. Esse patrimônio de cultura visual e material continua circulando e suscitando diferentes visões. Entre elas a de que: as imagens artísticas de Albert Eckhout sobre o Brasil se converteram em imagens francesas sobre o mundo exótico. A afirmação, ao contrário de ser satisfatória ao historiador atento, é o nó que aparece no avesso do tecido. Atualmente qual seria o problema da história da arte frente ao objeto? Recentemente se reascendeu a discussão sobre a Tapeçaria da Índias, inclusive sobre a autoria de seus cartões.

A Villa Medicis em Roma, onde funciona a Académie de France, expõe de forma permanente a obra de mais de trezentos anos. Qual o status da Tapeçaria das Índias dentro da instituição e porque gera tanta polemica quanto ao eurocentrismo e em relação ao discurso decolonial? A história da arte conseguiu ver, finalmente, a história da África entre os fios tecidos? Focos difusos sobre o aspecto documental do passado colonial ressurgiram nos últimos anos. Demonstram que esse excepcional conjunto de imagens globais ainda tem muito a revelar. Ou melhor, foi a historiografia da arte é que conseguiu vislumbrar atravessamentos na contextura contemporânea das imagens e da cultura material.

**Palavras-chave:**

Tapeçaria das Índias; Villa Medici; Historiografia da Arte.



**Figura 1**
Grande Salão com tapeçarias. Villa Medici, Roma. 2022 © Daniele Molajoli.
Fonte: https://villamedici.it/le-lieu/

# Mestres e discípulos em rede: considerações a partir dos catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1894-1903

Arthur Valle

Docente Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro / CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O objeto de estudo desta comunicação é parte da série de catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes, realizadas no Rio de Janeiro entre 1894 e 1930, sob os auspícios da Escola Nacional de Belas Artes. Esses catálogos constituem documentos fundamentais para a compreensão da história da arte oficial no Brasil durante a chamada Primeira República (1889-1930). Embora uma Exposição Geral tenha ocorrido em 1890, foi somente a partir de 1894 que se iniciou uma série regular de mostras que, realizadas anualmente, se consolidaram como os principais eventos artísticos do Brasil no final do século XIX e início do século XX. Nesta comunicação, focaremos especificamente nos catálogos da primeira década dessa série regular, ou seja, aqueles referentes ao período entre 1894 e 1903.

Cada um desses dez catálogos lista os artistas participantes de uma determinada exposição, acompanhados de informações como local de nascimento, nacionalidade, endereço, mestre(s) com quem estudaram e prêmios recebidos, entre outros dados. Além disso, os catálogos documentam as obras expostas, indicando seus títulos - que, por vezes, são complementados por textos descritivos, nomes dos proprietários das obras e/ou reproduções das mesmas. Como é comum em catálogos de exposições de arte, os das Exposições Gerais fornecem (ou, ao menos, reivindicam fornecer) informações confiáveis sobre os eventos que registram.

Nesta comunicação, usamos os dados fornecidos pelos catálogos das Exposições Gerais para modelar a rede social estabelecida entre artistas-mestres e artistas-discípulos que expuseram no certame na transição do século XIX para o XX. Após uma discussão sobre o uso da análise de redes em história da arte, apresentamos um panorama quantitativo dos artistas e obras que participaram das mostras. Em seguida, descrevemos o método usado para construir um grafo de rede baseado nas relações entre mestres e discípulos que constam nos catálogos [**Figura 1**] e, por fim, analisamos os *insights* que a visualização dessa rede oferece para a compreensão do campo artístico brasileiro no período em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:**

História Digital da Arte; Análise de Rede; Exposições Gerais de Belas Arte/RJ; Catálogos de Exposições.

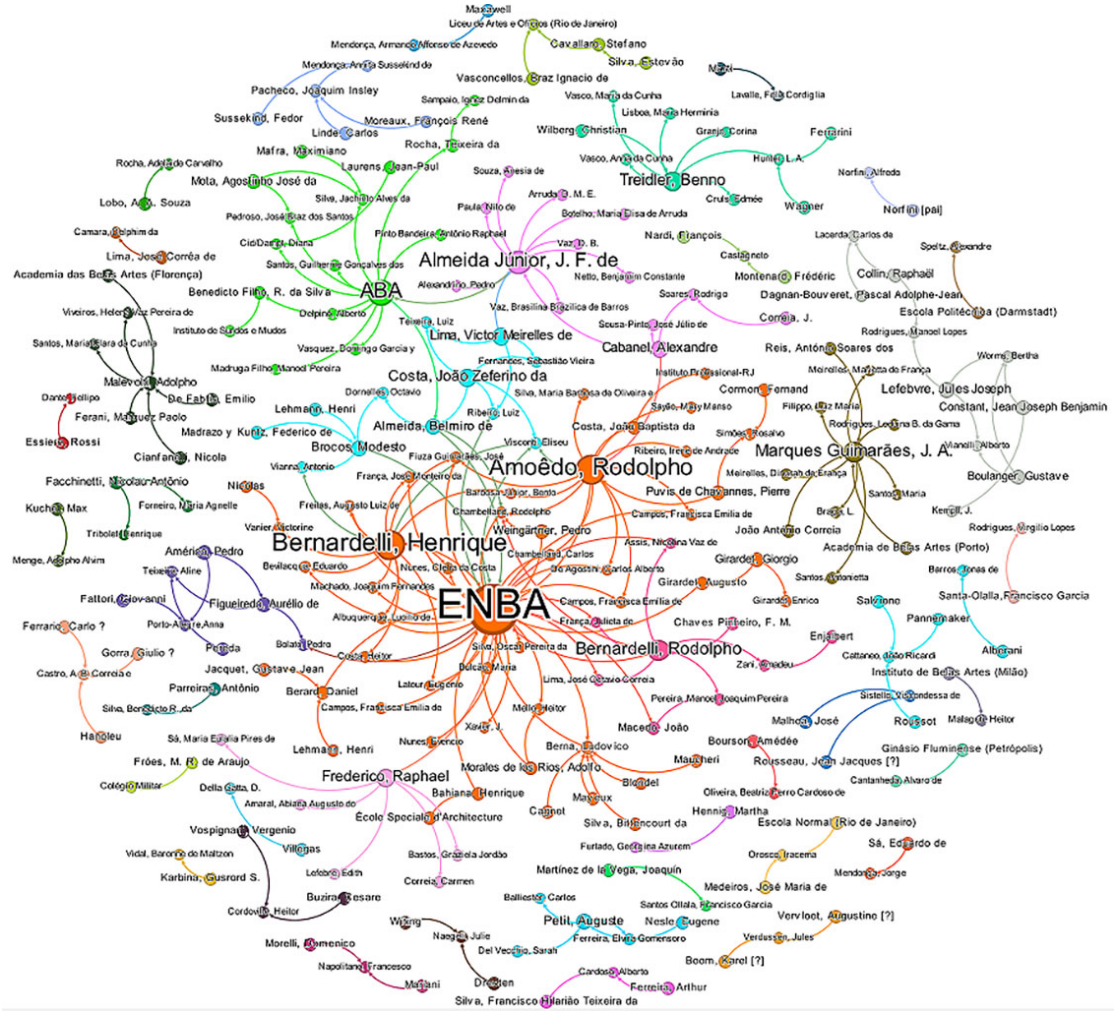



**Figura 1**

Grafo de rede baseado nas relações entre mestres e discípulos declaradas nos catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes, 1894-1903. Produzido pelo autor, usando Gephi 0.10.1 Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/dah/1894.1903.md.svg

# Mulheres na Academia Imperial de Belas Artes: uma análise a partir de Fontes Primárias

Mariana Sacon Frederico

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo e bolsista FAPESP/ mariana.sacon@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Nossa comunicação propõe uma atualização da história da arte brasileira quanto à presença de artistas mulheres na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).
O principal estudo relacionado à participação feminina na instituição brasileira é de Ana Paula Cavalcanti Simioni, em *Profissão Artista*. A pesquisa nos mostra que as primeiras matrículas ocorreram no período da República, após o Decreto nº 1.159 de 1892, que permitiu o acesso de mulheres ao ensino superior. No entanto, a partir de pesquisa no Arquivo do Museu D. João VI, identificamos documentos que registram a passagem de mulheres pela instituição ainda no período imperial. Trata-se de uma informação até então não conhecida pela historiografia.
Observamos, contudo, uma diferença importante que pretendemos explorar: as mulheres que frequentaram a AIBA o fizeram como “amadoras” e “ouvintes” e não como “matriculadas”, ingressando pelas margens da instituição. Com base nas fontes encontradas, pretendemos compreender, como se deu o ingresso dessas primeiras mulheres na instituição, quais eram os principais limites institucionais enfrentados e como elas atuaram nesses espaços.
Uma base teórica fundamental para nossa pesquisa é o artigo de Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?*, texto de referência nos estudos de arte e gênero. Nele, Nochlin argumenta que a ausência de grandes nomes femininos na história da arte não se deve à falta de talento, mas às barreiras institucionais que limitaram o acesso das mulheres à formação e ao reconhecimento artístico.
Metodologicamente, o trabalho se desenvolveu principalmente a partir da análise de fontes primárias. Trabalhamos com três conjuntos documentais do Arquivo do Museu D. João VI, com destaque para os requerimentos de matrícula do período imperial.
Localizamos oito solicitações feitas por mulheres, todas nos últimos anos do Império, entre 1885 e 1889. Alguns desses requerimentos indicam que as solicitações foram aprovadas, e algumas dessas mulheres chegaram a frequentar as aulas por anos consecutivos, em diferentes cursos. A principal demanda era por aulas de desenho figurado, mas também houve pedidos para os cursos com modelo vivo, paisagem e pintura histórica.

Ao trazer à tona a análise desses documentos e a atuação dessas novas agentes, buscamos contribuir para a historiografia da arte brasileira, ampliando o entendimento sobre os limites e as brechas da participação feminina na AIBA.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Estudos de Gênero; Ensino Artístico; Arte Brasileira; Brasil Imperial.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Tramas interditas: as fontes de pesquisa sobre a exposição censurada de Flavio de Carvalho

Alexandre Nepomuceno Targino[1]
Lisbeth Rebollo Gonçalves[2]

[1] Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte – PGHEA, da Universidade de São Paulo – USP), com apoio da CAPES. E-mail: alexandrenepomuceno@usp.br

[2] Professora Titular aposentada da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Docente no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM) e no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Líder do Grupo de Pesquisa Recepção Estética e Crítica de Arte no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).
E-mail: lisbethrebollo@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A prática da pesquisa tem sempre objetivos concretos, como por exemplo, situar temporal e espacialmente uma determinada corrente estética ou submeter à crítica, uma certa visão de mundo, baseada em estereótipos ou preconcepções. Mas pode, na mesma medida, permitir ao/à pesquisador/a encontros inesperados a partir das fontes de investigação. Esta comunicação pretende relatar um percurso de pesquisa realizado no contexto do *Grupo de Pesquisa Recepção Estética e Crítica de Arte*, no âmbito de estudos relacionados às exposições de arte moderna no Brasil, entre as décadas de 1930 a 1940 e, em particular na cidade de São Paulo, ainda que não se restrinjam estritamente a tal recorte geográfico. Os objetivos principais se baseiam em refletir sobre a recepção crítica em sua forma mais ampla e contribuir para a historiografia da arte a partir de informações acerca da idealização e realização de eventos e exposições de arte moderna, refletindo coletivamente sobre suas motivações, repercussões, o ambiente em que a arte brasileira estava situada, a crítica de arte do período e seus possíveis desdobramentos. Para a elaboração destes estudos foram realizados levantamentos através de livros, periódicos, artigos, teses e dissertações, além de fontes primárias, obtidas nos acervos digitais dos jornais da época e também nos acervos digitais da Biblioteca Nacional. Uma contribuição adicional se apoiava na obtenção de fontes visuais relacionadas às mostras, tais como imagens de obras, de espaços expositivos e das respectivas "expografias". Assim é que, no decorrer da pesquisa, pude encontrar um evento pouco difundido na historiografia que foi a primeira exposição individual do artista Flavio de Carvalho (Barra Mansa, RJ, 1899 — Valinhos, SP, 1973) em 1934 e sua respectiva censura e interdição. Compreender o âmbito das artes visuais no

governo Vargas, sua política cultural e o papel disciplinador do Estado se converteu então, em uma investigação pertinente e instigante que só foi possível graças à diversidade de fontes e à aderência a uma lição aprendida com uma historiadora: “o que nos move em uma pesquisa é o que não sabemos”.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Exposições; Censura; Arte Moderna; Flavio de Carvalho; Fontes de Pesquisa.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**FLAVIO DE CARVALHO**, *Mulher nua*, c.1934, Óleo s/ tela, 52 x 34,5cm. Col. Rubens Schahin. Imagem sem autoria. São Paulo.
Fonte: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Marcelo%20Teo.pdf

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Legado e contribuição de Camille Claudel para a História da Arte

Ana Carolina Magalhães Salvi

Doutoranda em História. Universidade Estadual de Campinas /
carolina.salvii@gmail,com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O lugar de Camille Claudel na produção intelectual sobre a arte concentra problemáticas próprias da história da arte e das mulheres artistas desde a carreira em vida, permeada de obstáculos relativos ao gênero, até a presença limitada na narrativa histórica da arte. Embora tenha se tornado conhecida a partir de 1980, foi menos pela contribuição à escultura moderna francesa e ao espírito do modernismo e mais pela trágica internação psiquiátrica dos últimos trinta anos de vida e a relação com Rodin. Ofuscou-se, assim, uma carreira de décadas de participação na elaboração de novos caminhos para a escultura e diálogo com figuras envolvidas nas mudanças de paradigma da arte moderna. Na historiografia da arte Claudel ainda aparece sobretudo como aluna e amante de Rodin, salvo em trabalhos concebidos pelo prisma de gênero. A partir das intervenções feministas na história da arte, que examinam criticamente as trajetórias de mulheres artistas, os discursos sobre elas e o cânone, tornou-se possível perceber e interrogar a complexa vivência de Claudel no mundo da arte, entre reconhecimento crítico parcial e desprestígio comercial, entre genialidade e feminilidade. Críticos e marchands progressistas a consideravam a “maior artista modernista”, dotada de “alta intelectualidade” (sic.) e conhecimento técnico, enquanto também castigada pelo sistema de arte. Seu nome circulava desde a imprensa tradicional até a feminista e obras como *Sakountala*, *L'âge mûr*, *La vague* e *La valse* atraíam análises quanto à destreza e inovação técnica, exploração de materiais difíceis, como o ônix, e capacidade de traduzir as emoções na obra. A abordagem alegórica do sentimento e do desejo por cenas literárias e mitológicas, inclusive, a concedeu lugar especial, embora pouco explorado, no Simbolismo e vanguarda do *fin de siècle*. Enfim, propõe-se a interpretação da carreira de Claudel pela contribuição artística e intelectual ao modernismo, tema da incansável batalha com o mundo da arte e a própria família. A ênfase no aspecto histórico e criativo em vez da via amorosa e biográfica, ainda predominante, é também uma forma de restituir o lugar pelo qual tanto brigou. Ademais, permite inseri-la na tradição artística que informou seu trabalho e reconhecer sua relevância para contemporâneos e gerações seguintes. A análise, mediada pela crítica de gênero, costurará a recepção crítica do trabalho de Claudel e sua interação na historiografia da arte, com material epistolar quando pertinente.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Camille Claudel; Escultura modernista; Historiografia da arte; Estudos de gênero.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Quando o fio se rompe em tessituras historiográficas: a recepção da obra da pintora francesa Louise Abbéma (1853-1927) no Brasil

Daniela Pinheiro Machado Kern

PPGAV-UFRGS, docente / CBHA / daniela.kern@ufrgs.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Na presente comunicação proponho examinar de que forma se deu, em um primeiro momento, partindo de periódicos brasileiros com páginas dedicadas à arte durante o final do século XIX e começo do século XX, a recepção da obra de uma das artistas francesas mais conhecidas internacionalmente nesse período, a saber, Louise Abbéma. Interessa-me sobretudo perceber, sob a lente das perspectivas de gênero, como, de artista tão renomada no Brasil, Abbéma passa ao mais completo desconhecimento público e ao desaparecimento historiográfico, à medida que os anos avançam. A fim de subsidiar tal investigação, também procurarei lançar luz sobre alguns outros aspectos de sua conexão com o Brasil: Abbéma foi a autora daquele que é, talvez, um dos últimos retratos feitos em vida de Dom Pedro II, de quem era amiga, retrato realizado a pedido da princesa Isabel, finalizado alegadamente três semanas antes do falecimento do ex-imperador em 1891 e exposto em Paris em 1892 na Galerie Georges Petit, na individual anual da artista, recebendo muitos elogios através da imprensa francesa. Abbéma também aparecia com regularidade na imprensa brasileira, como na matéria especial da Revista Moderna, dedicada à artista, em edição de 1898, que será, de igual modo, abordada nesta comunicação. A memória de Abbéma no Brasil, como irei procurar demonstrar, não resistiu às mudanças da direção dos ventos no mundo da arte e da política. Se hoje a longa carreira de Abbéma, pintora, escultora, gravadora, volta a, lentamente, despertar interesse, isso se deve a novos fatores que passam a ser contemporaneamente considerados, como questões de gênero (Abbéma foi uma artista bem-sucedida profissionalmente numa época em que isso era bastante improvável para mulheres) e sexualidade (Abbéma era assumidamente lésbica e teve como companheira a atriz Sarah Bernhardt). Uso como pedra de toque para a análise as teorias da historiografia feminista da arte desenvolvidas por autoras como Chadwick, Greer, Mayayo, Nochlin e Pollock, a fim de compreender as ondas de reconhecimento e esquecimento historiográfico na recepção brasileira de Abbéma, e com o mesmo fim também irei recorrer à noção de série desenvolvida por Kubler em *The shape of time*.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Louise Abbéma; Historiografia feminista da arte; Historiografia da arte no Brasil; História da pintura.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A Representação do Corpo Nu na Arte do Século XIX no Brasil e na Europa: mudanças na crítica e na história da arte

Ana Maria Tavares Cavalcanti[1]

[1] Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro / ana.canti@eba.ufrj.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

As narrativas sobre a arte não são neutras; resultam de interpretações, métodos e escolhas historiográficas. Nossa proposta é refletir sobre como a representação do corpo nu no Brasil do século XIX foi interpretada por diferentes olhares críticos. A partir dos anos 2000, teses e dissertações passaram a abordar o ensino artístico no Brasil dos Oitocentos com foco no estudo do nu. A tese de Ivan Coelho de Sá (2004) e as dissertações de Luana Manhães da Silva (2017) e Vitória Paes Carvalho (2024) analisam mudanças formais em nus produzidos na AIBA/ENBA, buscando romper com a ideia de que a Academia ignorou os avanços artísticos vindos da Europa. Outros estudos examinaram o tema a partir da atuação de artistas específicos. No livro sobre Félix-Émile Taunay (2009), Elaine Dias analisa as dificuldades para encontrar bons modelos para as aulas de nu durante a direção de Taunay (1834-1851). As atas da Congregação da AIBA, citadas por Elaine, são fontes-chave para o entendimento das práticas acadêmicas relacionadas ao ensino do nu. Historiadores têm utilizado esses documentos para mostrar que, também no Brasil, o estudo do corpo foi um pilar da formação acadêmica, importante preparação para a pintura de história. Mais recentemente, a historiografia incorporou questões contemporâneas, motivadas por movimentos como o feminismo e o antirracismo. Quem eram os modelos negros na Academia? Como foram retratados por artistas brancos ou negros? O olhar masculino objetificou ou dignificou o corpo feminino? Que diferenças há entre produções femininas e masculinas no que se refere ao nu, no século XIX? Outro eixo interpretativo se volta para o lugar do desejo na representação do corpo, já presente no ciclo de conferências “O Desejo” (Funarte, 1989) e na exposição “O Desejo na Academia” (Pinacoteca, 1991), que incentivaram novas leituras. Com um olhar atento à questão do desejo, Fernanda Pitta escreveu sobre o “Estudo de Mulher”, pintado por Rodolpho Amoêdo em 1884 (PITTA, 2020). A partir de estudos de caso e revisão historiográfica, esta comunicação busca compreender como essas leituras se articulam aos contextos culturais e institucionais das diversas épocas, revelando os sentidos do nu na história da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Historiografia da arte; Nu artístico; AIBA/ENBA; Século XIX; Arte no Brasil.

## FIGURAS:



**Figura 1**
**ELISEU VISCONTI**, *Nu masculino de pé*, c.1892, crayon sobre papel, 61,5 x 47,5 cm, Acervo: Museu Dom João VI (n. 188) – Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, RJ
Fonte: https://eliseuvisconti.com.br/obra/d342/



**Figura 2**
**RODOLPHO AMOÊDO**, *Estudo de mulher*, 1884, óleo sobre tela, 150 x 200 cm, Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Amoedo_-_Estudo_de_Mulher,_1884.JPG

# Oito nus: representações femininas na Coleção Murilo Mendes

Renata Oliveira Caetano[1]; Johnatas Santos Costa[2]

[1] UFJF - CBHA /renata.caetano@ufjf.br
[2] UFJF/johnatassantoscosta@yahoo.com.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Nas duas últimas edições do CBHA traçamos um caminho investigativo que relaciona tanto os desenhos da Coleção Murilo Mendes, quanto o próprio poeta a sua postura enquanto crítico de arte e colecionador. Para encerrar esse processo de construção de conhecimento na escrita da História da Arte, nos voltamos para o conjunto de 51 desenhos que nos apresentam obras figurativas e abstratas. Entre os figurativos prepondera a representação de figuras humanas, sendo que o grupo de nus femininos é chamativo.

Visamos com esta proposta de apresentação refletir sobre o conjunto de oito obras, todas apresentando nus femininos como tema. Entre os artistas, temos: Arnaldo Pedroso D'Horta, Carlos Leão, João Luiz Chaves, Noêmia Mourão e Nôbrega, artista identificado apenas pelo sobrenome. Os traços que delineiam os desenhos reforçam, ao mesmo tempo, a sua leveza e a sinuosidade dos corpos expostos. As oito obras, parecem demarcar um erotismo contemplativo e que apresentam corpos de uma carnalidade mais próxima da realidade. Seguindo a proposta de Medeiros (2008), ao tornar-se objetos musealizados, a ideia de obscenidade da nudez perde força ao passo que amplia-se um ideário que os colecionadores pretendem construir, usando o campo da visualidade constituída em suas coleções.

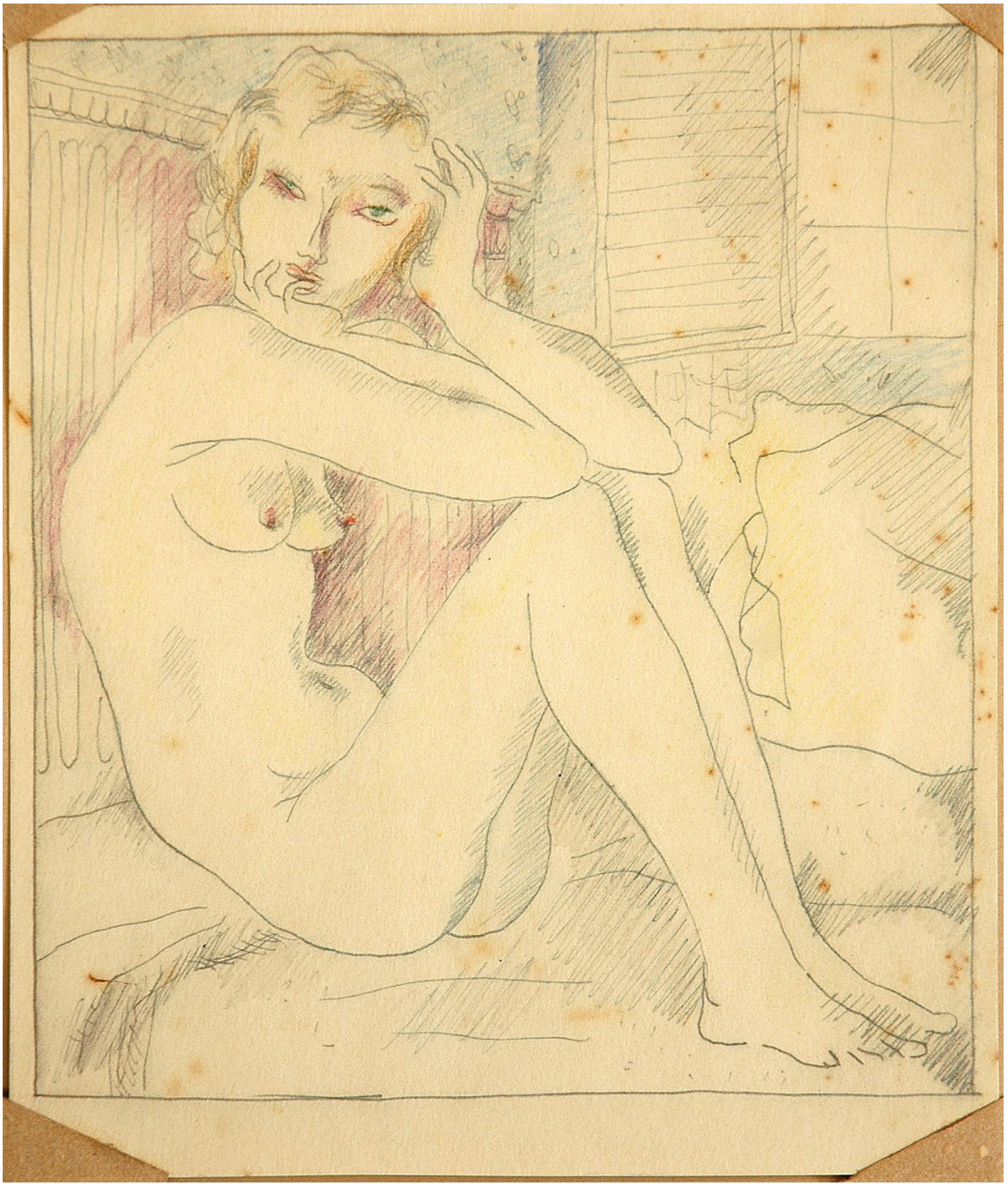
Ao atuarmos com fontes primárias na historiografia da arte, compreendemos que estes nus são novos objetos a serem investigados dentro de uma coleção que vem ganhando projeção desde que chegou em Juiz de Fora, em 1994. Usaremos como metodologia, uma pesquisa descritiva e exploratória, cuja abordagem é qualitativa, pautada por estudos bibliográficos e documentais. Tomamos como técnica, a análise comparativa de imagens dentro do campo dos estudos iconológicos, segundo Panofsky (2009), visando descrever e comparar o conteúdo das obras. Para traçar tais análises, nos pautamos também pela ideia do desenho como um continuum, defendida por Petherbrigde (2011) e do gesto no desenho, defendida por Alphen (2018).

Apesar de se tratar de uma pequena parte da Coleção, percebe-se nesses objetos múltiplas camadas que nos contam não somente sobre um poeta colecionador que escolhia peças para o seu conjunto, mas também acessamos as conexões intelectuais que ele fazia, levando-se em conta que a maioria dos desenhos analisados podem ter sido ganhos como presentes. Como resultados

de nossa investigação, pretendemos apresentar novos caminhos investigativos por meio de obras menos conhecidas da Coleção Murilo Mendes.

**Palavras-chave:** Nus femininos; Desenhos; Coleção Murilo Mendes.

**FIGURAS:**



**CARLOS LEÃO**, *Sem Título*, 1939, Bico de pena e nanquimsépia sobre papel, 18 x 51 cm, Acervo: Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora
Fonte: CRISTOFARO, Valéria de Faria; PASSOS, Valtencir Almeida (Org.), Coleção Murilo Mendes: 25 anos. MAMM/ UFJF: Juiz de Fora, 2020, p. 138.



**JOÃO LUIZ CHAVES**, *Sem Título*, 1952, Técnica mista sobre papel, 24 x 47,4 cm, Acervo: Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora
Fonte: CRISTOFARO, Valéria de Faria; PASSOS, Valtencir Almeida (Org.), Coleção Murilo Mendes: 25 anos. MAMM/ UFJF: Juiz de Fora, 2020, p. 138.

# Ninfa. A heroína de pés ligeiros e algumas possíveis encarnações

Daniela Queiroz Campos [1]

[1] Universidade Federal de Santa /camposdanielaqueiroz@gmail.com

A comunicação tem como principal objetivo analisar a ninfa ao longo da minha trajetória de pesquisa, mais especificamente dos últimos 11 anos. Tais investigações apresentam como bases teóricas e metodológicas os trabalhos de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Como primeira imagem da montagem proposta temos *A jovem mártir* (1855) de Paul Delaroche (1797-1856), última imagem vinculada à minha tese doutoral. Na tela, Delaroche pintou uma jovem morta em meio as águas de um rio. A jovem com um branco e drapeado vestido foi analisada como uma "encarnação" possível daquela "deusa pagã no exilio" que Aby Warburg diz ter identificado no afresco *O Nascimento de São João Batista* (1485-1490) de Domenico Ghirlandaio (1448-1494).

A imagem concluía uma etapa de pesquisa e apontava novos problemas. Levou a outra mulher morta, então na Baía de Todos os Santos: Moema. Personagem que anteriormente compunha os versos de Caramuru (1781) de Santa Rita Durão (1722-1784) tornou-se protagonista pelos pincéis de Victor Meirelles (1832-1903). A indígena não portava um vestido branco, mas as ondulantes formas podem ser identificadas nas águas do mar que ao se aproximarem da praia se espumavam.

Na história da arte brasileira são visíveis muitas outras heroínas indígenas. Elas, grosso modo, tiveram origem em obras literária. Sobre personagens épicas do setecentos temos ainda o caso de Lindóia, cuja história foi narrada no poema *O Uruguai* (1769) de José Basílio da Gama (1741-1795) e dada a ver em *A morte de Lindóia* (1882) por José Maria de Medeiros (1848-1925). No oitocentos, destacamos duas personagens: Marabá e Iracema. Sendo a primeira descrita do poema homônimo publicado com os *Últimos contos* (1851) por Gonçalves Dias (1823-1864) e pintada por Rodolfo Amoedo (1857-1941) na tela *Marabá* (1882). E a última, título do afamado por romance de José de Alencar (1824-1877), cuja primeira edição data de 1865. Iracema fora pintada por José Maria de Medeiros em 1883 e por Antônio Parreiras (1860-1937) em 1909.

Por fim, a pesquisa em desenvolvimento tem como mote outra apresentação possível da ninfa na arte brasileira. Na tela *Cecy e Peri* (1882) onde o artista sergipano Horacio Pinto da Hora (1857-1890) compõe uma cena com base no romance indianista *O Guarani* (1857) de José de Alencar. Na tela, Cecy de Hora é apresentada desacordada, horizontalmente disposta numa canoa em meio em a uma escura paisagem.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Ninfa; Indianismo; Arte brasileira; Heroínas indígenas; Imagens de mulher.

**FIGURAS:**



**Figura 1**
**PAUL DELAROCHE**, *A Jovem mártir*, c. 1855, óleo sobre tela, 1,71 x 1,48 m.
Acervo: Museu do Louvre, Paris.
Fonte: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066492

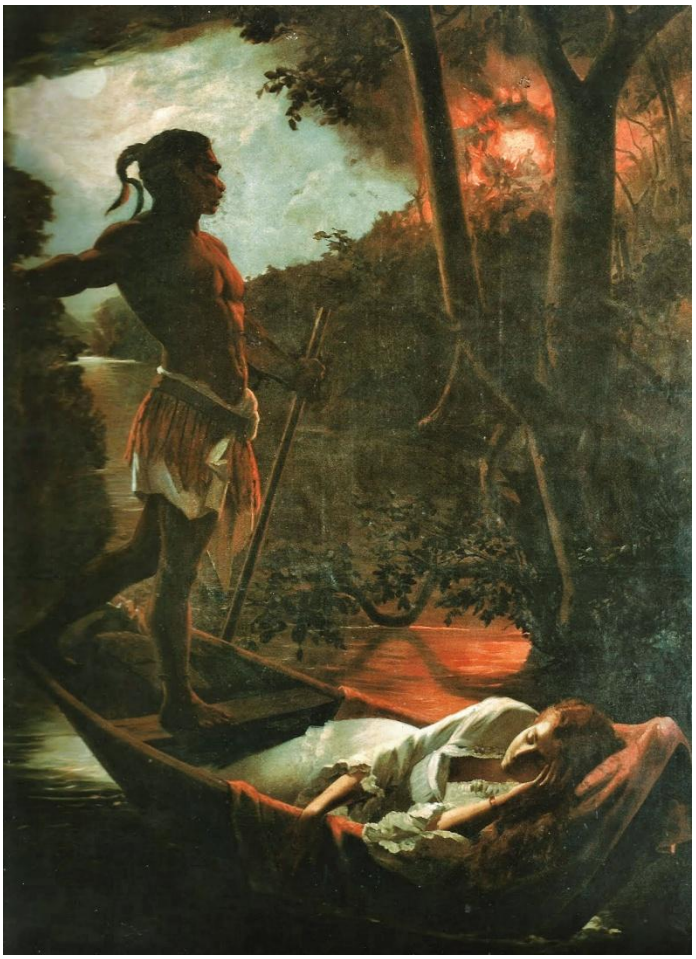


**Figura 2**
**HORACIO HORA,** Ceci e Pery, c.1882, óleo sobre tela, 220 x 160 cm.
Acervo: Museu Histórico de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe.
Fonte: https://projetoafro.com/artista/horacio-hora/

# Envoltas na trama de Sheherazade: sobrevivências do vestir em imagens

Thayna Alves Morais[1]; Ana Lúcia Beck[2]

[1] Mestranda da Universidade Federal de Goiás / moraisathayna@gmail.com
[2] Docente da Universidade Federal de Goiás / CBHA / anabeck@ufg.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A revisão historiográfica promovida por Warburg e Didi-Huberman vem sendo transposta para o campo da moda, onde fundamenta estudos que, por meio da montagem de imagens e da lógica das sobrevivências, posicionam o vestir e seus objetos como centrais das análises. Lima (2015) considera o vestuário nas obras de Watteau como articulador de diferentes temporalidades e espacialidades; recusando a leitura cronológica, demonstra que a roupa se torna um vetor de movimento na imagem. Mitre (2021), ao elaborar um Atlas do dandismo, entende a memória como inerente à moda e às imagens, que se acumulam e ressurgem como heranças gestuais e simbólicas. Por fim, Hage Soares (2022) analisa *Três Séculos de Modas* (1923) por meio da montagem de pranchas que revelam sintomas visuais de mentalidades e comportamentos ligados à cultura das aparências e à moda. Diante disso, investigamos permanências e transformações identificadas nas representações ocidentais de Sheherazade, protagonista de *As Mil e Uma Noites,* ao elaborarmos pranchas que evidenciam as conexões entre a obra literária, as representações imagéticas e a indumentária, rastreando temporalidades, imaginários e referências através de fragmentos anacrônicos. Tal procedimento amplia a compreensão das implicações do vestuário na caracterização do outro, revelando outrossim o sentido das representações baseadas na narrativa literária. O Atlas dedicado à Sheherazade partiu da pesquisa documental de pinturas orientalistas do século XIX, nas quais corpo, gestualidade, vestuário, interações entre personagens e a relação visual com o observador foram analisados. Ademais, comparações entre obras artísticas e os contextos literário e histórico permitiram reconhecer Sheherazade em três concepções vislumbradas em pranchas distintas. A *narradora* fala e gesticula diante do sultão e da irmã, mas a exposição do corpo e as poses sugerem o imaginário orientalista sobre os haréns, tensionando protagonismo e erotização. A *apaixonada* revela-se em cenas que privilegiam o contato afetivo com o sultão, subordinando a narrativa ao desfecho romântico. A *triunfante* encara o observador, evocando autoconsciência e sobrevivência; seus trajes suntuosos sugerem uma ritualidade nupcial, ao mesmo tempo em que tensionam os limites entre o decorativo e o exótico. Assim, o uso da metodologia do Atlas ampliou e fundamentou a compreensão de que as vestimentas revelam uma fusão de referências culturais que reforçam o exotismo e atuam como dispositivos visuais que moldam os sentidos atribuídos à personagem.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Arte e Moda; Montagem de Imagens; Orientalismo; *As Mil e Uma Noites*; Sheherazade.



**Figura 1**
**EDOUARD RICHTER,** *Shéhérazade*, s/d, óleo sobre tela, 151 x 211.5 cm. Acervo: Kurt Schon, Nova Orleans. Fonte: https://www.christies.com/en/lot/lot-3806749. Imagem que compõe a *Prancha 3: Sheherazade como triunfante*




**Figura 2**
**THAYNA MORAIS.** *Prancha 1: Sheherazade como narradora*, 2024, montagem digital com imagens diversas. Fonte: autoria própria. A composição estabelece diálogos visuais entre representações de Sheherazade por Ferdinand Keller, Wilhelm Vita e Alfred Choubrac, além de obras de Alexandre Cabanel, Ferencz Eisenhut e Francesc Masriera, incorporando também imagens de objetos dos acervos do The MET, Ethnographic Museum de Belgrado e Zaira & Marcel Mis Collection.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Velhice e deficência nas artes visuais: entre a beleza e a feiúra

Rita Lages Rodrigues[1]

[1] UFMG/CBHA/ritalagesrodrigues@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Propôe-se na apresentação um olhar sobre a velhice e a deficiência na história da arte, em especial na representação de corpos deficientes, “corpos perigosos”, refletindo sobre a enunciação dos discursos em temas como velhice, juventude, feiúra e beleza, em diálogo com a proposta de trazer problemas contemporâneos na historiografia da arte. A partir das pautas levantadas pelos grupos relacionados aos direitos civis dos anos 1960, assuntos como gênero, raça, direitos das mulheres, dos homossexuais e de diversos grupos marginalizados foram inseridos na historiografia e na construção narrativa da história da arte. Com a análise do livro “Disability and Art History”, editado por Ann Millett-Galland e Elizabeth Howie, pretende-se refletir sobre o modo como a arte tem respondido à deficência, como retrata a deficiência e às vezes a estereotipa e patologiza. Esta reflexão será feita em conjunto ao modo como valores de beleza e feiúra relacionam-se ou afastam-se da ideia de deficiência. Velhice e deficiência são dois lados da mesma questão, com a velhice, deficiências pré-existentes se agravam e outras aparecem acompanhadas de valores como decrepitude e repulsa. Como um novo olhar sobre a representação das pessoas deficientes pode tensionar formas consagradas de análise e de produção na tradição da História da Arte Europeia? Como exemplo podemos pensar como a ideia de velhice e infância, como polos de representação de uma “repulsa instintiva” (velhice) e de beleza (criança rechonchuda) foram tratados por Gombrich em sua introdução no livro História da Arte. Palavras criadas e cultivadas culturalmente e representações são apresentadas, muitas vezes, como se fossem obra de instinto. Umberto Eco em seu livro História da Feiúra aponta para as diferenças culturais e temporais no estabelecimento dos valores relacionados à beleza e à feiúra. Objetiva-se, na comunicação, refletir sobre o modo como a velhice e a deficiência física foram apresentadas em algumas obras de arte no Ocidente nas narrativas historiográficas, em perspectivas culturais e temporais. A partir de uma perspectiva decolonial, pretende-se refletir sobre como “corpos perigosos” podem ser associados a outros valores que não a feiúra e a decrepitude, reformulando tanto o discurso quanto a prática artística de representações de corpos perigosos e desviantes.

**PALAVRAS-CHAVE:** deficiência; velhice; artes visuais; representações.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Aby Warburg e uma mesa de montagem especulativa e imaginativa

Sandra Makowiecky[1]
Luana M. Wedekin[2]

[1] UDESC /sandramakowiecky@gmail.com
[2] UDESC/wedekinluana@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Para “problematizar não apenas o passado da disciplina, mas também as dificuldades e inquietações que nos despertam”, desejamos compartilhar um estudo coletivo da Prancha 57 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Como afirmamos em 2024, o *Atlas* é um lugar de enunciação de seu método e estudar suas pranchas é uma forma de compreender a história da arte por ele praticada.
As pesquisadoras italianas do Seminário *Mnemosyne* fornecem material para pensar os caminhos de pesquisa de Warburg, especialmente a compreensão do *Bilderatlas* (Centanni, 2003). Delas tomamos a ideia de realizar um estudo coletivo da Prancha 57, que combinamos com a noção de “mesa de montagem” (Didi-Huberman, 2012). Consta na legenda desta prancha: “Fórmula do pathos em Dürer. Mantegna. Cópias. Orfeu. Hércules. sequestro de mulheres. Cavaleiros esmagadores no Apocalipse. Triunfo”. Contém 15 reproduções de obras de Albrecht Dürer (1471-1528), realizadas entre 1494 e 1518; e uma obra de 1535 de Urs Graf (1485-1529). Escolhemos a Prancha 57 porque há um texto de Warburg sobre Dürer e antiguidade italiana (2013, originalmente de 1905).
O processo se deu nas seguintes etapas: cada estudante escolheu uma das imagens da prancha para pesquisa. Devia-se descobrir aspectos iconográficos da imagem (Há uma narrativa subjacente? É um tema canônico? Como, quando e por quem tem sido representado?). A pesquisa também deveria levar em consideração as possíveis relações da imagem com o que já havíamos estudado sobre Warburg (os conceitos de *nachleben*, *pathosformel*, as circunstâncias de constituição do *Atlas*). Algumas perguntas foram propostas para refletir: É possível perceber na imagem algo da relação entre a arte do Renascimento do Norte e do Sul da Europa? Podemos identificá-la como *alla francese* ou *all’antica*? Há relação como conceito de *pathosformel*: Qual/Quais *pathosformel*/*n*? É possível estabelecer relações com outros artistas? Em qual momento da trajetória de Dürer a imagem foi produzida? Há fontes literárias para a imagem? Quais? Analisar aspectos visuais/formais da imagem. Após a pesquisa, cada estudante apresentou a sua imagem ao grande grupo. A partir das apresentações, fomos reunindo palavras-chave, que deram origem a uma nuvem de palavras. Numa etapa seguinte, com reproduções físicas das imagens da prancha sobre a mesa, exercitamos aproximações e combinações. Como última etapa, compartilhamos sugestões de percursos interpretativos da prancha.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Aby Warburg; Atlas Mnemosyne; Prancha 57; Método em história da Arte.




**Figura 1**
**Aby Warburg**
*Prancha 57 do Atlas Mnemosyne*.
Fonte: Warburg, 2020.



**Figura 2**
Imagens sobre a mesa: estudo coletivo da Prancha 57 do *Atlas Mnemosyne* na disciplina Conhecimento por montagem, em outubro de 2024.
Fonte: Giovanna Costa Araújo.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# A trama do olhar: considerações sobre método e crítica em Jean Starobinski

Amadeo Galdino, pós-graduando[1]

[1] Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) / amadeo.galdino@usp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Nesta comunicação, pretende-se discutir sobre o método em crítica de arte a partir de textos do crítico e historiador das ideias Jean Starobinski (1920-2019). O objetivo é explorar como o autor aborda a relação entre um objeto de estudo e a eficácia do método que visa esclarecê-lo, com base nos ensaios das coletâneas *L'Oeil vivant* (1961, 1989) e *La Relation critique* (2001), e a entrevista publicada em *Cahiers pour un temps* (1985), todos inéditos no Brasil.

Primeiramente, Starobinski faz uma crítica do método em chave retórica: em oposição à crença em um método rigoroso com molde nas ciências naturais – ou seja, um modelo teórico que, operado por críticos diferentes, garantiria resultados substancialmente idênticos –, o autor compreende que ostentar um método tem a função de persuadir o leitor ao produzir um efeito de apagamento da subjetividade do próprio intérprete, o que legitimaria a eficácia desse método por sua impessoalidade. Para Starobinski, o que se tem por método em crítica (como as abordagens psicanalítica, sociológica etc.) são "estilos de interpretação", pois um método em si não é capaz de prescrever as perguntas a serem feitas à obra nem o modo de construir respostas a elas, uma vez que essas são tarefas da própria interpretação (Starobinski, 1985).

Nesse sentido, a crítica atual corre o risco de uma atualização, ainda que não mais cientificista, do "apagamento da pessoa": de validar, por afinidade sociopolítica ou identitária, a eficácia de um método. Essas preocupações se alinham à de outros críticos proeminentes, segundo os quais a adoção de um método é menos importante que as demandas do objeto de pesquisa em sua particularidade (Bois, 2009; Coli, 2005).

Starobinski também considera o método como um artifício, porque só pode ser o registro retroativo de um trajeto crítico percorrido pelo autor. Cumpre, então, resgatar esse trajeto como experiência pessoal do leitor em sua relação com a obra, o que Starobinski (2001) realiza com amparo da fenomenologia. Às exigências de uma "tirania" do método, portanto, Starobinski (1961) contrapõe a vivência de um *olhar* crítico, que se movimenta entre aspectos panorâmicos e íntimos da obra. À medida que o leitor articula esses aspectos em seu trajeto, nos aproximamos da noção de trama: longe de ser um instrumento com objetivos

pré-estabelecidos, o método consiste na tessitura em aberto feita pelo crítico enquanto vivencia seu percurso e experimenta uma relação viva com a obra.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Crítica; Método; Jean Starobinski; Olhar; Trajeto crítico.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Entre o geral e o particular: um problema histórico-artístico em Erwin Panofsky

Cíntia Chaves[1]

[1] Doutoranda em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo / chaves.cintia@unifesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Amplamente reconhecido pelo desenvolvimento do método iconográfico e iconológico para a interpretação de objetos artísticos, o historiador da arte alemão Erwin Panofsky possui um vasto *corpus* de publicações que contempla debates teórico-metodológicos do campo, bem como análises de obras ou períodos particulares. A presente comunicação pretende analisar as relações entre geral e particular mobilizadas nos escritos de Panofsky, tomadas enquanto um problema histórico-artístico fundamental que perpassa os escritos do autor. Tendo em vista as constantes retomadas e reformulações de seus próprios marcos textuais, interessa-nos observar as distintas conformações circulares que conectam as obras de arte e os estilos aos sistemas históricos gerais, em especial condensadas pelo princípio do *circulus methodicus* para correção da interpretação. Além de suas manifestações nas delimitações do campo da história da arte, na construção do método iconológico e na elaboração das interpretações do autor, é necessário compreendê-las em interação com os escritos de outros intelectuais mobilizados em seus distintos usos. A proposta será desenvolvida a partir de escritos presentes em *Significado nas Artes Visuais* (1955), volume que retoma, revisa ou traduz escritos publicados nas décadas anteriores, em alemão ou inglês. A obra pode ser vista, portanto, como um empreendimento teórico-metodológico que diagnostica e prescreve práticas para o fazer histórico-artístico, bem como se debruça sobre a interpretação de obras de arte, arquitetura ou estilos particulares. Deste modo, propõe-se evidenciar, nesta comunicação, que as transformações desses escritos, muito além de sintomas das mudanças biográficas ou do campo disciplinar, revelam problemas histórico-artísticos fundamentais que nos permitem compreender os percursos subjacentes à construção das perspectivas de Erwin Panofsky.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Erwin Panofsky; historiografia da arte; método.

C B H A
45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Didi-Huberman com Damisch: paralaxe na Teoria da Arte francesa

Adriel Dalmolin Zortéa[1]

[1] PPGAV/UnB/ adrielzortea@outlook.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A presente comunicação objetiva comparar, brevemente, o perfil epistemológico da obra do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953) ao do teórico e historiador da arte Hubert Damisch (1928-2017). Impõe-se indagar se haveria uma diferença excepcional do pensamento do primeiro face ao do segundo, daí o interesse que a obra didi-hubermaniana suscitou na Historiografia da Arte no Brasil.

Ao contrário da produção de Didi-Huberman, que possui tradução e fortuna crítica consolidada no Brasil, os estudos acerca da produção de Damisch – que foi seu orientador de doutorado – são escassos, bem como suas traduções limitadas a poucos textos publicados em revistas acadêmicas de importância.

Pela amplitude e profundidade do tema, trabalha-se a partir de recortes das obras desses dois autores. Neste sentido, ao tomar os livros *La peinture incarnée* (1985), de Didi-Huberman, e *La fenêtre jeune cadmium ou les dessous de la peinture* (1984), de Damisch, o texto pretende mirar, panoramicamente, diferentes tipos de tratamento dado a eles para algumas questões de ordem teórica. Elas são oriundas, principalmente, das leituras imiscíveis que ambos realizaram do texto *A obra-prima desconhecida* (1837), de Honoré de Balzac (1799-1850).

Trata-se de considerar as interpretações distintas que eles lograram no tocante ao estruturalismo francês e à fenomenologia, indicando a justaposição das noções de “pan”, advinda da obra didi-hubermaniana, e “plano”, oriunda da obra damischiana. Nota-se, ainda, diferentes interpretações da psicanálise de cunho freudiana, pois Didi-Huberman evadiu a regularidade da figura do tabuleiro de xadrez evocada por Damisch, insistindo na deslegitimação da evidência, engendrando aí a noção de rasgadura (*déchirure*) do sujeito que se vê olhado.

Mais que demarcar a necessidade de comparar/associar conceitos utilizados por tais teóricos – apesar de irredutíveis, suas obras não suplantam a importância de cartografias –, a comunicação pretende indagar se a obra de Didi-Huberman realizou uma paralaxe em relação ao fundo da Teoria da Arte francesa, tendo ele inaugurado um *gestus* teórico que interessou o contexto intelectual brasileiro. Sendo assim, mesmo que a pesquisa se preocupe com autores de matriz francesa, ela toca doravante o atual debate acerca de uma Historiografia da Arte

no Brasil, já que se interessa por termos, conceitos e escolhas terminológicas que demandas brasileiras podem ter conjurado por necessidades locais.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Georges Didi-Huberman; Hubert Damisch; Teoria da Arte francesa; Historiografia da Arte no Brasil.

45º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
20 a 25 de outubro de 2025
UnB_Brasília_DF
TECITURAS | TESSITURAS:
COMPOSIÇÕES, CONTEXTURAS E ATRAVESSAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

# Palavra e imagem entrelaçadas: a construção do discurso político nos *Ragionamenti* de Vasari

Larissa Crivellari Fassis Artur[1]

[1] Programa de Pós-Graduação em História, IFCH – Unicamp / lf.crivellari@gmail.com

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação parte da tradução comentada da *Giornata Prima* dos *Ragionamenti* (1588) de Giorgio Vasari para investigar como o autor renascentista entretece texto e imagem em prol de uma narrativa político-estética que legitima o governo de Cosimo I de Medici. O estudo desloca o foco da descrição iconográfica convencional para o exame do "jogo" dialógico em que Vasari, como compilador e orador, guia o leitor-espectador pela decoração do *Quartiere degli Elementi* no Palazzo Vecchio. Nesse percurso, revela-se uma tecelagem discursiva que coloca em diálogo mitologia, história e retórica encomiástica, moldando a leitura das pinturas e sustentando as alegorias dos quatro elementos e dos heróis clássicos.

A pesquisa adota abordagem interdisciplinar — filologia, iconografia e retórica — para esclarecer ambiguidades linguísticas e metáforas políticas nos diálogos. Essa perspectiva permite examinar como Vasari constrói, por meio de suturas e desvios, um vínculo exclusivo entre autor e príncipe, o *senso nostro*, articulando a urdidura metodológica, concebida como a estrutura preliminar dos argumentos, e a tecitura conceitual, responsável pela construção das pontes entre texto, imagem e poder. A análise do manuscrito original, com suas rasuras e intervenções, revela um processo de tecelagem textual que articula camadas históricas e culturais do programa mediceu.

Ao propor a tecitura como chave de leitura, esta comunicação dialoga com o mote "composições, contexturas e atravessamentos" do 45º Colóquio do CBHA (2025), desdobrando o debate inaugurado por "Urdiduras metodológicas" (2023) e enfatizando como o discurso vasariano reconfigura as relações entre prática artística e escrita da história.

Emerge, assim, a imagem de Vasari não apenas como pintor e arquiteto, mas como estrategista cultural que, com palavras e pincel, tece um aparato retórico de propaganda dinástica. A análise amplia a compreensão dos mecanismos de legitimação no Renascimento italiano e do papel do texto na construção historiográfica, oferecendo um exemplo concreto de entrelaçamentos entre arte, política e historiografia — exatamente o tipo de atravessamento que o CBHA pretende destacar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Giorgio Vasari; Diálogo; Iconografia; Tecelagem discursiva.

## FIGURAS:

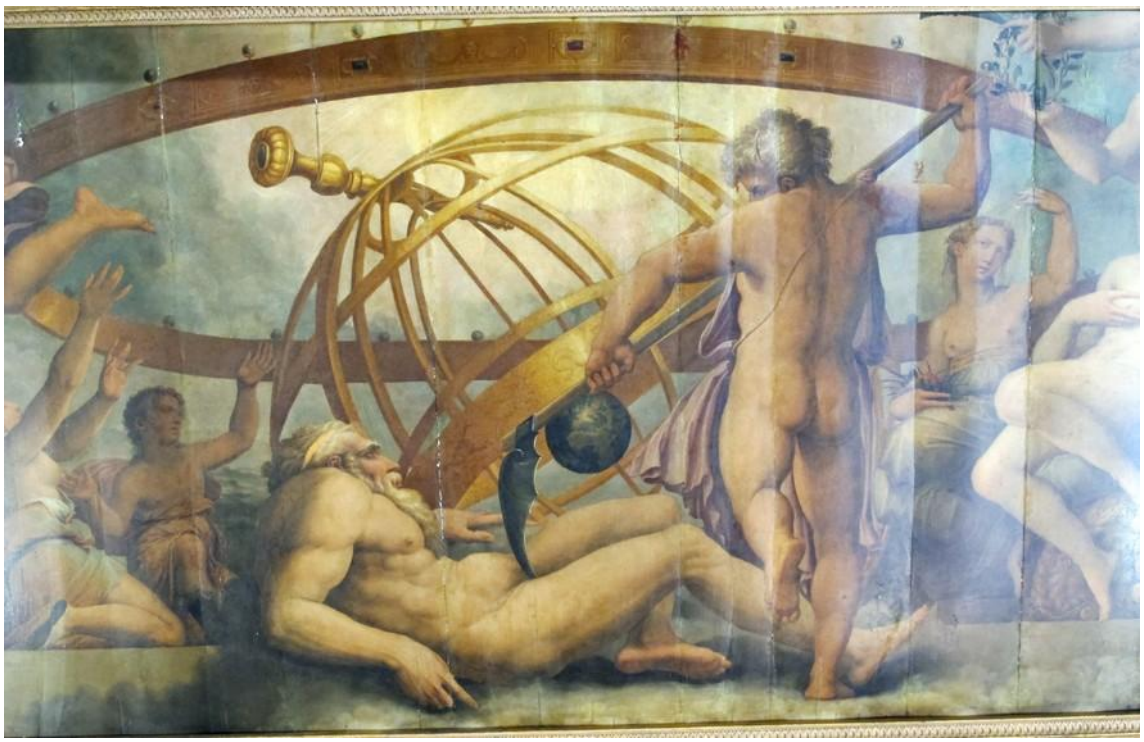


**Figura 1**
**GIORGIO VASARI e bottega**, Saturno mutila Urano (detalhe do teto da Sala degli Elementi), 1557-1559, óleo sobre madeira, 640 × 540 cm.
Acervo: Palazzo Vecchio, Florença.
Fonte:
Sala_degli_elementi,_crono,_tra_allegorie,_mutila_urano_per_originare_i_4_elementi,_di_vasari,_c._gherardi_e_m._da_faenza_03.JPG (3648×2356)

# Uma retórica da experiência: arquiteturas e cidades nas narrativas de viagem de Cesare Brandi

Manoela Rossinetti Rufinoni[1]

[1] Universidade Federal de São Paulo rufinoni@unifesp.br

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Cesare Brandi (1906-1988) – historiador da arte natural de Siena, Itália – legou-nos extensa obra bibliográfica nos campos da estética, crítica de arte, conservação e restauração de bens artísticos e arquitetônicos, uma produção ampla e multifacetada que acompanhou os conturbados anos do segundo pós-guerra. A transdisciplinaridade que caracteriza sua trajetória está intimamente entrelaçada à sua atuação profissional e às interlocuções que travou com intelectuais contemporâneos, em um processo de construção do conhecimento permeado pela adoção de diferentes recursos de linguagem e escrita que se interpenetram. Concomitantemente à atuação teórica e prática nos campos da conservação e do restauro, Brandi publicou seus principais ensaios de Estética, bem como a obra *Teoria da Restauração*, de 1963, até o momento a mais conhecida no Brasil; escritos que buscaram abordar, em linhas gerais, as vias de acesso às obras de arte/arquitetura e as relações entre espacialidade, estrutura e forma, entre a essência da obra e o momento em que é percebida em uma dada consciência. Desse modo, na obra do autor o argumento de análise da história da arte se expande, incorporando o diálogo com a filosofia e abarcando a arquitetura e a cidade como objetos artísticos. Nesse contexto, esta comunicação pretende discorrer sobre um conjunto específico de escritos do autor ainda pouco explorado por estudos acadêmicos: as narrativas sobre arquiteturas, cidades e paisagens, entre as quais se destacam os seus livros de viagem. Esses escritos foram elaborados concomitantemente as suas principais obras teóricas e devem ser compreendidos como um suporte para a apreciação estética e análise *in loco* do ambiente edificado. É como se, ao vivenciar e descrever arquiteturas, paisagens e tradições culturais, a atividade de percurso e de escrita de Brandi, como experimentação sensorial e literária, pavimentasse um caminho para a compreensão desses ambientes além da materialidade imediata. A partir da análise circunstanciada de trechos selecionados dessa produção, intentamos evidenciar as viagens e respectivas narrativas de Brandi como práticas de observação, fruição artística e narrativa literária que acompanharam suas elaborações conceituais nos campos da estética e da crítica da arte, fornecendo bases para a escrita da história da arte, bem como para o reconhecimento artístico e patrimonial das preexistências edificadas e da própria paisagem em seus aspectos formais, ambientais e estéticos.

**PALAVRAS-CHAVE:**
Cesare Brandi, Cidades históricas, Restauro, Livros de viagem

# Imagens de Massa, Imagens Monumentalizadas na Simbólica Republicana Comemorativa em 1900

Vera Pugliese

Universidade de Brasília, docente / CBHA

## RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Baseado em premissas teórico-metodológicas da Iconografia Política, tendo como matriz estudos de Aby Warburg desde 1925 sobre a simbólica estatal na Itália fascista e na República de Weimar, este trabalho discute a fisiologia de operações de periodização na dimensão teórica da historiografia da arte, a partir das tessituras temporal e simbólica do Diploma do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. Concebido por Henrique Bernardelli, em 1900, ele ostenta uma guirlanda em coroa, encimada pela "caravella de Cabral", tendo nas velas a "Cruz de Christo", ladeada pelos gênios da Arte, Ciência, Indústria e Comércio. Abaixo, a alegoria do Progresso porta uma coroa de louros e um foco de luz elétrica, flanqueada por meios de transporte modernos. A guirlanda central, tecida com ramos de café, fumo, algodoeiro e seringueira é serpentinada por uma faixa com 8 datas de *marcos civilizatórios* no Brasil. Tais eventos da agenda republicana são sintetizados na 1ª série de selos comemorativos do país, evocando o "Descobrimento", a "Independência", advindos da pintura histórica, e as personificações da "Abolição" e "República".

A guirlanda é um motivo ornamental fitomórfico, vinculado, desde ao menos a Antiguidade grecorromana, à celebração da vida, abundância e poder temporal, ou à rememoração da vida de outrora, em ritos antigos ou monumentos fúnebres, exibindo folhas como as de cereais, louro e videira, flores e frutos. No primeiro caso, evocamos a *corona sutilis* etrusca e, no segundo, o *Ara Pacis*, altar celebrativo das vitórias militares de Otávio Augusto (9 AEC). Associando marcos históricos à prosperidade da nação, essas guirlandas em coroa ou em arcos festonados passavam, sobretudo a partir do Renascimento, a ser entrelaçadas a fitas com nomes e datas que, em simbólicas estatais impregnadas de marcadores heráldicos, serviam como provas de verdade, legitimadoras de marcos temporais fixados e divulgados mediante relevos e pinturas monumentais, desenhos e gravuras em diplomas, mapas, e frontispícios de livros, cujas páginas trazem narrativas crivadas pelo mesmo sentido de laminação do tempo histórico encarnado nas imagens.

Tais guirlandas se infiltraram formalmente desde moedas e medalhas até modernas imagens de massa como selos postais, que transitam desde o século XIX em novas mídias, ecoando suas antigas funções em diferentes *projetos*

*civilizacionais* e processos identitários de exaltações e apagamentos, em nome de uma estirpe simbolicamente entretecida à Antiguidade.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Marcos civilizatórios eurocentrados; Iconografia política; Simbólica estatal; Periodização em História da Arte; Memória e apagamentos.

**FIGURAS:**




**Figura 1**
**Henrique Bernardelli**
*Diploma da Associação do IV Centenário do Descobrimento do Brasil*, 1900, heliografia.
Fonte: Livro do Centenário: 1500-1900 / Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Imprensa Nacional, [1901-1910], Vol. 4, p. 110b.




**Figura 2**
*Sellos do IV Centenário do Descobrimento do Brasil*, 1900.
Fonte: Livro do Centenário: 1500-1900 / Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Imprensa Nacional, [1901-1910], Vol. 4, p. 114b.