

*Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*

MODERNIDADE & TRADIÇÃO

em finais do século XIX e início do XX

*XIII Seminário do Museu D. João VI
Grupo Entresséculos*

Alberto Martín Chillón, Ana Cavalcanti
Marize Malta, Sonia Gomes Pereira (Orgs.)

PROGRAMAÇÃO



CADERNO DE PROGRAMAÇÃO E RESUMOS

XIII Seminário do Museu D. João VI – Grupo Entresséculos

Modernidades e Tradições em finais do século XIX e início do XX

Rio de Janeiro
Salão Nobre da Decania do CT, Bloco A, 2º andar,
Cidade Universitária - UFRJ (Fundão), Rio de Janeiro
13 a 16 de setembro de 2022

COORDENADORES

Alberto Martín Chillón (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Ana Cavalcanti (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Marize Malta (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alberto Martín Chillón (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Ana Cavalcanti (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Flora Pereira Flor (doutoranda Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Marize Malta (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Lucas Cavalcanti (Design - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

REALIZAÇÃO

Grupo de pesquisa ENTRESSÉCULOS

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV / Escola de Belas Artes -

EBA / Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

APOIO

CAPES

Centro de Letras e Artes – CLA / UFRJ

Escola de Belas Artes - EBA / UFRJ

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, PPGAV, EBA / UFRJ

Centro de Tecnologia – CT / UFRJ

COMISSÃO CIENTÍFICA

Elaine Dias (Universidade Federal do Estado de São Paulo).

Fernanda Pitta (MAC USP).

Heloisa Selma Fernandes Capel (Universidade Federal de Goiás).

Luiz Alberto Ribeiro Freire (Universidade Federal da Bahia).

Maraliz Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora).

Maria de Fátima Morethy Couto (Universidade Estadual de Campinas).

Maria do Carmo Couto (Universidade de Brasília).

Martinho Alves da Costa Júnior (Universidade Federal de Juiz de Fora).

Patrícia Telles (CEAACP; CHAIA da Universidade de Évora, Portugal).

COMISSÃO DE APOIO

Alice Almico Saraiva (EBA - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Ariadny Lorrainy da Silva (PPGAV - EBA - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Beatriz D'Aiuto Eckhardt (EBA - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Cláudia Guedes Cardoso (PPGAV – EBA - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

João Paulo Ovidio (PPGAV - EBA - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Natália dos Santos Nicolich (PPGAV – EBA - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Paola Matheus dos Santos (EBA - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Tassia Christina Torres Rocha (PPGAV - EBA - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Vanessa Magalhães Pinto (PPGAV - EBA - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

SUMÁRIO

Apresentação	04
Programação	05
Resumos	10
Mapa de localização do auditório	56

APRESENTAÇÃO

É com imensa alegria que apresentamos a programação do XIII Seminário do Museu D. João VI / Grupo Entresséculos - o primeiro presencial depois de dois anos com eventos remotos por causa da pandemia.

Aproveitando a comemoração neste ano de 2022 do centenário da Semana de Arte Moderna em São Paulo, muito tem sido discutido em torno do modernismo brasileiro como um todo e do modernismo paulista em particular.

Fugindo de polarizações regionalistas, a nossa posição tem sido destacar a importância de repensar o modernismo no Brasil, não apenas dando visibilidade a produções artísticas de outros lugares, mas também discutindo conceitualmente o que constituiu essa modernidade.

Desta forma, colocamos em discussão esse ano o tema *Modernidades e Tradições em finais do século XIX e início do XX*. Trata-se de um período ainda problemático na nossa historiografia. Em alguns casos, é tomado como a finalização ou a extensão da arte do XIX e, assim, preso ao chamado academicismo anterior. Em outros casos, é considerado pré-moderno, antecipando de forma ainda tímida as supostas conquistas posteriores.

A nossa pretensão é que esse período seja tomado na sua especificidade. Algumas décadas que vão aproximadamente das décadas de 1870 e 1880 ao final da década de 1910. Na Europa, especialmente na França, toma corpo com a proclamação da Terceira República e as mudanças políticas, econômicas e culturais que se seguem. Na outra extremidade é limitado pela Primeira Guerra Mundial. Aqui no Brasil, também assinalada um período específico: a crise final do Império e a própria duração da República Velha.

É, portanto, com essas indagações que chamamos vários pesquisadores brasileiros – de partes diferentes do Brasil - e alguns estrangeiros para discutirem o tema. Misturam-se pesquisadores experientes e jovens pesquisadores, sempre acreditando que esse convívio e essa troca são elementos essenciais na formação de um ambiente acadêmico vigoroso.

Agrademos aos conferencistas, palestrantes, comunicadores e posteristas pela sua excelente contribuição ao sucesso desse Seminário.

Comissão Organizadora

PROGRAMAÇÃO

13 de setembro – Terça-feira

09:00-10:00 | Credenciamento

10:00-10:30 | Abertura

10:30-11:30 | Conferência

Laura Malosetti Costa – CNRS – CONICET / UNSAM, Argentina

¿Nunca fuimos modernos?
(Nunca fomos modernos?).

11:10-11:30 | Debate

11:30-11:45 | Café

11:45-12:45 | Conferência

Georgina Gluzman – UNSAM, Argentina

Otras modernidades. Arte, política y cuerpo en la obra de artistas argentinas (1920-1950).
(Outras modernidades. Arte, política e corpo na obra de artists argentinas (1920-1950)

12:25-12:45 | Debate

12:45-14:30 | Almoço

14:30-16:10 | Mesa de comunicações

14:30-14:45 | **Claudia de Oliveira – UFRJ**

O “modernismo” da pintora Sylvia Meyer: entre o Simbolismo e o Art Nouveau.

14:45-15:00 | **Lúcia Klück Stumpf – USP**

Imagens emancipadas: visualidades e imaginários raciais no Brasil (1870-1920).

15:00-15:15 | **Sarah Borges Luna – UFRJ**

A pintora e a modelo: mulheres criadoras na arte brasileira no início do século XX.

15:15-15:30 | **Mariana Sacon Frederico – Museu de Arte Contemporânea, USP**

Nem “acadêmica” e nem “futurista”: o caráter híbrido da pintura Coeur Meurtri, de Nicota Bayeux.

15:30-16:10 | Debate

16:10-16:40 | Sessão de Pôsteres

Caique Mota Cavalcante – UFRJ

Aspectos do “moderno” em Estevão Silva e Arthur Timótheo da Costa: Uma análise através das exposições “Moderno onde? Moderno quando?” (2021) e “Modernos” (2022)”.
Débora Poncio Soares – UFRJ

Débora Poncio Soares – UFRJ

Sylvia Meyer: Entre Modernismo e Academia.

16:40-17:00 | Café

14 de setembro – Quarta-feira

09:00-10:15 | Mesa de comunicações

09:00-09:15 | **Maria Luisa Tavora – UFRJ**

Gravura reinventada: experimentação e tradição questionada.

09:15-09:30 | **Lucas Camara Gibson – UFRJ**

Shinko Shashin, Koga e a Fotografia Moderna no Japão.

09:30-09:45 | **Thiago Spíndola Motta Fernandes – UFRJ**

Modernismos e encruzilhadas.

09:45-10:15 | Debate

10:15-10:30 | Café

10:30-11:45 | Mesa de comunicações

10:30-10:45 | **Rafael Bteshe – UFRJ**

A Academia Araújo na École de Paris.

10:45-11:00 | **João Victor Rossetti Brancato – UNICAMP**

Helios Seelinger, obsolescência programada do artista moderno.

11:00-11:15 | **Natália Cristina de Aquino Gomes – UNIFESP**

“Os quadros de Navarro da Costa são obras modernas”: o olhar português sobre as obras expostas por Mário Navarro da Costa em seu período como auxiliar no Consulado de Lisboa (1916-1918).

11:15-11:45 | Debate

11:45-12:15 | Sessão de pôsteres

Priscilla Simões Dias Casagrande – UFRJ

Regionalismo ou o moderno antes do modernismo na temática de Pedro Weingärtner.

Julia Maria de Souza dos Santos – UERJ

“Entre nós tudo é inconsistente, provisório, não dura”: algumas metamorfoses arquitetônicas no Rio de Janeiro.

João Paulo Coelho e Castro – UFRJ

A Galeria Jorge e o meio artístico carioca nas primeiras décadas do século XX.

Lília Coimbra – UFRJ

Tradição e Modernidade: Um Entresséculos na Indumentária Sul-Rio-Grandense.

12:15-14:00 | Almoço

14:00 -14:40 | Palestra

Ana Maria Tavares Cavalcanti – UFRJ

Um primor de sentimento: Eliseu Visconti e os Pré-rafaelitas.

14:20-14:40 | Debate

14:40-15:00 | Café

15:00- 16:15 | Mesa de comunicações

15:00-15:15 | **Heloísa Selma Fernandes Capel – UFG**

Muito além da objetividade: inspirações experimentais no pensamento de Modesto Brocos.

15:15-15:30 | **Samuel Mendes Vieira – UNICAMP/FAPESP**

Futuro do Pretérito: um olhar sobre a Pintura de História na produção de Belmiro de Almeida.

15:30-15:45 | **Natália dos Santos Nicolich – UFRJ**

Tradição e modernidade no cotidiano dos artistas oitocentistas observadas a partir das representações do ateliê e seus objetos.

15:45-16:15 | Debate

15 de setembro – Quinta-feira

09:00 -10:40 | Mesa de comunicações

09:00-09:15 | **Carla Guimarães Hermann – Instituto Rio Patrimônio da Humanidade**
Os Vitrais do Theatro Municipal do Rio de Janeiro: aproximações pela história da arte.

09:15-09:30 | **Karolyna de Paula Koppke – UFRJ / Ibemec RJ**
Reformas do ensino acadêmico e “regime moderno de historicidade”: uma cronologia cartografada.

09:30-09:45 | **Fanny Tamisa Lopes – UNICAMP**
Tradição e modernidade na produção de monumentos escultóricos de Amedeo Zani (1869-1944).

09:45-10:00 | **Douglas de Souza Liborio – UFF**
Palácio Tiradentes: a presença do Antigo no Brasil republicano, década de 1920.

10:00-10:40 | Debate

10:40-11:00 | Café

11:00-12:15 | Mesa de comunicações

11:00-11:15 | **Maraliz de Castro Vieira Christo – UFJF**
Representações da Inconfidência Mineira no contexto da Exposição do Mundo Português de 1940: como não ferir suscetibilidades.

11:15-11:30 | **Martinho Alves da Costa Junior – UFJF**
Os pavilhões brasileiros e o discurso moderno em Bruxelas 1910 e 1935.

11:30-11:45 | **Tássia Rocha – UFRJ**
A primazia civilizatória do patrimônio no século XIX: um estudo sobre a relação das questões preservacionistas e o projeto de nação do Brasil.

11:45-12:15 | Debate

12:15-14:00 | Almoço

14:00–15:00 | Conferência

Sonia Gomes Pereira – UFRJ
A pintura no final do século XIX no Brasil

14:40-15:00 | Debate

15:00-15:30 | Sessão de pôsteres

João Paulo Ovidio – UFRJ
As representações do trabalho na fase social de Renina Katz (1948-1956).

Lucas Dantas Cardozo – UFRJ
Os Guinle: entre a tradição e modernidade no entresséculos em imbróglio.

Taynara Senra – UFRJ
Tarsila do Amaral e o Carnaval em Madureira no desfile das Escolas de Samba no Carnaval de 2019 .

15:30-15:50 | Café

16 de setembro – Sexta-feira

09:00 -10:40 | Mesa de comunicações

09:00-09:15 | **Márcia Valéria Teixeira Rosa – UNIRIO**

Modernidade e tradição nas exposições de acervos religiosos: o caso do Museu da Irmandade da Santa Cruz dos Militares.

09:15-09:30 | **Cintya dos Santos Callado – UFRJ / MNBA**

As obras de pintura histórica nas exposições gerais e as discussões sobre modernidade circulantes no período.

09:30-09:45 | **Fabriccio Miguel Novelli Duro – UNICAMP**

Copiar o moderno: Ferdinand Keller e a Exposição Geral de 1870.

09:45-10:00 | **Cecilia de Oliveira Ewbank – UFRJ**

Um colecionador smart: Simoens da Silva nas crônicas.

10:00-10:40 | Debate

10:40-11:00 | Café

11:00-11:30 | Sessão de pôsteres

Joyce da Costa Peixoto – UFRJ

Rua Primeiro de Março: um diálogo entre a paisagem e a modernidade na obra dallariana.

Lucas de Souza Cavalcanti– UFRJ

Tessituras mitológicas em um contador-secretária: hackeando o discurso através do ornamento.

Camila Barbosa Alvares Da Silva – UFRJ

Estudo da Coleção Medalhística do Museu D. João VI - as provas em lacre.

Nathalia Lessa Rodrigues Pereira – UFRJ

Tradição e modernidade na coleção Jerônimo Ferreira das Neves - os têxteis.

11:30-14:00 | Almoço

14:00–15:00 | Conferência

Arthur Valle – UFRRJ

O conceito de “moderno” nas Galerias de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes/RJ em 1923.

14:40-15:00 | Debate

15:00-15:20 | Café

15:20 -16:00 | Palestra

Marize Malta – UFRJ

Abaixo a insignificância de desenho e a chateza de concepção! Modernidades encobertas nas artes aplicadas de entresséculos.

15:40-16:00 | Debate

16:00-16:20 | Encerramento

Conferências

RESUMOS

O conceito de “moderno” nas Galerias de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes/RJ em 1923

Arthur Valle - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Resumo:

O centenário da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em fevereiro de 1922, tem sido uma ocasião propícia para a reflexão crítica sobre a posição central ocupada pelo evento na historiografia da arte no Brasil, bem como sobre a noção de arte moderna que dele deriva. Embora a revisão da "Semana de 22" remonte ao menos aos anos 1990, os debates, publicações e propostas curatoriais hoje em curso têm o mérito de evidenciar e ampliar os limites da concepção canônica da arte moderna no Brasil, bem como de estender tais discussões para além do círculo de especialistas.

Minha comunicação pretende contribuir para essa revisão. Ela trata da configuração das Galerias de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro aproximadamente um ano após a realização da "Semana de 22". A discussão se centra em uma fonte de época específica: o "Catálogo Geral das Galerias de Pintura e Escultura", publicado em 1923 e organizado pelo artista e historiador Theodoro José da Silva Braga. Embora erros pontuais tenham sido indicados nesse catálogo já no momento de sua publicação, uma análise quantitativa e qualitativa das informações nele contidas permite que se formule sobre a coleção de pinturas que a ENBA exibia uma "visão distanciada" - a expressão é de Franco Moretti. Mais especificamente, se nos centramos nas aquisições feitas a partir do começo da República e da administração de Rodolpho Bernardelli, é possível perceber o privilégio de uma certa geografia artística e a proposição de um certo conceito de "moderno".

Através do catálogo de 1923, sabemos que as galerias de pintura da ENBA exibiam não menos do que 768 obras. Sabemos também a maneira como as pinturas se encontravam instaladas nas salas do prédio da Escola. Dois critérios principais aparentemente organizavam essa instalação: (a) a distância temporal do autor com relação ao começo dos anos 1920; e (b) a nacionalidade dos artistas. A esse respeito, pode-se ler na apresentação do catálogo: "Do grande conjunto de sete salas de que se compõem as Galerias da Escola, procurou-se dividir da melhor maneira possível, em suas partes distintas: a primeira que [...] compreende as obras de arte da missão francesa e dos artistas concorrentes para o início do estudo e desenvolvimento das Belas Artes no Brasil, seguindo-se as obras de diversos artistas brasileiros, guardando, tanto quanto possível as épocas, até aos mais *modernos* [...]; a segunda, [...] abrange as obras dos artistas estrangeiros *contemporâneos*" (grifos meus).

No catálogo de 1923, os termos "moderno" e "contemporâneo" são usados quase como sinônimos. Mas penso que "moderno" não designa ali apenas o fato das pinturas que considerarei terem sido feitas por artistas então ainda vivos ou recentemente falecidos. Analisando as obras "modernas" adquiridas desde os anos 1890, minha hipótese é de que elas estavam esteticamente alinhadas com a produção do que Béatrice Joyeux-Prunel recentemente denominou uma "elite transnacional" de artistas, que estava estreitamente ligada aos movimentos secessionistas em várias cidades da Europa. Julgo que é mandatório considerarmos esse conceito de "moderno" - juntamente com outros que circulavam no Brasil do começo do séc. XX - se quisermos compreender a polissemia que o termo então possuía e não identificá-lo exclusivamente com a "Semana de 22", como é ainda hoje comum.

Palavras-chave:

"Moderno" nas artes. Anos 1920. Coleções de arte. Escola Nacional de Belas Artes.

¿Nunca fuimos modernos?

Laura Malosetti Costa - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de San Martín

Resumo:

En 1991 Bruno Latour lanzaba la impactante afirmación de que nunca fuimos modernos, tomando como punto de partida el doble fracaso que significaron, en 1989 la caída del mundo socialista y la revelación del agujero en la capa de ozono de la tierra. La naturaleza no iba a estar siempre ahí, inmutable y a disposición para ser investigada y comprendida, vandalizada y destruida por el mundo de la cultura humana. Y la cultura no alimentaba más esperanzas de cambio y progreso hacia algún lugar ideal.

Los mundos de las ciencias, las artes, la política y la economía se escindieron muy temprano, y se han subdividido y clasificado sin tocarse o compitiendo entre sí, de la mano de la convicción de que esa división significaba la modernidad. La superación de la antigua adaptación de los ritmos de las actividades humanas a los de otros seres no humanos fue considerado como progreso de los humanos modernos.

¿Nunca fuimos modernos? Me pregunto luego de escribir hace más de veinte años (y reeditar el año pasado) mi tesis sobre una generación de artistas que actuaron críticamente en la década final del siglo XIX, a quienes, contrariando la historiografía tradicional, llamé los primeros modernos.

Quisiera aquí evocar las ideas que guiaron a esos artistas en el marco del Ateneo de Buenos Aires, un círculo de hombres y mujeres artistas, músicos, literatos, científicos, hombres de la política y la economía. Quisiera evocarlo como un destello de optimismo basado en el derribamiento de las fronteras que desde hacía tiempo los ubicaba en esferas diferentes.

Palavras-chave:

Modernidad. Arte. Ciencia. Ateneo. Buenos Aires.

A pintura do final do século XIX no Brasil

**Sonia Gomes Pereira – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

Resumo:

O objetivo dessa conferência é analisar a pintura do final do século XIX no Brasil, examinando com especial cuidado os movimentos artísticos.

É preciso, logo de início, estabelecer duas premissas importantes. De um lado, advertir para as limitações da historiografia modernista, que pinçou apenas os movimentos constitutivos de uma genealogia estabelecida como superior. Aqui, vou tentar pensar a arte do século XIX em sua própria especificidade, isto é, não como um período preparatório do moderno posterior, mas uma época que viveu a modernidade em seus próprios termos.

Por outro lado, procuro trabalhar com as relações entre a arte brasileira e os modelos estrangeiros de uma maneira menos dicotômica, que foi a tônica da historiografia anterior; quer dizer, evito reduzir o complexo processo de trocas artísticas à dicotomia entre originalidade absoluta e submissão completa. Estando o Brasil em pleno processo de integração ao mundo capitalista moderno na época, é quase inevitável a circulação dos modelos recentes europeus, que, com o alargamento do mercado de arte e a multiplicação de revistas e jornais especializados, se internacionalizam. Mas eles não foram tomados aqui aleatoriamente. Como em outros países, houve um processo de escolha e de adequação à realidade local e ao temperamento do artista.

Assim, pretendo analisar a longa duração do Realismo e as suas transformações no final do XIX, especialmente após o estabelecimento da Terceira República francesa, em 1870, e a progressiva adoção de uma política mais liberal e diversificada para as artes. A máxima do Realismo de descrever a sociedade contemporânea segundo o temperamento do artista cada vez se afasta da objetividade do mundo exterior e se volta para a subjetividade do artista.

Analiso, também, o Impressionismo e, sobretudo, a ampla expansão de sua versão mais diluída, que, em muitos casos, não se detém no estudo e na representação dos efeitos óticos, preferindo restringir aos aspectos mais técnicos dos impressionistas: as pinceladas fragmentadas e a paleta com cores mais claras.

Comento, ainda, o Simbolismo, em suas várias vertentes, tentando evidenciar o seu caráter contestatário em relação ao Realismo e ao Impressionismo – fato praticamente ignorado na expressão Pós-Impressionismo, que é geralmente usado para essas décadas finais do século. Tomando uma posição de oposição ao materialismo e ao desencantamento do mundo industrial capitalista, as diversas tendências, que se abrigam sob a ampla designação Simbolismo, buscam o mundo interior – a introspecção, o intimismo – assim como a exploração de outras realidades espirituais ou outros períodos históricos remotos e intocados.

Acredito que a análise desses três movimentos pode ajudar a compreensão do que significava a modernidade artística naquele tempo histórico.

Palavras-chave:

Pintura. Final do século XIX. Brasil. Modernidade.

Palestras

RESUMOS

Um primor de sentimento: Eliseu Visconti e os Pré-rafaelitas

Ana Maria Tavares Cavalcanti - Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

A experiência de Eliseu Visconti (1866-1944) na França, entre 1893 e 1900, após vencer o concurso de Prêmio de Viagem da Escola Nacional de Belas Artes de 1892, marcou sua trajetória. O artista, que já se destacara desde os tempos de estudante na Academia Imperial das Belas Artes, tornou-se uma referência da pintura brasileira na passagem do século XIX ao XX. Ao realizar pinturas decorativas para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, nas décadas de 1900 e 1910, utilizou técnicas do Neoimpressionismo, explorando assim desdobramentos da pintura impressionista que vira em Paris. Passou a ser aclamado como o introdutor do Impressionismo no Brasil nas décadas seguintes, e chegou a ser considerado como o elo que faltava na história da arte brasileira para unir a arte moderna à tradição, conforme escreveu o crítico Mário Pedrosa (1900-1981) em 1950. É verdade que Visconti teve contato com o Impressionismo e com pinturas em que o Impressionismo fora absorvido e transformado - alguns diriam “domesticado” - realizadas por artistas europeus de tendências diversas. É também verdade que ele mesmo pintou quadros em que se notam claramente as marcas do Impressionismo. No entanto, não é possível compreender suas obras sem levar em conta outras correntes artísticas com as quais teve contato na Europa: o *Art Nouveau* e o Simbolismo, muito presentes na década de 1890 na França, foram movimentos com os quais se identificou. Também se interessou pela arte dos Pré-rafaelitas, artistas britânicos de meados do século XIX, como atesta um desenho em seu caderno de esboços no qual reproduziu um quadro de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): *Ecce Ancilla Domini*, também conhecido como *A Anunciação* (1849-50). No alto deste esboço, Visconti escreveu: “é um primor de sentimento”. Sua observação nos dá uma pista sobre o que ele valorizava e buscava numa obra de arte. As sensações visuais e os efeitos plásticos dos contrastes de cores e formas, embora fundamentais, não lhe bastavam. Tais características da pintura serviam para expressar sensações, pensamentos, emoções e reflexões, e aí estaria sua vocação profunda. A relação de Visconti com a arte dos Pré-rafaelitas pode nos dar uma chave de leitura para diversos quadros e pinturas suas. Em *Gioventú* (1898), *Oréadas* (1899), *Recompensa de São Sebastião* (1898) e *A Providência guia Cabral* (1899), essa relação é muito evidente, como veremos. Em sua produção de objetos utilitários como jarras, pratos, xícaras e em seus projetos de vitrais e papéis de parede, Visconti se aproxima das ideias defendidas pelos Pré-rafaelitas que criticavam a decadência estética dos objetos produzidos pela indústria. Sua relação com esse movimento, no entanto, não se limita às pinturas e objetos que criou no final do século XIX. Ela pode ser percebida até mesmo em suas pinturas decorativas para o *foyer* do Theatro Municipal, realizadas entre 1913 e 1915, como mostraremos em nossa análise.

Palavras-chave:

Eliseu Visconti. Pré-rafaelitas. Modernidade. Tradição. Simbolismo.

Abaixo a insignificância de desenho e a chateza de concepção! Modernidades encobertas nas artes aplicadas de entresséculos

**Marize Malta – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

Resumo:

A historiografia da arte no Brasil, em especial sobre o século XIX, focalizou a pintura como produção artística privilegiada para a construção da imagem da nação e para as discussões acerca das visualidades modernas. Ainda que muitos artistas formados na AIBA/ENBA tenham atuado para além de suas formações acadêmicas, pouco se estudou sobre o que produziram em outros setores artísticos. Nas aplicações da arte em painéis parietais, capas de revista, vitrais, cerâmica, estampas, etc., muitos desses artistas, bem como outros e outras ainda por serem revelados ou mesmo empresas, experimentaram outras linguagens que podem trazer luz à discussão sobre o embate entre tradição e modernidade na arte do entresséculos no Brasil.

Trabalhamos com a hipótese de que na criação das chamadas artes decorativas e aplicadas alguns artistas ultrapassaram a revisitação estilística europeia e impuseram planificações, composições inovadoras e fantasias de estética moderna para o período da Belle Époque. É como se essa área de atuação artística, menos prestigiosa, não maculasse suas carreiras oficiais, permitisse artistas mulheres de se lançarem profissionalmente no campo da arte e fosse mais afeita à ultrapassagem da “insignificância de desenho” e da “chateza de concepção” que demarcariam o vínculo com a tradição.

Para um recorte dessa discussão, pretendemos partir de uma análise crítica da presença das artes decorativas e/ou aplicadas nas Exposições Gerais da ENBA e em outras exposições não necessariamente artísticas, na última década do século XIX e primeira do século XX, observando autorias e peças expostas, e confrontar com imagens e artigos encontrados nos periódicos da época

Palavras-chave:

Artes decorativas. Artes aplicadas. Exposições. Entresséculos. Modernidades.

Comunicações

RESUMOS

Os Vitrais do Theatro Municipal do Rio de Janeiro: aproximações pela história da arte

Carla Hermann – Instituto Rio Patrimônio da Humanidade

Resumo:

A comunicação pretende apresentar os resultados de uma análise inicial da coleção de vitrais do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo constituída por 17 exemplares, distribuídos nas fachadas nobres e claraboias do edifício. São painéis figurativos, com Personificações das Artes, desenhados especialmente para o Theatro. Os desenhos foram executados pelo ateliê de vitrais Mayer e Co. de Munique, um dos mais importantes do mundo na sua época, e que se encontra em atividade até os dias de hoje. A instalação se deu em 1909, momento da construção e inauguração do edifício, um símbolo da modernidade e marco das renovações urbanas do Rio de Janeiro.

Embora haja produção sobre as pinturas de Eliseu Visconti e de Rodolfo Amoedo existentes no edifício, não encontramos nenhuma análise sobre os seus vitrais no campo da história da arte. Tampouco encontramos muitas informações sobre seus autores. Sabemos apenas que são de dois artistas alemães. Gerhard Fugel (1863-1939) foi um pintor especializado em motivos cristãos formado pela Escola de Arte de Stuttgart. Em 1890 se mudou para Munique, onde teve parte na fundação da Sociedade Alemã de Arte Cristã, passando a focar na criação de pinturas para altar e murais em grande formato para igrejas. Por sua vez, Martin von Feuerstein (1856-1931) foi um pintor e professor tardiamente relacionado ao movimento alemão de arte romântica cristã dos *Nazarenos*. Tendo estudado em Munique e Paris, viajado em estudo para a Itália, se fixou por fim em Munique passando a se dedicar inteiramente tanto à prática quanto ao ensino de arte religiosa. Entretanto, apesar dessa informação de autoria, os vitrais nada têm a ver com uma imagética religiosa, e se referem às artes relacionadas ao teatro.

Devido à inconsistência entre as informações biográficas dos autores e a imagem das obras executadas no Theatro Municipal, a comunicação vai questionar a pertinência desta atribuição aos pintores alemães. Os corpos desnudos e a temática pagã dos vitrais nos levam a crer que a ação dos artistas que trabalharam na transferência dos traços para os painéis de vidro no ateliê Mayer teve maior peso no resultado final do que os desenhos originais dos pintores dedicados à religião.

Desta forma, a intenção é analisar questões tanto contextuais do referido conjunto de vitrais – origens, autoria, as relações entre eles e arquitetura -, quanto iconográficas. Pretendemos também analisar o uso do vitral na arquitetura como um recurso para construção de ideia de modernidade no início do século XX na capital do Rio de Janeiro, e analisar as relações que a iconografia apresentada nesse conjunto de imagens estabelece tanto com o edifício em que ele está inserido, quanto com os ideais modernos e republicanos que a própria implantação do teatro significou para a cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave:

Modernidade. Vitrais. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Um colecionador *smart*: Simoens da Silva nas crônicas

Cecilia de Oliveira Ewbank – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

A primeira década do século XX trouxe novas mudanças para o Rio de Janeiro e para os seus habitantes. As reformas urbanísticas promovidas pelo prefeito Pereira Passos alteravam radicalmente o seu funcionamento buscando adequar a cidade, estética e higienicamente, a um modelo europeu. Esta reformulação repercutia na transformação dos costumes dos seus habitantes, desejosos de ver e serem vistos passeando pela glamurosa Avenida Central, inaugurada em 1904. Concomitante à modernização da cidade surgem novas formas de controle sobre a população, com os jornais e as revistas assumindo papel importante na revelação do desfile da elite republicana pelas avenidas.

Uma das personagens que seriam destacadas pelas revistas mundanas seria Antonio Carlos Simoens da Silva (1871 - 1948). Sobrinho neto da Marquesa dos Santos e, portanto, descendente de uma linhagem aristocrática com vínculos estreitos com a Casa Imperial, o advogado Simoens da Silva ingressaria no século XX com uma roupagem moderna caracterizada pela sua adjetivação como um jovem *smart*. Neste trabalho, o aumento da divulgação de notas em periódicos sobre a sua aparência e eloquência são analisados, em um primeiro momento, em função do seu impacto na construção de uma imagem de si como reflexo de um ideal de modernidade. A vinculação a diferentes sociedades científicas do Rio de Janeiro e a participação em congressos científicos no Brasil e no exterior embasam a construção do perfil moderno divulgado nas revistas.

Em um segundo momento buscamos analisar a visibilidade da sua coleção decorrente da publicização da sua imagem. O foco é a transformação do perfil *smart* veiculado pelas revistas da época em um perfil de colecionador interessado pelo passado, mais especificamente pelos objetos históricos que integram a sua coleção. Neste quesito, a publicação de algumas caricaturas que Simoens da Silva começava a colecionar introduziam um ligeiro toque moderno à sua coleção uma vez que incorporava nas suas representações situações e personagens (como o próprio Simoens da Silva) do cotidiano do início do século. A análise se baseia em notas de revistas e periódicos e, nas primeiras reportagens publicadas sobre a coleção, ainda em 1905, e sobretudo em 1908, ano em que as menções ao advogado alcançam seu ápice. A conjugação de ambos os perfis em um curto espaço de tempo influenciaria na modelagem do perfil de Simoens da Silva enquanto um colecionador *smart*, reverberando na construção da coleção e do seu museu como um oposto complementar da tradição e da modernidade no Rio de Janeiro.

Palavras-chave:

Simoens da Silva. Revistas mundanas. Smartismo. Colecionismo

As obras de pintura histórica nas exposições gerais e as discussões sobre modernidade circulantes no período

Cintya dos Santos Callado – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

A pintura histórica foi um gênero artístico muito apreciado no cenário artístico desde o século XVII, considerado o superior dentre os demais gêneros, seguido, na ordem da hierarquia acadêmica, pelos retratos, pinturas de gênero, paisagens e naturezas-mortas. Além da necessidade de grandes estudos de natureza literária e filosófica, esse segmento da pintura ocupou-se de mesclar os demais gêneros, utilizando-se dos retratos e cenas de gênero na apresentação das personagens e dos espaços e das paisagens e naturezas-mortas como elementos de fundo.

A representação de fatos históricos, identificados com grandes batalhas e feitos heroicos, foi uma característica da pintura histórica, que sinalizava uma aproximação entre as relações artísticas e políticas. No Brasil do século XIX, após a Guerra do Paraguai (1864-1870), as obras de pintura histórica serviram ao propósito de enaltecer o império, como símbolos da soberania nacional, contribuindo decisivamente para o processo de construção do ideário de nacionalidade brasileiro. Muitos episódios da guerra foram representados nas telas dos artistas, apresentadas nas exposições gerais (EGBAs) da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

Neste trabalho, interessa-nos compreender o status de produção da pintura histórica na exposição geral de 1890, a partir da análise comparativa entre as últimas EGBAs que a precederam (as exposições imperiais de 1870, 1872, 1875, 1876, 1879 e 1884) e as primeiras que a sucederam (as exposições republicanas de 1894, 1895, 1896, 1897, 1898 e 1899), relacionando-as aos debates sobre modernidade na crítica de arte do período e seus contrastes e convergências com a produção da Academia.

As discussões entre moderno e tradicional são intensas no Brasil desde os anos 1870 e 1880, e não há uma unanimidade quanto a qual será o destino da produção artística nacional. No interior da AIBA, em fins do século XIX, essa leitura é muito complexa: tomando o parecer do júri da EGBA de 1890 como parâmetro, percebemos que, ao mesmo tempo que os professores da Academia se lamentam da perda do tradicionalismo nos gêneros pictóricos, eles ressaltam a pintura de gênero realista, considerada como uma expressão da modernidade nesse momento.

Cabe ressaltar que o presente artigo se ocupa de uma concepção mais restrita do que seja a pintura histórica, referindo-se ao destaque pictórico dado a acontecimentos da história política, em que episódios bélicos, fatos marcantes e feitos de personagens célebres são descritos em telas carregadas de dramaticidade, com grandes dimensões. Não consideraremos aqui cenas mitológicas, religiosas ou literárias, também identificadas com o gênero, num espectro mais amplo.

Palavras-chave:

Pintura histórica. EGBAs. Tradição e Modernidade.

O “modernismo” da pintora Sylvia Meyer: entre o Simbolismo e o Art Nouveau

Cláudia de Oliveira – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

Os estudiosos do “modernismo” carioca nos campos das artes visuais e da literatura têm mostrado que uma das especificidades desta denominação genérica, em se tratando do Rio de Janeiro, esteve fortemente filiada às estéticas simbolista e ao hibridismo estético do art nouveau. A pintora Sylvia Meyer (Rio de Janeiro-1889-Rio de Janeiro-1955) iniciou sua carreira nesta cena artística e literária: cunhada do poeta simbolista Mário Pederneiras, amiga do crítico de arte e escritor Gonzaga Duque, que a apresentou ao pintor Eliseu Visconti que passou a ser seu professor, dentre outros da ENBA. Talvez, o pertencimento de Sylvia neste mundo artístico e literário, fez com a artista desenvolvesse uma personalidade que pode ser compreendida como desafiadora para o seu tempo, o que transparece tanto em sua aparência como nas decisões tomadas ao longo de sua vida. Esta subjetividade feminina conformada por um projeto pictórico afinado com tendências estéticas críticas ao academicismo, em conjunto com sua trajetória de vida, como não poderiam deixar de ser, foram elementos fundantes de sua produção artística, da qual, muito poucas telas restaram. Os escritos do poeta francês Charles Baudelaire sobre as artes e a literatura que influenciaram poderosamente as teorias estéticas dos artistas e literatos simbolistas na Europa e no Brasil, se assentavam na relação entre o tangível e o intangível, aspectos que evocavam um poder expressivo e estímulos que tinham equivalência no impacto estético. Esta mesma relação se traduz na peculiaridade das telas de Sylvia que buscou representar, desde seus primeiros retratos, ainda nas décadas de 10 e 20, figuras que mesclavam o decorativo e o intelecto, construindo uma ponte sólida pela qual a imaginação atingia a misteriosa e profunda sensação de que as formas eram mais expressivas que uma representação fria, porque envolvida em aura indecifrável e misteriosa. Destacando-se como uma pintora modernista no Salão 31, amiga de artistas e intelectuais, conhece o poeta-pintor Jorge de Lima, tornando-se sua mestra por quase dez anos, período em que Lima frequentou seu ateliê, na Rua Sorocaba, todos os domingos pela manhã. A influência das figuras oníricas e intangíveis de Sylvia emergem nas representações do surrealista Jorge, porém, jamais foram reconhecidas pela crítica. Amiga íntima de Cândido Portinari foi convidada pelo pintor para ser professora da cadeira de pintura, no Instituto de Artes da UDF - Universidade do Distrito Federal - (1935-1939), fundada por Anísio Teixeira e cuja finalidade era preparar artistas, formar técnicos de indústria, instrutores técnicos de arte das escolas secundárias e professores de Arte para as escolas secundárias, constituindo-se como instituição com um viés modernista. A UDF foi violentamente encerrada pelo Governo Vargas, em 1937.

Faleceu aos 65 anos e seu autorretrato, considerado modiglianesco pela crítica, foi doado ao MAM-Rio, porém se perdeu nas chamas do incêndio que atingiu o Museu em 1967, restando-nos apenas uma reprodução. Esta comunicação tem como objetivo trazer a luz a trajetória desta artista, profícua em seu tempo e desconhecida por muitas décadas, em conjunto com a análise de suas poucas telas disponíveis, buscando demonstrar a peculiaridade de seu projeto pictórico que, apoiado nas estéticas simbolista e no art nouveau, propiciou a artista idealizar em seus retratos figuras intangíveis, oníricas, misteriosas e, porque não dizer, causadoras de estranheza subjetiva.

Palavras-chave:

Sylvia Meyer. Modernismo. Simbolismo. Art Nouveau. Subjetividade.

Palácio Tiradentes: a presença do Antigo no Brasil republicano, década de 1920

Douglas de Souza Liborio - Universidade Federal Fluminense

Resumo:

A presente comunicação é oriunda de uma dissertação de Mestrado que se propôs a analisar o sentido da presença da Antiguidade greco-romana no programa artístico do Palácio Tiradentes, inaugurado em 1926 como sede da Câmara dos Deputados no Rio de Janeiro, então capital federal. Considerando o contexto do Centenário do Poder Legislativo Brasileiro em 1926, deseja-se entender a migração das imagens da Antiguidade em seus múltiplos sentidos e temporalidades segundo os pressupostos de Aby Warburg sobre a sobrevivência das formas culturais greco-romanas [*Nachleben der Antike*]. Entende-se aqui a obra de arte num sentido ampliado, onde a produção da mesma está associada à dinâmica da vida, portanto sendo inviável a separação da forma e sua inserção cultural. Especialmente, tem-se interesse na análise dos conjuntos escultóricos “*Independência*” e “*República*”, onde se defende que há a inserção do modelo do *páthos* triunfal da Antiguidade, mediado através de diversos modelos e suportes ao longo da história e angariando um novo sentido no contexto de mudanças nas expressões artísticas no Rio de Janeiro da década de 1920.

A partir da circulação dos modelos antigos em contato com a produção artística brasileira de então, busca-se rastrear os modos como o Parlamento utilizou do repertório greco-romano para tematizar a arquitetura narrativa de sua nova sede. Na virada do século XIX para o XX e, especialmente, na esteira da Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922, os artistas que se inseriram no panorama carioca após a reforma de 1890 que criou a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) promoveram uma cultura visual vibrante a partir do espraiamento das belas artes para outras formas de expressões culturais, atentos a uma experiência urbana de modernização. O Palácio Tiradentes, em si, congregou um quantitativo relevante dos chamados “novos artistas” do panorama de produção de esculturas e cenografias públicas de então, oriundos da ENBA e do Liceu de Artes e Ofícios. Das construções efêmeras, perpassando as artes gráficas e a cultura festiva do Carnaval, a produção escultórica da década de 1920 se deu a partir dos remanescentes do historicismo vigente em convívio com diversas experiências que aliaram e “reatualizaram” ou “reinventaram” as relações entre tradição e modernidade. A partir disto, buscou-se compreender como a adoção dos modelos antiquizantes atua na conformação da escultura pública de caráter monumental e sua relação com a arquitetura dos anos 1920.

Palavras-chave:

Palácio Tiradentes. Aby Warburg. Escultura. *Nachleben*. Parlamento.

Copiar o moderno: Ferdinand Keller e a Exposição Geral de 1870

Fabrizio Miguel Novelli Duro – Universidade Estadual de Campinas

Resumo:

Quais os sentidos do “moderno” durante o século XIX e como ele se apresenta nas exposições gerais organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes? Quais as implicações de sua presença no seio da “tradicional” instituição de ensino artístico do Rio de Janeiro? São essas questões que nos orientam ao discutirmos a participação do artista Ferdinand Keller na Exposição Geral de 1870.

Keller, um artista alemão com formação artística “tradicional”, isto é, alguém que estudou em uma academia de arte e se aprimorou em viagem de estudos a Roma, travou relações com o território brasileiro, representando vistas e paisagens naturais, ao mesmo tempo em que teve obras de sua autoria exibidas ao público da Corte na Academia Imperial. Apesar disso, trata-se de uma figura desconhecida em nossa historiografia local, ausente tanto de publicações gerais sobre a história da arte no Brasil, quanto de publicações especializadas, como “Pintores alemães no Brasil durante o século XIX” (1989) de Maria Elizabete Santos Peixoto.

Quando a obra de Keller foi exibida na Academia, Tomás Gomes dos Santos a considerou um “bello exemplar de pintura moderna para o estudo dos seus alunos” e manifestou, ao governo Imperial, o desejo de possuir este exemplar de pintura histórica na coleção da instituição. As diferentes motivações dos agentes envolvidos encetaram uma troca de ofícios pautando os interesses da Academia e do artista, por meio dos quais examinou-se o direito da instituição em permitir que os seus alunos copiassem uma obra “moderna” e o possível impacto das cópias realizadas no valor desse “bellíssimo quadro moderno”. A discussão permite-nos entrever como delineava-se, naquele momento, um conceito moderno de cópia, distinto de sua percepção corriqueira no período, como exercício didático e como um reconhecimento das habilidades artísticas do artista copiado – e celebrado por isso.

O ato de copiar obras de arte, um recurso didático presente no cotidiano acadêmico, voltava-se, comumente, às obras da tradição, dos grandes mestres do passado. Era assim que os artistas reconheciam a importância e a contribuição daqueles que os antecederam, emulando-os e aprendendo, neste processo, a reproduzir as suas técnicas e contribuições à história da arte.

O que significaria, naquele contexto, copiar o “moderno”, em oposição às obras de arte “antigas”? Existiam cópias de produções artísticas “modernas” em exibição no palácio da Academia durante as exposições gerais? Nesta comunicação, pretendemos analisar em que medida o episódio envolvendo Ferdinand Keller, a instituição artística e a cópia do “moderno” representaria um caso isolado ou uma interpretação corrente no oitocentos brasileiro.

Palavras-chave:

Academia Imperial de Belas Artes. Arte no Brasil. Exposições Gerais de Belas Artes. Cópia. Pintura Histórica.

Tradição e modernidade na produção de monumentos escultóricos de Amedeo Zani (1869-1944)

Fanny Lopes – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,
Universidade Estadual de Campinas

Resumo:

É notável o crescente interesse por parte da historiografia da arte brasileira pela produção escultórica entre as décadas finais do século XIX e iniciais do século XX. E, seguramente, já nos distanciamos bastante do julgamento abissal exprimido por Pietro Maria Bardi no opúsculo *Em torno da escultura no Brasil* (1989), no qual se lê: “A história da escultura oitocentista no Brasil é ausente de significado”.

Sabe-se que o prolongado silêncio historiográfico deixou lacunas consideráveis no que conhecemos sobre a produção escultórica deste período – sem contar as perdas patrimoniais expressivas, considerando tanto a degradação e destruição de obras, quanto da memória documental relacionada. Ainda assim, não deixa de surpreender que um escultor como Amedeo Zani (1869-1944) seja figura pouco conhecida, carecendo, até o momento, de um estudo monográfico. Nascido na Itália, Zani migrou com a família para São Paulo ainda jovem. Foi aprendiz e assistente no ateliê de Rodolfo Bernardelli no final do século XIX. Complementou sua formação em temporadas de estudo em Paris e Roma. Tornou-se professor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Foi responsável também por desenvolver as práticas de fundição artística nesta instituição. Nos anos de 1930, junto de seus filhos, criou a Fundação Zani, em Niterói, para onde a família se mudou. As atividades como professor e fundidor, além de sua prolífica atuação como estatuário, fazem de Amedeo Zani um nome incontornável para os estudos da escultura na primeira metade do século XX no Brasil. Tomaremos o seu caso, em particular os monumentos escultóricos produzidos pelo artista entre os anos de 1910 e 1920, para desenvolver as análises proposta nesta comunicação.

Cabe apontar que as escassas referências a Zani na historiografia o definiram como um escultor “neoclássico” e “acadêmico”. Tais rótulos, além de incoerentes, imprecisos, pouco escondem os preconceitos enraizados que os motivam. Ademais, os valores que levaram Bardi aquela condenação tão veemente, possuem raízes profundas em nossa cultura crítica, persistindo, em partes, mesmo na produção historiográfica mais recente. Permanece, por exemplo, a noção de que a escultura, e em particular os monumentos públicos escultóricos, foi um campo pouco profícuo nos primórdios da arte moderna, posto que submetida ao gosto do público, uma classe média conservadora, e aos critérios das encomendas oficiais, as quais se infligia um caráter ilustrativo e laudatório.

A presente comunicação pretende tensionar esta percepção de que a estatuária pública do entresséculos XIX e XX foi, em grande parte, insensível as questões da modernidade. Para tanto, faz-se essencial o alargamento do conceito de arte moderna e a percepção dos modernismos como fenômenos múltiplos/multiformes. Ou, antes disso, o reconhecimento de que as noções modernidade/modernismo estavam no entresséculos em construção e em disputa. Nos interessa, em particular, lembrar que arte moderna nem sempre implicou no antagonismo com o público, típico de certos discursos vanguardistas; também que as relações entre modernidade e tradição não foram sempre antagônicas, pelo contrário. Estes aspectos serão salientados a partir da produção de Amedeo Zani, que articulava e transitava diferentes elementos da tradição escultórica oitocentista, combinados a tendências da escultura moderna, em particular aquelas ligadas ao realismo e ao simbolismo do final do século.

Palavras-chave:

Amedeo Zani. Monumentos escultóricos. Primeira República. Modernidade e tradição.

Muito além da objetividade: inspirações experimentais no pensamento de Modesto Brocos

Heloisa Selma Fernandes Capel – Universidade Federal de Goiás

Resumo:

A comunicação explora as inspirações pictóricas e escritas que evidenciam atitudes de Modesto Brocos (1852-1936) frente às novas tendências artísticas no entresséculo. Examina o contato do artista com a vanguarda e sua relativa perspectiva identitária como pintor de gênero. Avalia alguns preceitos presentes no pensamento do artista e que se encontram na gênese da vanguarda como: o respeito à singularidade e temperamento do artista, a defesa da liberdade de escolha e subjetividade, bem como traços de sua obra que adotam técnicas com pinceladas mais soltas e cenários mais sugeridos e disformes. Para que seja possível explicar o pensamento artístico de Brocos, pontua os elementos teóricos que orientaram sua prática por meio da análise de sua obra escrita e de livros remanescentes de sua biblioteca. Localiza, ainda, seu interesse no impressionismo e o estímulo às ações experimentais em seus alunos. Ao lado da pesquisa do pensamento pictórico do artista, investiga a recepção de sua obra junto à crítica e a influência exercida sobre seus alunos. Ao se colocar como pintor de gênero e professor da Escola Nacional de Belas Artes, Brocos vai, com o tempo, percebendo que a pintura de gênero já não era valorizada nas exposições universais. Em seus livros sobre A Questão do Ensino de Belas Artes (1915) e Retórica dos Pintores (1933) é possível identificar características que o identificam com princípios de um realismo mais subjetivo e uma aproximação com o impressionismo. Ao mapear as fontes que servem de base para o pensamento pictórico de Brocos, é possível levantar hipóteses sobre sua aproximação com a literatura experimental e as novas atitudes frente à realidade advindas de alguns autores, especialmente de Emile Zolá (1840-1902) e Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) que, embora comunguem com o realismo, o fazem a partir de uma atitude de defesa do olhar para a realidade a partir da própria individualidade e temperamento do artista ou mesmo pela valorização do olhar científico factível por meio da arte. Brocos defendeu a liberdade do artista evocando Eugène Viollet-Le-Duc (1814-1870), considerado como precursor da arquitetura moderna: “disse Viollet-Le-Duc que sem independência e liberdade não há arte nem artistas”. Essa liberdade estaria acima de qualquer dogma religioso ou mesmo das determinações de alguma corporação, como enfatizou: “que nenhuma corporação oficial se considerasse como investida da ditadura artística e como responsável pelo gosto que pudesse tomar a nação” (Brocos, 1933, p.29). É possível que a atitude de Brocos frente às novas tendências também esteja presentificada como pano de fundo ao seu rompimento com o espírito da academia, materializado em sua crítica ao ensino e críticas à direção de Rodolfo Bernardelli. Feita tal análise, a comunicação ainda investiga a provável influência de Brocos sobre seus alunos, considerando, em suas obras e atuação, afinidades com o pensamento escrito e visual do professor-artista.

Palavras-chave:

Modesto Brocos. Experimentação. Realismo Tardio.

Referência

BROCOS, M. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro, T'yp da Indústria do Livro, 1933.

Helios Seelinger, obsolescência programada do artista moderno

João Brancato – Universidade Estadual de Campinas

Resumo:

Helios Seelinger (1878-1965), carioca de longa trajetória nas artes visuais, consagrou-se na História da Arte no Brasil como um dos grandes representantes do simbolismo no início do século XX. Iniciado na pintura pela Escola Nacional de Belas Artes (1891-1895), e após aperfeiçoamentos em ateliês privados de Munique (1896-1902) e Paris (1904-1905), foi reconhecido nas primeiras décadas do século XX como um artista original e moderno para o meio artístico do Rio de Janeiro. As palavras de Monteiro Lobato em 1917 não são exageradas ao afirmar que Seelinger abria um “capítulo em separado na história da pintura brasileira”. De fato, sua produção inicial, de fatura livre, trabalhando temas ora do repertório mitológico, ora de um vocabulário simbolista hermético, distinguem-se absolutamente da produção brasileira da época.

Ao representar o “Simbolismo no Brasil”, Seelinger encontrou lugar na narrativa da história da arte entre os “pré-modernos”, conceito problemático e teleológico, já em desuso. Contudo, esse período representa apenas uma fase da produção de um artista que faleceu com mais de 80 anos ainda em atividade. Assim, como lidar com a suas obras posteriores, entre os anos 1920 e 1960, quando ela será interpretada progressivamente como convencional, de mau gosto, comercial, kitsch?

Nesta comunicação, proponho-me a refletir comparativamente períodos da trajetória de Helios Seelinger com a sua produção e o meio artístico da época, tendo em mente as mudanças na compreensão do conceito de moderno na primeira metade do século XX. Como o artista agencia a si e sua obra ao longo do tempo, com a emergência de novas gerações que levantarão a bandeira do novo? Como se colocar no meio artístico, garantindo a sua subsistência, carreira e reputação com o avançar da idade em um período de sucessivas rupturas artísticas?

Para desenvolver o trabalho, tomo como fontes primárias privilegiadas: 1) a produção do artista, que vem sendo sistematicamente levantada; 2) os registros do arquivo do artista, em parte em coleção familiar e outra sob guarda do CEDOC/Pinacoteca de SP; 3) a fortuna crítica sobre ele na imprensa. O conjunto de fontes, devidamente selecionadas e cruzadas, permite uma visão diacrônica sobre a carreira do artista e as mudanças de concepção do moderno no panorama brasileiro, incitando-nos a questionar as suas definições hegemônicas: o que confere ao artista, em cada momento histórico, a alcunha de moderno? Experimentando, em nossa pesquisa de doutorado, proposições como “modernismos alternativos”, “choque de modernidades”, “contratestemunho do moderno” ou, particularmente aqui, “obsolescência programada do artista moderno”, buscamos saídas para uma compreensão mais larga e historicamente informada do fenômeno da modernidade no campo artístico do país.

Palavras-chave:

Helios Seelinger. Modernismos alternativos. Arte moderna. Arte no Brasil.

Reformas do ensino acadêmico e “regime moderno de historicidade”: uma cronologia cartografada

Karolyna Koppke - Universidade Federal do Rio de Janeiro/Ibmec RJ

Resumo:

Em *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* (2021), o historiador francês François Hartog apresenta o “regime de historicidade” como instrumento construído pelo historiador para verificar as diferentes ordens do tempo estabelecidas em sociedades diversas. Para o autor, a depender da ordem do tempo instaurada, isto é, se nela domina a categoria do passado, do presente ou do futuro, certas formas de historiografia serão mais possíveis do que outras. É nesse sentido que, ao longo de seu trabalho, contraporá um “regime tradicional de historicidade” a outro, “moderno”. No primeiro, prevalece a concepção clássica de história, pautada no exemplo e na qual predomina a categoria do passado. A instauração do “regime moderno” exigirá, por sua vez, a atenção ao caráter único do acontecimento. Essa instauração se teria dado com a Revolução Francesa de 1789, responsável por provocar uma distensão, ou mesmo ruptura, entre o campo de experiência e o horizonte de expectativa, de modo que o futuro passa a dar o tom da nova ordem do tempo.

No capítulo denominado *Patrimônio e presente*, Hartog se dedicará a compreender essa França revolucionária, com ênfase nos processos de definição e proteção dos seus monumentos históricos. O autor enumera as instituições nacionais que, criadas pela Revolução, constituíam-se enquanto lugares de formulação de novas relações com o tempo: “[...] o *Muséum* Central das Artes, a Antiga Biblioteca do rei, os Arquivos Nacionais, o Conservatório das Artes e Ofícios.” (p. 229). A *Académie des Beaux-Arts* não servirá, segundo o autor, às propostas revolucionárias: a instituição, cujo secretário perpétuo será, a partir de 1816, Quatremère de Quincy (1755-1849), teria mantido inalteradas as suas relações com o passado.

Essa mesma academia será, porém, reformada no ano de 1863, pelo arquiteto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-79), quando uma nova relação com a história parece se estabelecer, sobretudo, no ensino de arquitetura. Essa relação é marcada pela atenção a outras referências, pertencentes, principalmente, à Idade Média. A metade do século XIX é, de fato, para diversas instituições de ensino das belas artes, momento de revisão de métodos. No campo da arquitetura, essa condição é ainda mais premente diante do afastamento das referências clássicas tradicionais em decorrência das demandas, sobretudo de caráter técnico, que se impunham com vistas a pensar uma arquitetura do futuro.

No Brasil, como se sabe, Manuel de Araújo Porto-alegre promoverá, em 1855, a chamada reforma Pedreira, na Academia Imperial de Belas Artes. Em diferentes localidades, outras revisões do ensino, especificamente na cadeira de arquitetura, acontecerão: na *Academia de San Carlos*, na Cidade do México, na *Accademia di Brera*, em Milão, ou na *Accademia di Belle Arti di Venezia*. Simultaneamente, novas instituições, exclusivas para a formação do arquiteto, serão organizadas. Uma década antes da reforma de Porto-alegre, será fundada a *Escuela Especial de Arquitectura*, em Madrid. Em 1849, a *Escuela Práctica de Arquitectura Civil* será estabelecida em Santiago do Chile. A proposta desta comunicação consiste, assim, em organizar temporal e geograficamente, bem como em comentar, os dados até o momento levantados acerca dessas mudanças institucionais no ensino de arquitetura. A intenção é compreendê-las, neste primeiro momento, em perspectiva panorâmica. Mais adiante, pretende-se aprofundar o conhecimento sobre elas, a partir do exercício comparativo.

Palavras-chave:

Reformas do ensino acadêmico. Regime de historicidade. Cronologias. Ensino de arquitetura no século XIX.

Shinko Shashin, Koga e a Fotografia Moderna no Japão

Lucas Gibson – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

O Grande Terremoto de Kantō de 1923, responsável por devastar a região de Tóquio e Yokohama, representou um momento chave para a modernização japonesa e para a forma de produção fotográfica da época. O período de 1924 a 1933 foi, assim, marcado por mudanças significativas na fotografia do momento, que contou com o surgimento de novas revistas e com a reestruturação do que seria a fotografia amadora e a ideia de Fotografia Modernista. Este último movimento representava a tecnologia dos tempos, influenciado pela reconstrução da região de Kantō que emergia das ruínas com uma aparência atrelada às novidades da modernidade. Em 1924, surge a revista *The Photo Times*, representativa dos primórdios do modernismo fotográfico no país, que em 1929 implementa a coluna de nome *Modern Photo Selection*, responsável por apresentar ao receptivo público japonês a fotografia modernista produzida na Europa, citando nomes como Man Ray e Lázló Moholy-Nagy. Como consequência, em 1930 surge a *Shinko Shashin Kenkyu-kai* (Sociedade da Nova Fotografia, em tradução livre), que buscava negar os conceitos tradicionais atrelados à fotografia e propunha pensá-la a partir de uma ótica científica. A *Shinko Shashin* (Nova Fotografia) tinha como desejo não apenas enfatizar a precisão e objetividade do aparato fotográfico, mas também propor novas formas de documentação do espaço urbano e da vida, promovendo a utilização de ângulos criativos, fotogramas e até mesmo fotomontagens. Este movimento é uma reação à tendência anterior da “Fotografia Artística”, a qual os adeptos da Nova Fotografia negavam a capacidade de registrar a nova realidade sugerida pela modernidade. Nesta direção, em 1931 acontece a *German International Traveling Exhibition* (Exposição Internacional Itinerante Alemã, em tradução livre), organizada por Sozo Okada e Tomoyoshi Murayama, que foi responsável por solidificar a proposta da Nova Fotografia, disseminando mais amplamente as direções do movimento e da expressão fotográfica. Seu auge acontece em 1932, com o lançamento da revista *Koga* pelos fotógrafos Yasuzo Nojima, Ihei Kimura e Iwata Nakayama. A publicação, ainda que tenha durado apenas 18 meses, reunia imagens e artigos que foram primordiais para a promoção das diretrizes da Nova Fotografia, possibilitando até mesmo que a comunidade fotográfica da região de Kansai, mais especificamente da província de Osaka, se inspirasse e o adotasse como tendência. Este trabalho propõe uma análise panorâmica sobre as mudanças instauradas na fotografia japonesa entre 1923 a 1933, focando no movimento *Shinko Shashin* (Nova Fotografia) e suas implicações para a mentalidade fotográfica do período. Neste caminho, serão analisadas as principais influências relacionadas à corrente e que possibilitaram sua consolidação, como o processo de modernização e o terremoto de Kantō, o papel da revista *Koga* na disseminação de preceitos, os diálogos com obras de fotógrafos do Ocidente e as imagens de fotógrafos japoneses que aderiram à proposta.

Palavras-chave:

Fotografia. Japão. Fotografia Moderna. *Shinko Shashin*. *Koga*.

Imagens emancipadas: visualidades e imaginários raciais no Brasil (1870-1920)

Lúcia Klück Stumpf – Universidade de São Paulo¹

Resumo:

A presente comunicação é resultado de pesquisa de pós-doutorado em curso, voltada à análise de imagens agenciadas por movimentos ou lideranças abolicionistas no Brasil. Busca-se entender como as novas tecnologias da imagem, a partir de 1870, alteraram o próprio instituto da escravidão e da abolição. Ou seja, de que maneira a escravidão impactou a estética das imagens reproduzíveis, ao mesmo tempo em que as práticas culturais que mediavam seus usos e circulação impactaram as lutas pela abolição.

Para isso, nos deteremos no caso de Cândido da Fonseca Galvão, auto-denominado Dom Obá II. Personagem célebre da corte carioca no último quartel do século XIX, Dom Obá foi retratado pelo pincel de artistas da Academia de Belas Artes, como Belmiro de Almeida, assim como foi alvo de caricaturas jocosas na imprensa ilustrada. Ao mesmo tempo, se fez retratar em estúdio fotográfico trajando uniforme militar, além de usar uma insígnia criada por ele próprio como espécie de assinatura de suas colunas publicadas em jornais.

Tais imagens serão analisadas a partir do entendimento de que entre as décadas de 1870 e 1890, quando no Brasil o movimento abolicionista vivia seu auge, experimentava-se o desenvolvimento de novas tecnologias óticas e de impressão, que impactavam, ao mesmo tempo e de maneiras distintas, as artes e a indústria. A modernidade trouxe consigo novas formas de olhar o mundo e novas possibilidades de acesso às imagens. Dessa forma, a presente pesquisa se volta à investigação de uma nova visualidade sobre a questão racial no Brasil, forjada em um momento de plena expansão das imagens técnicas.

Entendemos que o conceito de raça, segundo preceitos modernos, se constitui como discurso essencialmente visual. Discursos raciais e visuais se interseccionam em meados do século XIX, de forma que devemos compreender visão e raça como autônomas, mas inter-relacionadas. Raça e os primórdios da fotografia iluminam reflexivamente questões como auto-representação do negro, propaganda abolicionista e imagens científicas “tipificadas” (POOLE, 1997).

Desta forma, as transformações assistidas na cultura visual a partir da produção massiva dos impressos, constituiu uma revolução nas relações sociais decorrentes da escravidão. As imagens técnicas provocaram e formataram debates sobre identidade racial, assim como a escravidão gerou novas formas de usos da fotografia (FOX-AMATO, 2019). Didi-Huberman afirma que é preciso treinar o olhar para perceber a figura anônima da história quando ele deixa de ser invisível e toma forma visual (DIDI-HUBERMAN, 2012). Atentos a isso, buscamos iluminar aspectos significativos da constituição de uma imagética atravessada pela afirmação de uma identidade racial baseada na africanidade.

A partir da análise das imagens de Dom Obá II, agenciadas ou questionadas por ele, pretende-se iluminar as mudanças trazidas pela difusão das imagens técnicas que, como pretendemos demonstrar, ensejaram novas visualidades constituídas no pós-abolição.

¹ Pesquisadora de Pós-Doutorado na ECA/USP, sob supervisão de Tadeu Chiarelli, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Representações da Inconfidência Mineira no contexto da Exposição do Mundo Português de 1940: como não ferir suscetibilidades

Maraliz de Castro Vieira Christo – Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo:

Gustavo Barroso, diretor e fundador do Museu Histórico Nacional, fora indicado por Getúlio Vargas, apesar das divergências políticas, para organizar a participação brasileira na Exposição do Mundo Português, realizada em Lisboa, no ano de 1940. Mais precisamente, compor a seção destinada ao país no Pavilhão dos Portugueses no Mundo. Comemorava-se a fundação de Portugal e seus 800 anos de história. Na narrativa salazarista proposta para a exposição, o Brasil havia sido convidado como exemplo da colonização portuguesa mais bem sucedida. Uma filha que passara, após longo processo civilizatório, a nação irmã.

O diretor do Museu Histórico Nacional selecionou, no acervo do próprio museu, mais de 400 peças. Realizou uma separação no espaço expositivo reservado ao Brasil, dividindo-o em duas seções: uma destinado ao período colonial e outra ao Brasil independente.

Na seção do Brasil colônia, enaltecia-se o projeto civilizatório lusitano. A começar pela presença do modelo para uma das esculturas de Eduardo de Sá, realizadas para monumento a Floriano Peixoto, RJ, intitulada “O evangelho na selva”, onde se vê, em tamanho natural, Anchieta catequisando a índia Nayda. Ao lado da fé, armas foram expostas, incluindo canhões, mas apontadas para inimigos externos: franceses e holandeses. Nessa narrativa conciliatória, a memória da Conjuração Mineira, uma revolta contra a metrópole portuguesa, seria incômoda. Sintomaticamente, segundo o programa de participação do Brasil nos centenários de Portugal, aprovado por Vargas e divulgado na imprensa, a referência à Conjuração Mineira seria deslocada para o início do “Pavilhão do Brasil Independente”, rompendo a visão cronológica proposta.

Gustavo Barroso teria no acervo do Museu Histórico Nacional à sua disposição o quadro de Pedro Bruno “O Precursor”, que participara da Exposição do Centenário da Independência, em 1922, onde foi adquirido pelo Estado e destinado ao referido museu. O quadro de grande formato apresentava Tiradentes vestindo a alva para dirigir-se ao cadafalso. Até 1940, Tiradentes era representado quando de sua execução: envelhecido, barbado, cabelos desgrenhados, com alva dos condenados e corda ao pescoço; misto de herói cívico e mártir cristão. Barroso considerava essas imagens fantasiosas e, provavelmente, avaliava a representação de Pedro Bruno imprópria para a exposição em Lisboa.

Assim, Gustavo Barroso solicitou ao artista paulista José Wash Rodrigues, com quem publicara, em 1922, o álbum “Uniformes do Exército Brasileiro, 1730-1922”, a elaboração de um retrato de Tiradentes, de corpo inteiro, vestido com o uniforme de alferes, tendo ao fundo o pico do Itacolomy, referência topográfica a Ouro Preto. O quadro produzido especialmente para a exposição portuguesa, representava uma inovação na iconografia de Tiradentes, compreensível apenas quando estudamos as motivações para a sua produção. A visão do herói-mártir condenado, no patíbulo, como a produzida por Pedro Bruno, era uma lembrança muito contundente da violência do domínio colonial, que naquele momento se buscava amenizar.

Palavras-chave:

Exposição do Mundo Português. Gustavo Barroso. José Wash Rodrigues. Conjuração Mineira. Tiradentes.

Modernidade e tradição nas exposições de acervos religiosos: o caso do Museu da Irmandade da Santa Cruz dos Militares

Márcia Valéria Teixeira Rosa – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo:

O presente trabalho pretende discutir a importância da exposição do acervo religioso dentro das dependências de uma igreja bem como problematizar o conteúdo de sua tipologia. Para tanto, apresentaremos o caso do Museu Sacro da Irmandade de Santa Cruz dos Militares, que integrava junto a sua Igreja um valor artístico de relevante importância para o patrimônio cultural do Rio de Janeiro. Inaugurado em janeiro de 1966, sob gestão do Provedor General Paulo Mac Cord, o Museu Sacro da Irmandade de Santa Cruz dos Militares contava com cerca de 50 peças, entre objetos - oratório estilo D. José, crucifixo século XVII em madeira prata e marfim, tocheiros -, esculturas devocionais dos séculos XVII, XVIII e XIX, documentos e paramentos. Ocupava o segundo andar da igreja, sede da Irmandade e por questões administrativas manteve suas atividades até 2005. A partir do levantamento histórico sobre a Igreja, localizamos o registro de um incêndio na Igreja nos primeiros anos da década de 1920, que levou à destruição de grande parte da talha rococó do altar-mor, executada pelo artista Valentim da Fonseca e Silva. Após uma grande reforma, algumas peças desta talha, assim como as esculturas devocionais de Nossa Senhora da Piedade, Senhor do Desagravo e Sagrado Coração de Jesus, foram salvas do sinistro e recolocadas em seus espaços originais.

Ainda nesta mesma ocasião a Irmandade da Santa Cruz dos Militares foi contemplada com o título de Agregada à Basílica Vaticana em Roma, pelo Papa Pio XI, cuja inscrição em mármore está localizada na fachada do templo. Por esta honraria, a Mesa Administrativa do ano compromissal de 1921 providenciou a encomenda de uma pintura de retrato do Pontífice, executada pelo pintor Francesco Margotti (1868-1946) e inaugurada na sacristia, onde encontra-se até o presente momento.

Na documentação arquivística sobre o Museu Sacro, destaca-se a exposição das peças de Mestre Valentim, objetos e mobiliários litúrgicos. Em reunião de Irmãos da Mesa Administrativa de 1970/1971, o espaço expositivo foi ampliado e passou a ocupar outras dependências na instituição, recebendo uma nova concepção curatorial.

Considerando as diferenças conceituais entre museu sacro e acervo religioso de Irmandade, e tendo estudado as obras acima citadas inseridas em tal contexto, interessa-nos pontuar: qual foi a lógica expositiva para este Museu? Por que não foram expostas as pinturas de retratos do Papa Pio XI e de D. Jaime Câmara, únicas autoridades eclesiásticas pertencentes ao referido acervo?

Tendo em vista a comemoração do IV centenário da fundação da Irmandade em 2023, pretendemos incentivar a retomada deste projeto museológico, buscando traçar um diálogo interdisciplinar entre a história da arte e o acervo da Santa Cruz dos Militares, entre a manutenção da tradição e a apropriação de novas propostas da modernidade para as exposições destes acervos religiosos.

Palavras-chave:

Igreja Santa Cruz dos Militares. Irmandade religiosa. Museu Sacro. Pinturas de retratos.

Gravura reinventada: experimentação e tradição questionada

**Maria Luisa Tavora – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

Resumo:

Estudos sobre a gravura artística deparam-se, muito comumente, com a necessidade de serem articulados numa moldura de tradição versus modernidade. Pode-se afirmar que as questões da modernidade artística no âmbito da gravura ganham espaço a partir dos anos 1920. Todavia importa destacar a ação de Carlos Oswald que preparou o terreno para que a gravura viesse a ser integrada ao campo artístico. Foi o responsável a partir de 1914, pelo funcionamento do Ateliê do Liceu de Artes e Ofícios, primeiro espaço de aprendizado coletivo da técnica do metal. Convidava pintores escultores e até músicos para experimentarem a gravura, considerada técnica de menor importância. A adesão buscada por Carlos Oswald caracterizava uma atitude moderna no entendimento dos fins da gravura artística, redirecionamento de seus propósitos. Assim, o primeiro passo para o entendimento da singularidade do modernismo, operado pela gravura original, requeria o reconhecimento para além de sua condição de métier específico. Da mesma forma, a problemática da “originalidade” constituía um dilema a ser ultrapassado a partir da compreensão diferenciada deste conceito para a gravura de arte ou para a de reprodução. Foi lento e peculiar o processo de assimilação dos postulados da modernidade no campo da gravura. Um momento de reinvenção do seu tratamento, sendo concebida como um meio de expressão e como tal a serviço da poética do artista. Outros pioneiros desta prática, Osvaldo Goeldi, Lívio Abramo, Axl Leskoschek, Lasar Segall operaram em suas obras a necessária conversão do olhar moderno. A gravura destes artistas insere-se no processo de crise da representação vivido por artistas expressionistas alemães, voltados no início do século, para a subjetivação da realidade. Rompiam com os pressupostos estéticos da tradição acadêmica. Com maturidade artística, tornaram-se referências para gerações seguintes. Para os jovens artistas foi importante a criação de ateliês livres e cursos de gravura, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Núcleos de ensino onde tiveram contato com os pioneiros. Dos anos 1940 a 1970, vários ateliês e cursos de especialização em gravura, entre outros, os da Fundação Getúlio Vargas/RJ (1946) e da Escola de Belas Artes/RJ, (a partir de 1951); da Escola Livre de Artes Plásticas do MASP (1952); da Escola de Artesanato /MAM/SP (1953); do Museu de Arte Moderna/Rio, (a partir de 1959), e do Estúdio Gravura/SP(1960) pautaram-se por dupla preocupação: o severo e metódico aprendizado das técnicas tradicionais da gravura e pela liberdade para a exploração de novos procedimentos adequados às necessidades expressivas dos artistas. A gravura tornou-se campo plausível de experiências plásticas. A proposta do ensino artístico moldado no domínio técnico e na liberdade de criação foi um dos pilares da consolidação da modernidade da gravura artística. O domínio técnico entendido não como um fim em si mesmo, mas propiciador da descoberta das qualidades que podem ser deduzidas do próprio meio, experimentando-o, reorganizando-o em acordo com as especificidades de suas propriedades perceptivas - a revelação do mundo próprio do artista. Interessa-nos, com a análise das obras de alguns artistas-gravadores, aprendizes dos ateliês e cursos livres acima citados, dar respostas às indagações: qual modernidade e como a gravura a constituiu? A que se deve uma modernidade tardia? Como esteve presente nesta modernidade a tradição da estampa?

Palavras-chave:

Gravura original. Modernismo. Tradição questionada. Núcleos de ensino. Experimentação.

Nem “acadêmica” e nem “futurista”: o caráter híbrido da pintura *Coeur Meurtri*, de Nicota Bayeux

Mariana Sacon Frederico – Museu de Arte Contemporânea,
Universidade de São Paulo

Resumo:

No final do século XIX e início do século XX, observamos um enfraquecimento da hierarquia dos gêneros artísticos. Obras com características híbridas, que fundem diferentes gêneros e estilos artísticos em uma mesma tela, tornam-se cada vez mais frequentes nas mostras de arte e nos acervos dos museus. Tais pinturas, que não se enquadram na antagônica classificação tradição/modernidade, são de difícil classificação pois os conceitos comumente utilizados pela historiografia da arte são insuficientes para refletirmos a respeito delas. Esse dualismo dificulta nossa observação às inovações plásticas que estavam presentes nessas obras finisseculares.

Características híbridas podem ser observadas em *Coeur Meurtri*, da artista paulista Nicota Bayeux(1871-1923), pintura que pretendemos nos centrar na presente comunicação. O principal objetivo da nossa análise é identificar traços modernos na obra e refletir sobre a fusão de elementos em sua composição e a indefinição de seu gênero artístico, visto que a tela possui características de retrato, mas a impessoalidade e a subjetividade da figura retratada a aproxima do que entendemos como “cena de gênero”. Trata-se de um óleo sobre tela que representa o meio corpo de uma figura feminina. O uso de cores neutras e tons opacos são bastante explorados pela artista e se contrapõem a efeitos de luz, que conduzem o olhar do espectador a face da retratada, cujo olhar velado e fisionomia expressiva revelam a profundidade psicológica da cena, que é acentuada pelo título da pintura, “coração ferido”.

Produzida em 1903 durante passagem de Nicota Bayeux por Paris, foi adquirida pelo Governo do Estado de São Paulo em 1913, após ser exposta na II Exposição Brasileira de Bellas Artes e receber críticas positivas de parte da imprensa paulistana. No mesmo ano foi inserida ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, momento em que o museu formava a sua coleção inicial após se tornar independente em 1911, portanto, a pintura possui um valor histórico para a instituição.

Para alcançarmos o objetivo, além da análise da obra, também pretendemos cotejar um conjunto de artigos da imprensa paulistana que comentaram a respeito de *Coeur Meurtri* e sobre outras produções de Nicota Bayeux. Cabe destacar que, quando citada pela imprensa do início do século XX, a pintora paulista em diferentes situações foi qualificada como uma retratista. Em outras publicações, observamos que seus traços foram por ora elogiados, por não aderirem ao “modernismo decadente”, e em outros momentos criticados por estarem associados a tal produção. Pretendemos analisar os conceitos utilizados pelos articulistas para definir a tela e assim compreender qual era o ideal artístico buscado por essa crítica e como o “moderno” era entendido pelos seus contemporâneos. Portanto, a partir da análise de *Coeur Meurtri*, uma obra pouco explorada pela historiografia da arte brasileira, nosso estudo pretende refletir sobre os limites da modernidade nas artes do entresséculos, trabalhando conceitos e identificando inovações em sua composição.

Palavras-chave:

Arte Brasileira. Nicota Bayeux. História das mulheres. Artes plásticas. Modernidade.

Os pavilhões brasileiros e o discurso moderno em Bruxelas 1910 e 1935

Martinho Alves da Costa Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo:

Esta comunicação objetiva mapear e analisar a crítica relacionada aos pavilhões brasileiros nas exposições universais de Bruxelas em dois momentos, 1910 e 1935. Nas duas ocasiões, os pavilhões brasileiros foram concebidos por arquitetos belgas, Franz van Ophem e Alphonse Barrez, respectivamente. Contratado tardiamente para o pavilhão brasileiro de 1910, cuja construção se deu em um breve período de cem dias, Van Ophem foi igualmente responsável por outros pavilhões da feira. A presença francesa se nota nas decorações internas da edificação brasileira, com esculturas realizadas por François Cogné e diversas pinturas de Eugène Delestre. No geral, a imprensa brasileira é favorável ao pavilhão, demonstrando um forte orgulho paradoxalmente nacionalista. Os jornais franceses se regozijavam do sucesso do pavilhão brasileiro, enaltecendo, evidentemente, o trabalho de seus artistas. Os periódicos belgas, por outro lado, concentram-se na análise formal do edifício, apontando o sucesso do trabalho de Van Ophem. Apesar disso, a obra foi considerada, por parte da crítica e dos artistas, como retrógrada. Fincado seu projeto na tradição, Van Ophem não teria apresentado nenhum dado considerado então da modernidade, constatação essa em nome da Art Nouveau, cujas formas e aspirações no momento não eram, no entanto, elemento novo. Essas formas novas na Bélgica não apenas caem de modo veloz – em nome da modernidade –, são principalmente suplantadas por outras concepções, entregando o que era considerado como antigo à destruição, pois de mau gosto. Bruxelas, uma das capitais do art nouveau, possui, de fato, poucos exemplares do estilo. Logo, com o surgimento menos ornamentado do art-déco, o antigo estilo entra em desuso, considerado ele também como retrógrado. O pavilhão brasileiro da exposição universal de 1935 foi realizado por Barrez pensando nas formas novas e modernas da arquitetura, diversas vezes remarcada pela crítica a energia moderna do arquiteto, que como solução opta pelo art-déco. O pavilhão brasileiro, dedicado integralmente para a apresentação e degustação do café, foi elaborado sob esse ideal. Formas simples e geométricas deixam aparente os espaços de convivência, ressaltados pela evidente transparência do edifício, cujo nome “Brasil” lia-se em caracteres do estilo. Se em 1910 as formas indicadas como ultrapassadas foram adotadas, em 1935 o contrário é percebido. No entanto, é possível notar que o pavilhão de 1910 possuía uma inclinação mais independente do quê e de como apresentar, uma liberdade moderna, por assim dizer, enquanto a uniformização de 1935 atesta o caráter impositivo dos estilos modernos. Pretende-se na comunicação discutir esses processos de gosto e modernidade exemplificados pelos pavilhões brasileiros em Bruxelas 1910 e 1935.

Palavras-chave:

Exposição universal. Arquitetura. Bélgica-Brasil. Modernidade. Tradição.

“Os quadros de Navarro da Costa são obras modernas”: o olhar português sobre as obras expostas por Mário Navarro da Costa em seu período como auxiliar no Consulado de Lisboa (1916-1918)

Natália Cristina de Aquino Gomes – Universidade Federal de São Paulo

Resumo:

“Os quadros de Navarro da Costa são obras modernas”. Esta foi uma das considerações feitas por Norberto Correia no periódico português *O Século*, de 14 de maio de 1916, sobre os trabalhos apresentados por Mário Navarro da Costa (1883-1931) na 13.^a Exposição da Sociedade de Belas Artes de Lisboa. O extrato em questão foi retirado do artigo intitulado “Um pintor brasileiro” e chegou ao nosso conhecimento através da pesquisa aos Ofícios enviados pela Embaixada dos Estados Unidos do Brasil em Lisboa ao Sr. General Lauro Muller, Ministro de Estado das Relações Exteriores, conservados no Arquivo Histórico do Itamaraty, na cidade do Rio de Janeiro. Iniciamos este resumo com o resgate deste trecho, pois pretendemos trabalhar nesta apresentação com a ideia de uma modernidade múltipla, a partir da análise das obras apresentadas por Mário Navarro da Costa em Portugal em meio as suas funções como auxiliar no Consulado de Lisboa (1916-1918). A trajetória de Navarro da Costa não foi das mais comuns para o período, apesar de não frequentar a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, obteve ensinamentos artísticos através de aulas particulares, sendo estas conciliadas, inicialmente, com os afazeres laborais na Repartição de Obras Públicas do Ministério da Viação no Rio de Janeiro (1902-1914) e adiante nos consulados onde manteve o exercício da prática artística e a dinâmica de expor suas obras em exposições coletivas e individuais, principalmente no Rio de Janeiro. A entrada de Navarro da Costa nas atividades diplomáticas é datada ao ano de 1914 no Consulado brasileiro em Nápoles e, tendo em vista a eclosão da 1.^a Guerra Mundial e seus desdobramentos, foi removido para Lisboa (1916-1918). Cabe ressaltarmos que a sua passagem pelo Consulado Geral de Lisboa é um dos nossos temas de análise e estudo atual, tendo em vista seus feitos e articulações para uma aproximação artística luso-brasileira. Navarro da Costa foi o primeiro pintor brasileiro a participar de uma exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa no ano de 1916, onde expôs três obras e obteve a Medalha de 1.^a classe por uma de suas marinhas. No ano seguinte, participa novamente da exposição da SNBA e exhibe oito obras e, ainda em 1917, realiza uma exposição na cidade do Porto. Suas obras foram fruto de interesse da crítica de arte portuguesa e identificamos uma série de comentários nos periódicos lusitanos sobre suas marinhas. A atuação artística de Navarro da Costa contribuiu para que seu nome fosse levado para além das incumbências de seu cargo de auxiliar no Consulado Geral de Lisboa, sendo esse registrado em suas telas, as quais muitas foram adquiridas pelo público local, assim como em seus escritos, dos quais o artista dedicou-se a contribuir atuando como colaborador de revistas locais em prol da divulgação da arte brasileira em Portugal. Enxergamos, assim, uma modernidade múltipla na dupla atuação – artística e diplomática - de Navarro da Costa em Lisboa e, nesta comunicação, analisaremos suas obras expostas através dos comentários publicados na imprensa portuguesa, pois consideramos ser de interesse discutir o olhar português diante das produções do pintor brasileiro. Para finalizar essa proposta, recorreremos a outro trecho do artigo que iniciamos este resumo, pois esperamos demonstrar que “A técnica de Navarro da Costa põe a descoberto a sua sensibilidade de artista.”.

Palavras-chave:

Exposições. Mário Navarro da Costa. Marinhas. Modernidade. Portugal.

Tradição e modernidade no cotidiano dos artistas oitocentistas observadas a partir das representações do ateliê e seus objetos

Natália Nicolich - Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

A partir das décadas finais do século XIX, encontramos diversas pinturas e desenhos representando interiores de ateliês e seus objetos feitos por artistas brasileiros. Embora essa produção siga a tendência corrente na literatura e na fotografia da época, no Brasil e na Europa, para a divulgação da imagem do artista e a relação deste com o seu local de trabalho, as pinturas e os desenhos de ateliês também mostram um aspecto da questão relacionado à prática artística. A variedade de materiais e técnicas que pode ser observada nessas representações do ateliê apontam para um cotidiano ocupado pelas investigações pictóricas tendo como objeto a realidade ao redor, ao alcance do olhar e à disposição do artista. Mas as referências ao desenho e cópias de obras de artistas reconhecidos na História da Arte pareciam apresentar, por outro lado, o respeito aos mestres e aos procedimentos tradicionais da arte. Há algumas pesquisas que abordaram o ateliê e o artista no Brasil nos últimos anos, especialmente a respeito da construção da imagem do artista, marcando a atualidade do tema nos debates sobre a arte brasileira. Mas a escassez de estudos sobre as representações do ateliê, principalmente do ateliê *per se*, nos estimulou a investigar essas obras buscando inseri-las em um contexto histórico e crítico da pintura no país. Desse modo, o presente trabalho se dedica a compreender as representações do ateliê como testemunhas da convivência entre tradição e modernidade no cotidiano dos artistas a partir do final do século XIX. Para isso, nos concentramos nas características formais das obras - desenho, cor, composição - e na iconografia dos ateliês representados, levando em consideração o contexto da época. Trabalhamos a partir da observação das obras de artistas como, por exemplo, Rodolfo Amoêdo, Almeida Junior e João Timótheo da Costa; e da leitura de textos em periódicos, assim como das referências em História da Arte, buscando relacionar as questões vigentes com as pinturas e os desenhos de ateliês. Encontramos nessas representações: moldagens em gesso, prováveis cópias de pinturas, estudos de figuras, tecidos, mobília, objetos decorativos, instrumentos de profissão. Com isso, nos deparamos tanto com vestígios da pintura tradicional - o apego ao desenho e as referências aos mestres antigos, entre outros - como também encontramos características relacionadas à renovação pictórica, como a dissolução das linhas de contorno e a suspensão do caráter anedótico. Assim, as representações do ateliê e seus objetos são indícios da permanência de modelos artísticos tradicionais ao mesmo tempo que apresentam um campo de debate sobre questões pertinentes quanto à atualização da arte entre os séculos XIX e XX. Entre elas, podemos citar o potencial metalinguístico da pintura e a defesa sobre a autonomia da arte e da profissão do artista, que algumas décadas antes ainda tinham pouco prestígio na sociedade brasileira. A partir das pinturas e desenhos de interiores de ateliês e seus objetos, observamos como questões tradicionais da prática artística se misturavam às ideias então modernas sobre o desenvolvimento da arte e do artista no Brasil.

Palavras-chave:

Ateliê. Séculos XIX-XX. Artistas. Pintura. Tradição e modernidade.

A Academia Araújo na École de Paris

Rafael Bteshe – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

A presente comunicação analisa a atuação do pintor brasileiro Pedro Correia de Araújo (1881-1955) na França, no período de 1910 a 1929, e seus desdobramentos no Brasil. Araújo foi um dos primeiros artistas brasileiros a integrar a chamada *École de Paris*, ao lado dos artistas Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Diego Rivera e Henri Matisse. Na França, estudou e lecionou na Académie Ranson, ateliê livre criado pelos pintores do grupo *Les Nabis*, onde ocupou a cadeira de Maurice Denis, lecionando aulas de croquis com notório sucesso de público. Em 1918, deixou o cargo nessa academia e fundou sua própria escola de ensino de artes - *Académie Araújo* -, em Montparnasse, onde estudaram artistas vindos de diversas partes do mundo. Dos seus alunos, aparecem figuras de destaque como Jean Dubuffet, Marcelle Cahn e Roger Chastel. Nesse período, Araújo participou das reuniões de pauta da Revista *La Douce France* e expôs trabalhos por dois anos consecutivos no *Salon D'Automne* (1911 e 1912). Em pouco tempo, tornou-se uma das referências no estudo da geometrização da forma na pintura, o que fica evidente nos escritos de seus alunos e do próprio pintor. Nas palavras do artista, “conto isto a fim de fazer compreender porque Matisse vinha particularmente a mim informar-se sobre ‘as regras’, como o fez também com Juan Gris. Ora, Picasso, conhecendo o fato, despachou-se logo um amigo comum, Modigliani, avisando-me que eu não devia nada explicar aquele velho [Matisse] (mais 13 que nós) que pretendia se *frotter aux jeunes...*”.¹ Araújo era próximo à Matisse e cultivou a amizade, por meio de cartas, mesmo após sua mudança para o Brasil. Sua família ainda guarda a série de correspondências enviadas pelo pai dos fauves recordando de maneira saudosa as vivências com o brasileiro em Paris. Em 1929, Araújo retorna definitivamente para o Brasil, encontrando solo fértil na efervescência do art déco, com a sintetização e configuração das formas, aspectos plásticos que já vinha trabalhando em sua metodologia de aula na *Académie Araújo*, desde 1918. No Brasil, o movimento internacional de geometrização da forma, harmonizava-se com a síntese gráfica de abstração presente na milenar arte marajoara. Além de realizar necessidades expressivas da forma, a arte nativa presente na Ilha de Marajó, satisfazia o ímpeto nacionalista dos artistas que buscavam uma arte genuinamente brasileira. No Rio de Janeiro, Araújo atuou ao lado de Portinari (1903-1962), Guignard (1896-1962) e Cícero Dias (1907-2003), logo se tornando um dos representantes da Arte Moderna na então capital do Brasil. Ministrou palestras e participou dos salões da ENBA, escreveu dezenas de artigos no jornal *Correio da Manhã*, e teve participação ativa na organização do SPHAN. Na década de 1950, esteve diretamente ligado ao MAM-Rio, sendo presença constante nos eventos do local. O pintor faleceu no Rio de Janeiro, em 1955. A história de Pedro Correia de Araújo é o fio que nos conduz da *École de Paris* ao desenvolvimento do modernismo no Rio de Janeiro, numa rede de trocas entre artistas de diferentes nacionalidades e contextos. Tais constelações simultâneas revelam a multiplicidade de academicismos e modernismos, e mesmo a fragilidade de tais conceitos, dissolvendo, em alguns casos, as fronteiras estanques que muitas vezes engessam a história.

Palavras-chave:

Modernismo. Pedro Correia de Araújo. Pintura. École de Paris

¹ CORREIA DE ARAÚJO, P. In: OLIVA, F.; PEDROSA, A. (Org.). Pedro Correia de Araújo: Erótica. São Paulo: MASP, 2017, p.75.

Futuro do pretérito: um olhar sobre a Pintura de História na produção de Belmiro de Almeida

Samuel Mendes Vieira¹ – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,
Universidade Estadual de Campinas

Resumo:

Nesta proposta de comunicação pretendemos revisar alguns pontos da historiografia da arte brasileira que se referem ao pintor Belmiro Barbosa de Almeida Jr. (1858-1935) e apresentar, nessa discussão, um breve levantamento de pinturas ligadas aos temas de eventos da História Brasileira. Esse recorte é fruto de um levantamento das produções do artista e de uma revisão de sua biografia, que serão apresentados na tese “A malícia e o Mordente: o conjunto das produções artísticas de Belmiro de Almeida (1858-1935)”, como um *Catalogue Raisonné*, contribuindo para uma atualização do que se conhece acerca de seu legado artístico.

Belmiro tem reconhecimento na história e na crítica da arte no Brasil como um pintor que se dedicou aos temas da pintura de gênero e costumes, bem como ao gênero de paisagem, sendo nesse último um representante emblemático do uso da técnica pontilhista. Esse reconhecimento foi apropriado pela crítica e historiografia modernista no intuito de construir um sentido teleológico às narrativas pós Semana de Arte Moderna de 1922. Isso determinou o esquecimento da participação de Belmiro e de outros artistas em um contexto mais diverso no final do século XIX, onde a experimentação de diferentes técnicas e a execução de temas ligados a pintura de história ainda eram necessários no contexto de um sistema imperial decaído e uma República recém implementada; além de ter reforçado o afastamento da ideia de modernidade dos agentes ligados ao ensino institucional da Academia Imperial de Belas Artes e, posteriormente, da Escola Nacional de Belas Artes.

A Proclamação da República, em 1889, impôs aos artistas de sua geração uma participação na construção de um novo imaginário político, de novos marcos e sujeitos para compor o momento de implementação do regime republicano. Nele, a pintura de História ainda era um gênero necessário para consolidação do novo regime. Essa participação de Belmiro nesse contexto é pouco abordada em sua biografia, sendo quase desconhecida. Em nossa proposta, apresentaremos um conjunto de 14 obras, entre pinturas, desenhos e esboços de obras, nas quais o artista constrói uma narrativa visual para eventos como o Descobrimento do Brasil, a Proclamação da República, a fundação de cidades e retratos oficiais. Tais obras nos permitem compreender as articulações que o artista travou com o seu contexto político, bem como trazem uma nova compreensão de sua atuação no contexto artístico nacional, o que vai de encontro ao eixo “A Tradição reinventada”, no qual nos será possível analisar e compreender como Belmiro de Almeida contemplou, em suas produções, um gênero já tido como tradicional e ultrapassado por parte da crítica de arte, sobretudo internacional, no começo do século XX.

Em nossa apresentação realizaremos análise das imagens a partir de uma documentação inédita e diversificada, valendo-nos de sua fortuna crítica, como as notas de jornais que discorrem sobre a atuação do artista e suas obras realizadas, assim como de anotações dos diários do artista, material inédito e recentemente descoberto. Nesses cadernos pessoais, observamos o registro de impressões e anotações particulares de momentos da trajetória do artista, isto é, são diários que contêm informações das relações pessoais e coletivas do artista, seus embates com os sujeitos e com as instituições culturais no Brasil da segunda metade dos oitocentos e primeiras décadas do século XX. Ao partirmos de suas produções artísticas, de sua recepção pública e de seus registros pessoais, seremos capazes de desenvolver novas análises sobre parte pouco explorada de sua obra.

Palavras-chave:

Belmiro de Almeida. Pintura de História. Tradição. Modernidade. Gêneros da Pintura.

¹ Bolsa FAPESP

A pintora e a modelo: mulheres criadoras na arte brasileira no início do século XX

Sarah Borges Luna – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

No Brasil, o projeto de modernização, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro – naquele momento, capital do país – foi profundo e se intensificou com a República. As transformações não foram somente de caráter físico, mas reordenaram comportamentos sociais. Para as mulheres na Primeira República, as mudanças acenavam para a ocupação da esfera pública, voltando-se para o direito à educação, trabalho, lazer, além de para outros modos de afetividade, sexualidade, casamento e maternidade.

Em relação à formação artística, ao longo do Império, as mulheres eram formalmente impedidas de se matricularem na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Restavam-lhes alternativas como o Liceu de Artes e Ofícios, que, em 1881, passou a recebê-las. Com o declínio do Império em 1889, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) passa por renovações curriculares, gerando disputas entre grupos que discutiam os novos modelos de ensino e práticas artísticas. A Academia então, se converteu em Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no ano de 1890. Foi neste cenário que se deu a aprovação do ingresso universal das mulheres ao ensino superior e a ENBA admitiu suas primeiras alunas em 1892.

Isto posto, investigamos os trabalhos de artistas mulheres desse período, em alguns acervos brasileiros. Na presença de tantas obras nas coleções de arte acadêmica de autoria masculina, um nome feminino se destaca: Georgina de Albuquerque. Durante o mapeamento das obras de sua autoria, uma de suas telas nos despertou especial interesse. Na pintura a óleo, composta por tons sóbrios, uma mulher elegante posa sentada numa cadeira. Ela está vestida de preto com um grande chapéu na mesma cor, cujo brilho avermelhado do broche em seu vestido se faz notar. A obra em questão é a do retrato de *Laurence Palmire Martignet Parreiras – Viúva de Antonio Parreiras* (1950), presente no acervo do Museu Antonio Parreiras.

Laurence Palmire Martignet Parreiras foi uma modelo de nu que posou para Antonio Parreiras, nas primeiras décadas do século XX, quando o pintor ainda vivia em Paris. Ser modelo de nu na França era uma atividade exercida por muitas moças que circulavam pelo *demi-monde*. Virginia Rounding (2003, p.1) define que é “sugestivo de crepúsculo, de um mundo de aparências e sombras mutáveis, onde nada é exatamente o que parece, um mundo entre mundos”. *Demi-mondaines* eram os habitantes de tal mundo, como artistas, escritores, atores e cortesãs que transitavam entre as altas e baixas camadas da sociedade.

Por ter sido uma mulher e modelo que posou nua para o artista e sua possível condição ex-amante de Parreiras, acreditamos que esta possa ser uma das razões pelas quais as informações sobre sua vida progressa são ocultadas. Vivendo em uma sociedade conservadora, tal condição era considerada muito ousada e não era exatamente a mais apropriada para a esposa do famoso pintor, dado o modelo de feminilidade inócua da época. Parece-nos uma subversão ao ideal feminino, sendo assim, não seria bem vista pela sociedade fluminense.

Em seu tempo, Georgina foi uma pintora renomada e uma das poucas lembradas. Acreditamos que a artista considerava que tinha uma trajetória sólida, e seu lugar – principalmente por sua institucionalização – já era assegurado por ter negociado com o ideal de mulher da época. Laurence, por sua vez, foi esquecida e ainda carrega uma imagem controversa. O que buscamos, portanto, é identificar as manobras que as protagonistas dessa história apontaram em seus caminhos.

Palavras-chave:

Mulheres Artistas. Georgina de Albuquerque. Laurence Parreiras. Modelo.

A primazia civilizatória do patrimônio no século XIX: um estudo sobre a relação das questões preservacionistas e o projeto de nação do Brasil

Tássia Christina Torres Rocha – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

O objetivo central da comunicação é fazer um exame de como o conceito de patrimônio surgiu, se desenvolveu e foi se modificando ao longo do século XIX. Para tal é primordial entendermos, a priori, que as ideias acerca das noções preservacionistas no Brasil se conectam diretamente com as discussões em torno do projeto de nação e a busca pela identidade nacional.

Para tal, acredito ser necessário colocar em perspectiva histórica a noção do patrimônio no Brasil dando ênfase ao período que antecedeu o Movimento Modernista. Mais do que procurar continuidades no que se refere à institucionalização de um órgão que cuidasse da proteção dos monumentos, e esse não existiu durante a etapa em estudo, pensou-se na ideia de patrimônio como uma construção social para melhor compreender a perspectiva histórica da sua trajetória. De acordo com tal pressuposto, historiou-se a noção de patrimônio durante o século XIX partindo da premissa de que se trata de um conceito socialmente construído.

A partir do século XIX, conseguimos detectar alguns pontos latentes para pensar o patrimônio, um deles foi o período prévio à criação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838. Os vinte primeiros anos de atuação do instituto foi marcado por um projeto que buscava exportar uma imagem civilizada, aos moldes europeus, da população brasileira. O que observamos nesse período é que o perfil da sociedade, com a imensa parcela da população negra, era considerado impróprio diante do modelo de nação almejado e utópico. O regime monárquico necessitava, nesse sentido, enobrecer seu passado em terras brasileiras e limpar das suas origens todo vestígio de atraso e barbárie, ou seja, tentar de todas as formas apagar/silenciar a presença dos negros, sendo o IHGB parte fundamental desse processo. Era uma maneira de esquecer o passado colonial e primitivo, pra dar lugar a uma comunidade imaginada.

É importante para esta pesquisa assinalar e evidenciar que o projeto inicial de nação brasileira tem a escravidão como fundamento econômico e social e que as instituições envolvidas na organização dessa nação, incluindo as que se dedicaram a elaboração de uma história e, portanto, da construção de símbolos nacionais, partiam desse mesmo pensamento. O reconhecimento do patrimônio é um fenômeno que se constata na produção escrita de importantes intelectuais dos oitocentos, podendo-se inferir, também, que essa forma de expressão é paralela ou decorrente à invenção do próprio conceito de Brasil. Nesse sentido, acredito que seja impossível entender o conceito de patrimônio sem fazer uma reavaliação crítica desse projeto sustentado por uma narrativa baseada pelo apagamento de presenças, de lutas, de reivindicações em prol de um ideal unificado de nação.

Dentro desse panorama, duas perguntas têm me causado bastante incômodo: até que ponto os conceitos de nação, civilização e identidade nos ajudam a pensar o século XIX, e por consequência entender o próprio conceito de patrimônio? Quantas nações cabem no Projeto de Nação? Acredito que justamente esse incômodo servirá de mola propulsora para o desenrolar do artigo.

Por fim, é sempre bom nos ater que a construção da narrativa histórica é permeada por disputas, principalmente no campo político, e, nesse sentido, é necessário olhar para a história da arte como passível de ser construída permanentemente. A construção dos conceitos e a viabilização das ações se constituem com base em avanços, retrocessos, atores de destaque, tomada de voz, perda e retomada de poder.

Palavras-chave:

Patrimônio. Século XIX. Identidade. Nação. Civilização.

Modernismos e encruzilhadas

Thiago Spíndola Motta Fernandes – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

Arte moderna costuma ser compreendida como um conjunto de experiências fundadas a partir de diversas noções de autonomia: a autonomia da própria arte, com o nascimento da estética, que se emancipou de funções práticas, morais, religiosas e representativas para servir ao sensível; a autonomia do artista, que deixou de produzir apenas para atender a encomendas dos poderosos e passou a criar em virtude de seus desejos íntimos e expressivos, para ser apreciado publicamente nos espaços de exposição; a autonomia da história e da crítica de arte, que fizeram surgir novos métodos de pesquisa e avaliação artística baseadas na pura visibilidade. As vanguardas (pelo menos parte delas), com seu juramento pela autonomia da arte, seguiram suas próprias leis, libertando-se de contaminações extra-pictóricas, como a representação do espaço real e de narrativas literárias. Fala-se (sobretudo o crítico estadunidense Clement Greenberg) nas especificidades dos meios artísticos ou mesmo na sua autorreferencialidade. Na busca por aquilo que seria próprio de cada arte, o discurso da pureza ecoou em parte considerável do que se produziu em arte moderna na Europa.

No caso brasileiro, não seria necessário aguardar a declaração de Hélio Oiticica de que “a pureza é um mito” (inscrita na obra “Tropicália” em 1967), para que fosse evidenciada a inadequação desse pensamento à nossa arte. Basta olhar para a produção artística da década de 1920 e seus antecedentes. A vertente canonizada e mais estimada pelo público – derivada da Semana de Arte Moderna de 1922 – já rejeitava o mito da pureza. E se percebermos alguns pontos fora da curva na mesma década, como Ismael Nery, Cícero Dias e Regina Gomide Graz, confirmaremos o quanto a arte moderna no Brasil é complexa e múltipla.

Esta comunicação propõe o entendimento dos modernismos no Brasil como encruzilhadas. O historiador carioca Luiz Antonio Simas costuma dizer que as encruzilhadas são encaradas incorretamente de modo negativo, sendo associadas a labirintos, à desorientação. Na verdade, elas são lugares “entre”, e por isso são lugares de complexidades, de hibridações, de contágios. São zonas de contato, de cruzamentos de caminhos, de indefinições, de possibilidades múltiplas que rompem com a constância, com a previsibilidade, com a linearidade. Compreender os modernismos no Brasil como encruzilhadas é assumir a impossibilidade de encontrar essências onde elas não existem.

Os modernismos no Brasil têm genealogia aberta. E por isso mesmo falamos em modernismos, no plural. Se ainda é possível conferir alguma linearidade à arte moderna da Europa (mesmo com suas contradições), os modernismos no Brasil, sendo das encruzilhadas, sempre escaparam de qualquer caminho reto. Ao tentar buscar as raízes e os desenvolvimentos da arte moderna aqui, logo perceberemos que se tratam de acontecimentos distintos em sua forma e intencionalidade, protagonizados por diferentes sujeitos, que ora se cruzam, ora se isolam.

O objetivo deste trabalho é evidenciar as impurezas que constituem nossos modernismos, observando alguns exemplos da produção artística no contexto da Primeira República (1889-1930), bem como conflitos urbanos e epistemológicos que constituíram nosso processo de modernização.

Palavras-chave:

Modernismos. Encruzilhada. Cultura popular. Embates urbanos.

Pôsteres

RESUMOS

Aspectos do “moderno” em Estêvão Silva e Arthur Timótheo da Costa: Uma análise através das exposições “Moderno onde? Moderno quando?” (2021) e “Modernos” (2022)

Caique Mota Cavalcante – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ana Maria Tavares Cavalcanti - - Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

Na esteira das comemorações do centenário da semana de arte moderna de 1922, inúmeros projetos expositivos têm buscado tencionar a noção de “moderno” na arte brasileira alargando a abrangência do termo ao reconhecer em artistas dos fins do século XIX, especialmente aqueles ligados a academia imperial/escola nacional de belas artes, aspectos que já anunciavam, dentro e fora de uma compreensão canônica do “modernismo”, indícios de uma pesquisa direcionada às inovações plásticas de “além mar” que por aqui aportaram. Exposições como “*Moderno onde? Moderno quando?*”, exibida no MAM-SP no final de 2021, sob curadoria de Aracy Amaral e Regina Teixeira de Barros, e “*Modernos*” (2022), sediada no Museu de Arte Brasileira da FAAP com curadoria de Felipe Chaimovich, discutem os antecedentes da semana de 22 voltando o olhar para o final do século XIX e início do século XX. Assim, a pesquisa a seguir está interessada em pensar a presença de dois artistas nessas exposições e a maneira como seus trabalhos, sob o ponto de vista plástico, formal, pictórico ou temático, foram incorporados pelo discurso curatorial para desvelar características “modernas” em suas obras, sendo esses: Estêvão Silva e Arthur Timótheo da Costa. De modo geral, pouco foi escrito sobre esses artistas, menos ainda quando pensados sob a chave de aspectos “modernos” ou “modernizantes” em suas obras. Pretende-se, nesse sentido, um estudo do enquadramento curatorial desses artistas nas exposições, recorrendo a análises anteriores como a de Gilda de Mello e Souza sobre Arthur Timótheo, por exemplo, refletindo sobre questões, como: em quais bibliografias estão ancoradas essas abordagens? Quais seriam esses aspectos? Quais os conflitos em torno do conceito de “moderno” e “modernidade” nas artes brasileiras? Ao final, propomos um balanço acerca da mudança, ou não, das perspectivas a respeito do trabalho desses artistas, nos detendo em uma investigação localizada das exposições, compreendendo os pontos externados pelos curadores. Importa, ainda, salientar que ambos os artistas são negros e, partindo desse dado, investigaremos qual a sua influência, se existe alguma, nos estudos desenvolvidos sobre Estêvão Silva e Arthur Timótheo da Costa. A pesquisa se faz necessária não apenas por trazer para o centro do debate dois artistas obliterados pela historiografia da arte brasileira, mas por apresentá-los enquanto figuras importantes do processo fraturado de modernização do país, em especial das artes brasileiras, uma vez que refletir sobre isso implica diretamente em pensar as contradições, as supressões e os limites dos conceitos de “moderno” e “modernidade”.

Palavras-chave:

Moderno. Estêvão Silva. Arthur Timótheo da Costa. Semana de arte moderna de 1922. Análise de exposição.

Estudo da Coleção Medalhística do Museu D. João VI - as provas em lacre

**Camila Barbosa Alvares da Silva – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Dalila dos Santos Cerqueira Pinto – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

Resumo:

Dando continuidade à pesquisa, sobre os selos e os sinetes, estes têm a sua existência marcada desde o início do 3º milênio A.C. na Grécia Antiga e foram de larga utilização nos séculos XVI a XVIII. A prática é usá-lo após a assinatura legitimando aquele documento em que foi apostado. A impressão é feita com um pouco de cera derramada sobre o papel, no qual é comprimido o sinete, deixando um desenho pessoal, como um brasão ou símbolo. Com o passar dos anos, suas aplicações se tornaram mais populares e comerciais, através dos usos das provas em lacre em convites de casamento e solenidades, trazendo assim uma identificação com boa parte da população, contudo sempre levando em conta o seu requinte e a mesma ideia inicial, de privacidade e nobreza.

Até o presente momento conseguimos constatar que de fato a história é anacrônica e que por sua vez, sempre está renovando, tendo uma nova origem. Ainda que o processo seja o mesmo, debruçar esta pesquisa na dualidade dos usos dos selos, medalhas e moedas e o seu valor no passar dos anos, contrastam com efemeridade dos usos e aplicações dos selos e lacres na atualidade. Acreditamos que a pesquisa se deu de forma ímpar para a arte, uma vez que através dela apresentamos peças exclusivas e inéditas do Dom João VI, além de trazer à tona a temática entre arte e indústria, seus processos, semelhanças e diferenças.

Nosso interesse pela busca da intenção e pela gestualidade do artista, além dos propósitos pelos quais ele cria determinado objeto e o significado que ele carrega consigo, nos levou a pesquisar esse significado que ele carrega consigo, nesses principais objetos de estudo, os lacres. Além disso, há o interesse em realizar parte da pesquisa de forma prática, repor peças similares aos lacres já existentes no Museu Dom João VI, para que possamos sentir verdadeiramente como história e memória são capazes de fazer parte de um processo prático, antes tratado apenas no campo da observação. A pesquisa visa aprofundar todo o processo desde o início da existência dos selos e sinetes, seu desenvolvimento e suas aplicações na contemporaneidade.

A metodologia empregada nesta pesquisa é histórica, pela existência dos selos e sinetes desde o início do terceiro milênio, descritiva pela busca de todo o processo desde o início até a chegada à indústria e também analítica, pois realizamos uma análise da produção e dos resultados, a partir das imagens deste acervo. O que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a que separa dentro de nós o que vemos daquilo o que nos olha. Seria preciso assim partir de novo do paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (DIDI-HUBERMAN), 1998, p.29).

Palavras-chave:

Lacres. Selos. Memória. Processos.

Sylvia Meyer: Entre Modernismo e Academia

Débora Poncio Soares – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

O número de mulheres dentro das instituições de ensino de arte aumentou progressivamente após a abertura a esse público, como do Liceu de Artes e Ofícios em 1881 e da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1893, porém, não foi o suficiente para que a memória delas permanecesse até nossos dias. Sylvia Meyer (1889-1955) foi uma das várias artistas que teve sua produção esquecida durante a história, porém, influente no circuito acadêmico e moderno, com trabalho intenso durante as primeiras décadas do século XX. Foi pintora, ilustradora, com trabalhos em restauração, professora em diversos colégios e em seu ateliê particular, realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e internacionalmente. Porém, após sua morte, poucas vezes suas obras foram expostas e seu nome mencionado em produções teóricas. A pesquisa se propõe questionar quem foi Sylvia Meyer? E como suas obras refletem questões da crítica de arte e do circuito de arte moderna no Brasil no início do século XX. E foi realizada a partir da investigação de fontes primárias: Jornais da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, de arquivos e acervos de museus.

Sylvia Meyer estudou na Escola Nacional de Belas Artes e teve como professores Rodolfo Amoedo (1857-1941), Henrique Bernardelli (1857-1936) e Eliseu Visconti (1866-1944). Porém, em uma entrevista para o jornal *A Noite* de 1946, disse não se identificar com o ensino da Escola, afirmando seu espírito livre e emancipado de preconceitos estéticos, seu desejo era permanecer fiel a seus instintos, suas qualidades e defeitos¹. Essa opinião de Meyer sobre a liberdade artística e de não seguir os cânones, pode ser vista como uma marca de seu posicionamento e de sua produção. Mesmo quando a crítica a delimitou dentro de um “ismo”, seja impressionismo, expressionismo, ou até um estilo “modiglianesco”. A artista sempre negava a categorização de suas obras, que se pode observar a variação do estilo e de grandes mudanças que ocorreram em sua vida.

No início de sua carreira sua produção era vista como feminina e suave, como por exemplo na crítica de Adalberto Mattos (1888-1966), escrita para *O Malho* dizendo ser uma bela amostra, e que Sylvia Meyer podia ser admirada pelo robusto talento. Sobre os retratos em geral, Mattos mencionou sobre a graça estonteante, onde se via mais que uma simples semelhança. O autor também destaca o retrato da senhorinha Léa Pederneiras, do qual o jornal traz uma reprodução, sendo um fino trabalho, onde há “sentimento, cor, desenho e uma técnica segura”. Mas após 1930, a “A romântica dos pastéis” mudou sua forma de produção e técnica, para os óleos vigorosos, pinceladas nítidas e traços decisivos e penetrantes, condizente com a produção modernista da época. Sylvia Meyer, portanto, foi uma artista que foge à curva. Tornando-se relevante para seu tempo e para o atual, não só pela qualidade de suas obras, mas também por seu caráter independente.

Palavras-chave:

Sylvia Meyer. Modernismo. Mulheres Artistas. Século XX. Escola Nacional de Belas Artes.

¹ MEYER, Sylvia. O Impressionismo na arte de Sylvia Meyer. [Entrevista concedida a] anônimo. *A Noite*: Suplemento: Secção de Rotogravura, Rio de Janeiro, n. 911, p. 7, 13, ago. 1946.

A Galeria Jorge e o meio artístico carioca nas primeiras décadas do século XX

João Paulo Coelho e Castro – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro¹

Resumo:

O Rio de Janeiro do início do século XX passou por grandes transformações paisagísticas e socioculturais, com destaque para as controversas obras de modernização empreendidas pela Reforma Pereira Passos. Em 1908, enquanto na Praia Vermelha acontecia a Exposição Nacional comemorando o centenário da abertura dos portos do Brasil, nas imediações da recém-inaugurada Avenida Central e próximo à Escola Nacional de Belas Artes era fundada a Galeria Jorge, que funcionou com grande êxito até 1935. Em 1923, seguindo a efervescência econômica e cultural que ganhava corpo em São Paulo, Jorge de Souza Freitas, proprietário da galeria, abriu uma filial na capital paulista, que lá funcionou até, possivelmente, 1947.

A Galeria Jorge acompanhou o processo de modernização das duas maiores cidades do Brasil, realizando exposições e comercializando obras de artistas nacionais e estrangeiros, especialmente franceses, em sua maioria ainda vivos e atuantes naquele momento. No Rio de Janeiro, a galeria manteve uma relação próxima com artistas, professores e estudantes da ENBA, que a frequentavam e nela expunham suas obras. O jornal “Gazeta de Notícias”, de 05 de abril de 1914, informa que o pintor e professor João Baptista da Costa “faz ponto durante a tarde, após as suas lições, na Galeria Jorge”, e que esta “tem trazido para o Rio os nomes mais admirados da moderna pintura francesa”.

Após dez anos de funcionamento, em 1918, a galeria deu início àquela que seria uma de suas mais importantes ações, as exposições anuais de arte francesa, realizadas até 1930 na unidade do Rio, e de 1923 a cerca de 1933, na filial de São Paulo. Para tais exposições eram trazidas obras de artistas franceses atuantes na passagem do século XIX para o XX, a maior parte deles ligados às instituições de arte mais tradicionais da França e *hors concours* nos salões de Paris. Essas exposições receberam grande atenção da imprensa, que anunciava a qualidade das obras e o sucesso de público e de venda. O jornal “Lanterna: Diário Vespertino”, de 25 de maio de 1918, destacou que havia “trabalhos representativos da gloriosa pintura moderna francesa” e a “necessidade de toda gente que se preocupa com arte verdadeira ir ver essas telas de artistas que representam brilhantemente a moderna e gloriosa pintura francesa.”

Alguns dos artistas expostos que mais atenção receberam dos jornais foram: Édouard François Zier (1853-1924), Abel-Dominique Boyé (1864-1933) e Paul Chabas (1869-1937), cujas telas apresentavam mulheres nuas ou seminuas, muitas banhistas em balneários franceses, outras em seus aposentos ou jardins, tema que parecia agradar ao público. Outro artista muito citado foi Jean Geoffroy (1853-1924), que pintou muitas crianças em diferentes espaços urbanos.

A atuação da galeria ao longo dos anos fez com que ela fosse reconhecida como um centro de formação. Em artigo intitulado “Galeria Jorge”, publicado no jornal “O Malho”, de 7 de janeiro de 1922, o crítico Adalberto Mattos, registrou que “a Galeria Jorge é, sem dúvida, a melhor escola de educação artística que o nosso público possui; as exposições ali realizadas, preenchem, pode-se dizer, na sua totalidade, as condições estéticas requeridas.”

A análise da atuação da Galeria Jorge e a sua repercussão na imprensa auxiliam na compreensão das transformações pelas quais passou o Brasil nas primeiras décadas do século XX, das características da produção artística, nacional e estrangeira, que era comercializada, bem como sua percepção pela crítica.

Palavras-chave:

Galeria Jorge. Rio de Janeiro. Século XX. Modernidade.

¹ bolsista PIBIC/UFRJ-CNPq. Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

As representações do trabalho na fase social de Renina Katz (1948-1956)

João Paulo Brito dos Santos Ovidio – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

No final da década de 1940, aos 22 anos, Renina Katz (Rio de Janeiro, 1925) deu início a sua produção artística, dedicando-se especialmente ao desenho e à gravura. Nesse período, em sintonia com a pauta dos Clubes de Gravura, sua obra se caracteriza pelo figurativismo e por seu viés político. É recorrente temáticas sociais, como a representação do povo brasileiro, sua vida, labuta e mazelas. A jovem artista defendia a ideia da arte como um meio para se transmitir mensagens e promover denúncias e, por isso, buscava construir imagens didáticas e de fácil circulação. Tal proposta, conhecida como fase social, perdurou até 1956, quando decidiu dar início a uma nova pesquisa. Até o momento, a escrita a seu respeito tem abarcado uma visão do conjunto, com pouca ou quase nenhuma atenção para os possíveis atravessamentos. Em vista disso, o presente estudo tem como objetivo versar sobre um recorte específico, tendo como principal questão as diferentes representações do trabalho, seja por meio da figura do operário, do cotidiano da favela ou da realidade dos retirantes.

Mas quem são esses trabalhadores? Em sua maioria, negros ou nordestinos, pobres e analfabetos, homens nas construções civis, mulheres no serviço doméstico, sem divisão de gênero nas plataformas. Renina Katz saía pela cidade para desenhar, subia os morros, frequentava a estação do trem, viajava pelo interior do país, deslocava-se na busca por modelos anônimos, em vista disso, seus personagens eram frutos da observação feita a partir da realidade. Às vezes se inclinava mais para o realismo, valorizando o registro quase documental, outras vezes para o expressionismo, favorecendo os dramas humanos, e, em todo caso, independentemente da tendência, mantinha a preocupação social. Nesse período, suas principais referências eram Käthe Kollwitz e Candido Portinari, tanto pelo conteúdo da obra em si quanto pelo engajamento político desses artistas. A própria crítica de arte, a fim de legitimá-la, identificou afinidades entre eles, seja na série *Favela* com a primeira artista, ou no *Camponeses sem terra* com o último.

Para o desenvolvimento da pesquisa, recorreremos a autores como Aracy Amaral (1984) e Carlos Zílio (1997), ambos reconhecidos pela discussão sobre o nacionalismo na arte moderna brasileira, bem como Leon Kossovitch e Mayra Laudanna (2000), referências para o campo da gravura. Segundo Amaral, a gravura de Renina Katz tem como foco a condição social do trabalhador, representados como sujeitos cansados e inertes, sem forças para mudar a realidade vigente. Portanto, a partir da leitura de Zílio, interessa-nos analisar em que medida sua produção corresponde ou não à valorização do nacional estimada pela arte moderna. A contribuição de Kossovitch e Laudanna, por sua vez, reside no contexto histórico em que a obra da artista está inserida, alocando-a no capítulo “*Sobre o Político*”. Além disso, foram consultados arquivos físicos e virtuais a fim de adquirir maiores informações a respeito do assunto, por exemplo, a recepção por via imprensa e a participação em exposições temáticas. Quando, por quem e como as representações do trabalho têm sido produzidas/pensadas em nossa História da Arte?

Palavras-chave:

Renina Katz. Fase Social. Gravura Moderna. Representações. Trabalho.

Rua Primeiro de Março: um diálogo entre a paisagem e a modernidade na obra dallariana

Joyce da Costa Peixoto – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

Gustavo Giovanni Dall’Ara fora um pintor italiano que imigrou para o Brasil no *entresséculos* XIX/ XX. Apesar de ter sido “exaltado” em algumas críticas de arte tanto em vida quanto após a sua morte e, embora sua biografia seja de certo modo intrigante, tudo indica que ele fora preterido no campo da história e da crítica de arte durante muitos anos. O que pode ser explicado, segundo Claudia Mattos, pelo fato de a história da arte no Brasil ser “herdeira direta da tradição historiográfica modernista” (MATTOS, 2013, p. 6). Para a autora, até a década de 1980, o modernismo tornou-se o articulador dos discursos hegemônicos sobre a história da arte brasileira. Na busca por uma identidade artística essencialmente brasileira, as produções de artistas europeus permaneceram pouco estudadas durante um bom tempo.

Almejando transgredir este limiar imposto pela historiografia modernista, buscou-se examinar a relação entre modernidade e paisagem em três óleos sobre tela homônimos, “Rua Primeiro de Março” (1907 e 1915) assinados por Dall’Ara. De modo a conceber, sobretudo, o que diz a visualidade. Para tal, realizou-se a análise iconográfica proposta pelo historiador da arte Erwin Panofsky, considerando ainda as contribuições do historiador Peter Burke, o qual admite que “a paisagem evoca associações políticas, ou até mesmo que ela expressa uma ideologia (...)” (BURKE, 2001, p. 69). Além disso, empreendeu-se a análise do discurso sobre a crítica de arte escrita por M. Nogueira da Silva em 1926, de modo a construir um diálogo entre os conceitos teóricos de paisagem e de modernidade, civilização e progresso, evidenciando na obra *dallariana* a continuidade histórica de tais conceitos dos oitocentos no início do século XX. Neste texto, escrito em um período posterior à morte do artista italiano, Dall’Ara se torna o “pintor da cidade”, e nela, Nogueira da Silva relaciona a cidade do Rio de Janeiro, representada pelo pintor, ao modernismo, à qualidade moderna, justamente por suas cores e movimento.

Por sua vez, quanto às representações pictóricas, a historiadora Aline Viana Tomé afirma que seu foco recai sobre os ícones da modernidade, todavia, tal modernidade “se anuncia muito mais em relação à temática do que à técnica. Isso não significa dizer que esta, beirando muitas vezes o flagrante fotográfico, não seja moderna” (TOMÉ, 2016, p. 139). Desse modo, analisando as três obras referentes à Rua Primeiro de Março, supõe-se que a relação entre a modernidade e a paisagem esteja na coexistência de diferentes meios de transporte e da cultura das aparências dos transeuntes – que ora remetem ao campo, ora à cidade, no início do século XX. Portanto, é a modernidade, na lógica do progresso, que permeia o “drama da existência urbana” captada pelos olhos de Dall’Ara. Fazendo da cor personagem principal em cada cena, aliada à vida animada no conjunto de vistas registradas ao ar livre, dando origem à paisagem na qual, segundo Nogueira da Silva (*apud* SIMÕES, 1986), “sente-se tudo palpitar”.

Palavras-chave:

Modernidade. Progresso. Pintura de paisagem. Belle Époque carioca. Gustavo Dall’Ara.

“Entre nós tudo é inconsistente, provisório, não dura”¹: algumas metamorfoses arquitetônicas no Rio de Janeiro

Julia Maria de Souza dos Santos – Universidade do Estado
do Rio de Janeiro

O presente trabalho consiste em uma micro exploração da modernidade e modernização com uma das intervenções arquitetônicas feitas entre Rio de Janeiro e Niterói, por Thomas Georg Driendl (1849-1916), artista alemão-brasileiro.

Compreendendo as potências de inclusões no tema dos modernismos como sendo múltiplos lugares de encontros, intercâmbios regionais e continentais; culturais, linguísticos e estilísticos, nos interessa citar a construção imagética do Rio de Janeiro ao final do século XIX e início do século XX, sendo uma espécie de local-âncora, a capital passante e marítima: local de trânsitos, de chegadas, pressupondo diversas zonas de contato.

Propondo um marco temporal no ano de 1889, época da proclamação da República, tem-se com esse movimento a vontade de criar uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008) de acordo com um discurso republicano. Considerando o cenário de Niterói “naquele *fin de siècle*, enfatizaram-se as intenções de adesão ao ideário e imaginário da modernidade, bem expressas, entre outros aspectos, numa vida social mais dinâmica, incentivada por avanços na infraestrutura urbana” (MELO, 2020).

Dentro desses aspectos, no recorte temático de interesse, foram “fundadas em 1889 a Companhia de Barcas Ferry e a Empresa de Obras Públicas do Brasil, responsável pelo abastecimento de água e pelos serviços de carris em Niterói. Desta junção, surgiu a Companhia Cantareira e Viação Fluminense”. (BEZERRA, p. 44). Entre 1903 e 1908, Driendl projetou a construção da chamada Ponte Central das Barcas e Bondes empreendida pela Companhia Cantareira.

No jornal O Fluminense, ano de 1905, cita-se:

[...] sobre a Companhia Cantareira: será brevemente realizada a cerimonia da collocação e benção da pedra fundamental do grande e artistico edificio que a Companhia Cantareira e a Vição Fluminense vai construir em Nictheroy e destinado á estação central e unica para o serviço de barcas. O projecto é do architecto sr. Thomaz Driendl, a quem a directoria da importante empreza confiou a construcção da obra orçada em 350:000\$, devendo mais tarde ser feito outro edificio com a face para a rua Visconde do Rio Branco e avaliado tambem em cerca de 300:00\$.

O edificio em questão, situado na praça Martim Afonso (atual Praça Arariboia), foi palco de um incêndio causado pela Revolta das Barcas, em 1959. Um exemplo concomitante à do objeto de estudo em questão, foi a construção do Cais Pharoux, encontrado no jornal O Fluminense (1905) com um extenso relatório da Companhia Cantareira sobre algumas obras exercidas. A respeito dessa obra,

Ouvido o conselho fiscal e obtida a indispensavel licença da Prefeitura, foram iniciados em Junho e acham-se muito adiantadas as obras de edificação dos vastos armazens nos terrenos dos cães Pharoux, adquiridos em virtude do citado accôrdo, cuja construcção, que é de ferro e tijolo com uma fachada artistica, está sendo executada sob a direcção do architecto sr. Th. Driendl.

Sabe-se que os processos de transformações no Rio de Janeiro abarcam inúmeros detalhes de alterações sociais-urbanas, sobretudo no início do século XX. Nesse sentido, o interesse desta pesquisa foi de investigar a atuação do artista na Companhia Cantareira, bem como o contexto histórico-social, enfatizando um dos trabalhos de um artista multidisciplinar, que trouxe consigo diversas linguagens externas ao Rio de Janeiro e que fez parte desses processos de modernização e modernismo no Brasil.

Palavras-chave:

Thomas Georg Driendl. Companhia Cantareira. Urbanização. Modernização.

¹ Trecho retirado da obra “Triste Fim de Policarpo Quaresma” (1911), por Lima Barreto.

Tradição e Modernidade: Um Entresséculos na Indumentária Sul-Rio-Grandense

Lília de Souza Coimbra – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Clara Lima Silvestre – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

O Modernismo foi um movimento cultural que buscava romper com as estruturas do passado e trazer para o país uma identidade nacional por meio da originalidade. Ocorrido no ano de 1922 em um dos estados mais desenvolvidos no período, São Paulo, o grupo de artistas que compactuou com o conceito desse movimento artístico buscava destrinchar o ideal estruturado pelas vanguardas europeias. Além de São Paulo, estados como o Rio Grande do Sul foram palco de manifestações modernistas, formando, por consequência, um material artístico que remete aos aspectos da cultura da região nos diversos modos de expressão presentes. Sendo assim, através de uma análise interpretativa textual, o presente trabalho objetiva abordar tradição e modernidade na indumentária gaúcha feminina retratada em pinturas na transição do final do século XIX para primeira metade do século XX, período em que o Modernismo se consolidou na região, mais precisamente início dos anos 50. O corpus desse trabalho constitui-se de obras dos artistas sul-rio-grandenses João Fahrion (1898-1970) e Pedro Weingärtner (1853-1929). A construção do corpus justifica-se não só pela virtuosidade dos artistas João Fahrion (1898-1970) e Pedro Weingärtner (1853-1929) mas, também, pela importância que suas obras têm ao retratar o período ocorrido entre o final do século XIX para primeira metade do século XX, período de mudança, de renovação intelectual e artística no Rio Grande do Sul. Trata-se de um pesquisa documental e bibliográfica com base em literaturas sobre os temas Indumentária, História e Modernismo no Rio Grande do Sul referenciados em autores como Vera Stedile Zattera (1995), Henry Harald Hansen (1975) e Fábio Khun (2004). Como resultado dessa abordagem, observou-se que a roupa gaúcha campestre tinha lugar de destaque nas pinturas de Pedro Weingärtner (1853-1929) que as representou com o tradicionalismo que se sobrepunha às influências sofridas por tendências de moda à época. A indumentária campestre gaúcha não perde seu lugar nas obras de João Fahrion (1898-1970), o que lhe confere o reconhecimento de indumentária histórica. O pintor, que mesmo rompendo com a paisagem campestre e passando a retratar composições urbanas e espaços artísticos como o circo, imprime na vestimenta do campo conceitos modernistas, sem, contudo, alterar o seu valor tradicional. João Fahrion (1898-1970) representa o vestuário urbano em suas obras Praça da Alfândega (1924) e Interior com Figuras (1939), momentos diferentes da história do Rio do Grande do Sul delimitados por conflitos mundiais e atravessados por transformações sociais decorridas do processo de desenvolvimento urbano ocorrido no Rio Grande do Sul na primeira metade do século XX. A fim de compreender a relação da moda com a cidade, é preciso entender a situação na qual a região se encontrava. Entre o final do século XIX e início do século XX, mudanças ocorreram não só em âmbito nacional, mas, também, no contexto mundial como efeito das duas Guerras Mundiais. Na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), as mulheres são inseridas no mercado de trabalho devido à necessidade de trabalhadores para movimentar a economia, visto que os homens tinham ido para guerra. Como era necessário que elas substituíssem os homens na linha de produção, o vestuário urbano que antes era completamente voltado para a estética deixa de ser recorrente e passa a dar lugar a roupas confortáveis e práticas para a realização de movimentos. Em seguida, o estado do Rio Grande do Sul torna-se uma das urbes mais desenvolvidas do país, devido à crescente economia advinda da imigração e ao seu rápido crescimento industrial. Assim, a evolução do traje urbano da gaúcha traduz necessidades, anseios e transformações ocorridos e promovidos na cidade e no mundo.

Palavras-chave:

Rio Grande do Sul. Modernismo. Indumentária. Desenvolvimento. Moda.

Os Guinle: entre a tradição e modernidade no entresséculos em imbróglio

Lucas Dantas Cardozo – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

“Quando desaparece um Guinle, morre um pouco do nosso passado”. Com essa frase de Nelson Rodrigues que Clóvis Bulcão inicia o seu livro "Os Guinle: A história de uma dinastia"(2015). O prólogo não se trata mero de apelo romântico e frase de efeito, mas verdade, assim como é justificável a consideração do clã como "dinastia", um termo que os aproximam da realidade de monarcas. Descendentes de imigrantes franceses, os Guinle transformariam as principais cidades brasileiras na virada do século XIX para o XX. O fato é que, por trás desse imaginário milionário daqueles responsáveis pelo Copacabana Palace, tem-se a história de pioneiros, constantemente associada à história do Brasil e sua modernização. Nos ramos portuário, elétrico, imobiliário, bancário, siderúrgico, rural, hoteleiro, laticínios e até no esporte e na música, os Guinle estiveram presentes, também muito responsáveis pela industrialização nacional. Mas a eles caberia o título de modernos? Tal termo entra em conflito ao passo que nos aproximamos da década de 20 e presenciamos os efeitos da Semana de Arte moderna de 1922. Moderno, modernização, modernidade e Modernismo. Palavras que tem em sua estrutura o mesmo radical e origem etimológica: do Latim "Modernus", aquilo que é atual, recente, do tempo presente. Dentre as diversas acepções e conceituações que se pode ter dos termos, seja da sociologia, filosofia, história ou outras áreas do conhecimento, elas partem do comum que pressupõe uma ruptura e superação do passado. Frente ao ideal hegemônico de que o espírito moderno se materializa com a Semana de 22, momento em que se concentra os esboços e reflexões do que é ser moderno, a consideração dos Guinle como tal se torna dificultada, a considerar a vida cultural dos mesmos, muito ligada às tradições. Por outro lado, contrariando essa hegemonia, tem-se a noção de que tradição e modernidade se mostram coalescentes no Brasil novecentista, sendo isto crucial para se compreender o moderno. Aqui, o Brasil moderno não é compreendido de forma estanque e unívoca como um antagonismo ao tradicional, mas sim como aquilo "entre". Ao decorrer do artigo, demonstrar-se-á que este "entre" (inclusive o presente no título) não significa uma coisa localizada em meio a outras duas divergentes, em uma relação de não pertencimento e/ou tensionamento com um ou outro. Em verdade, este "entre" se refere ao o que está em relação de colateralidade com o que lhe cerca, que está em meio a, junto e no interior de. Portanto, modernismo e modernização não é tido aqui como unicidade, assim como se demonstra refutável a consideração singular de modernidade pautada somente nos delineamentos provenientes da década de 20. Dito isto, o que aqui se propõe é a problematização, através da trajetória dos Guinle, do que é ser "Moderno", abordando a transformação da paisagem e sociedade brasileira e do projeto político/social de se figurar para o restante do mundo a partir da virada do século XIX para o XX. Trata-se, assim, de uma contribuição revisionista sob o prisma histórico culturalista, afim de colaborar para a (re)consideração e (re)construção do Brasil moderno levando em conta outros personagens e realidades, favorecendo, dessa forma, o vislumbre de certa dinâmica social e cultural vigente sob a ótica historiográfica não intervalada, mas sim processual.

Palavras-chave:

Tradição. Moderno. Modernismo. Modernidade. Família Guinle.

Tessituras mitológicas em um contador-secretária: hackeando o discurso através do ornamento

Lucas Elber de Souza Cavalcanti – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

Mitos organizam a sociedade a partir de estruturas simbólico-narrativas que sustentam aspectos da moralidade, dos agenciamentos coletivos, e de uma verdade que perpassa o tempo. Por meio dessas estruturas, os mitos propõem uma investigação sobre o propósito da vida pautada na experiência do viver, de alcançar potencialidades espirituais, de passar por rituais (ritos de passagem) e desempenhar papéis sociais. Através de uma configuração relacional, deuses e deusas performam, em um mundo de causalidades, seus valores, desejos e propósitos. Cria-se, então, uma narrativa de múltiplas subjetividades em que estas servirão como espelhos para homens e mulheres no modo como estes devem viver, partilhar, competir e reproduzir na realidade. É nessa conjuntura de padrões de comportamentos idealizados na história mítica que o pensamento ocidental se consolidou, podendo se identificar traços desse imaginário ainda hoje, na contemporaneidade.

A história dos móveis, fundamentada na história dos estilos e que registrou em sua cronologia a utilização da pintura histórica como categoria estilística e condição decorativa, não se furtou a reproduzir o repertório mitológico enquanto ornamentação. Todavia, o móvel enquanto forma-imagem criadora de sentidos e, também relacional, utiliza a mitologia como função ornamental, dispositivo/estratégia para reprogramar e/ou adicionar significados, conferindo a coisas inicialmente identificadas como masculinas atributos femininos e vice-versa.

É o caso do contador-secretária que pertenceu a Princesa Isabel e que hoje encontra-se em exibição no Museu Histórico Nacional, na cidade do Rio de Janeiro. Despertando a atenção pela sua volumetria, e sua demarcada exuberância, o objeto, que tem como uma das funções a guarda de notas e documentos de alto valor, poderia ser facilmente atribuído a um monarca ou chefe de estado, entretanto os motivos mitológicos dispostos sobre todo o corpo do móvel tecem uma outra destinação: uma mulher, e neste caso uma mulher poderosa com promessa de se tornar chefe do único Império das Américas.

Em sua superfície são exibidas deusas de grande importância na Mitologia Greco-Romana como Atena, Afrodite e Hera, mas também outras personagens femininas, como a musa da história, Clio, que é representada com elementos como livro, coroa de louros e pena. O que chama atenção, nas mais de 90 cenas aplicadas, é o protagonismo feminino em detrimento de figuras masculinas que orbitam em torno de seus objetos desejos. A mulher, representada na centralidade de um amor cortês, é colocada nas pinturas de modo altivo, o que contrasta com o modelo hegemônico de narrativas mitológicas e também com a configuração social do século XIX, período no qual o móvel fora criado.

Portanto, este trabalho, a partir da análise das cenas de um contador-secretária oitocentista, apresenta a releitura da condição feminina nos interiores da tradição mitológica. Deusas e musas, sendo assim, se estabelecem como arquétipos de vitória, sabedoria e poder em um mundo-sistema que se pretende masculino, transgredindo enquanto potências discursivas capazes de reelaborar a função da forma. O contador-secretária, identificado primariamente como masculino, altera, então, sua forma-imagem a partir dos atributos ornamentais que lhes são conferidos.

Palavras-chave:

Mobiliário. Mitologia. Narrativas de gênero.

Tradição e modernidade na coleção Jerônimo Ferreira das Neves - os têxteis

Nathalia Lessa Rodrigues Pereira – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

O presente trabalho desdobra-se de uma pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida com uma bolsa PIBIC/CNPq e vinculada ao projeto Estudo da Coleção Ferreira das Neves no Museu D. João VI-EBA-UFRJ - têxteis. Nesse sentido, este trabalho toma como ponto de partida o recorte das peças têxteis da Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, do Museu D. João VI da EBA-UFRJ, para investigar questões colecionistas que dizem respeito ao constructo de narrativas inerentes ao ato de colecionar. Assim, a coleção JFN é analisada sob o viés de sua potencialidade para pensar a dialética modernidade e tradição próprias do tempo de sua constituição - finais do século XIX e início do século XX.

Com agência nas relações de poder e na perpetuação de memórias (MALTA, 2014), o colecionismo age na construção de narrativas por parte dos colecionadores, cujas escolhas podem ser analisadas como reflexo de suas identidades, submetidas aos paradigmas da sociedade em que estão inseridos. Nesse contexto, a coleção formada por Jerônimo Ferreira das Neves e Eugênia Barbosa de Carvalho das Neves se mostra sintomática do ecletismo das coleções e dos museus oitocentistas (MALTA, 2020) pela sua variedade de tipologias objetuais como “pinturas, esculturas, tecidos, móveis, porcelanas, numismática e livros raros” (PEREIRA, 2009, p. 246) de diferentes localidades e temporalidades, aliando antigo e moderno.

O recorte que impulsiona a atual investigação, as peças têxteis da coleção JFN, se debruça sobre quatro objetos: três entrecamas de Bordado de Castelo Branco e uma rede de dormir feita no Ceará. Esses têxteis são exemplares de manifestações da identidade cultural portuguesa e da cultura material brasileira, respectivamente, e foram selecionados, por Eugênia, para formar o conjunto da coleção ao lado de peças de valor estético considerado elevado, outras consideradas banais, do dia a dia, pinturas renascentistas e outras do século XIX. Logo, peças têxteis, que geralmente não ocupam espaços em coleções e museus (MALTA, 2018), configuram tensões e relações com objetos os mais variados na Coleção JFN. Essa, de tal maneira, se consolida ante um tipo de narrativa consonante com outras coleções de seu tempo - a de “conjugação entre história, ciência e arte”. (MALTA, 2020, p. 7)

Desse modo, tradição e modernidade coabitam um conjunto eclético que, portanto, se mostra potencial para colocar em perspectiva tal relação dialética, sob a qual a identidade do colecionador - logo, suas escolhas - está circunscrita. Questionamentos sobre as motivações para seleção das peças da Coleção JFN, as tensões e relações entre elas, e delas por um contexto mais amplo, ainda permanecem, se configurando como algumas das questões que tentamos elucidar com esta pesquisa.

Isso posto, percebe-se como o olhar para coleções pode propiciar discussões e as revelar, pela ótica de seu próprio contexto. Assim, através do recorte dos têxteis da Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, propomos investigar as multiplicidades de discursos que envolvem a(s) modernidade(s) e tradição(ões) do entresséculos. Afinal, o olhar para o colecionismo, com suas escolhas moderadas pelo gosto de seus artífices e pelas questões de época, parece reforçar a variedade de discursos em torno da dicotomia analisada e demonstra a potencialidade de pesquisas que a Coleção Jerônimo Ferreira das Neves ainda pode impulsionar.

Palavras-chave:

Museu D. João VI. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves. Colecionismo. Entresséculos. Têxteis.

Regionalismo ou o moderno antes do modernismo na temática de Pedro Weingärtner

Priscilla Casagrande – Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

Pedro Weingärtner (1853-1929) foi um dos mais destacados artistas brasileiros entre o final do século XIX e início do século XX. Formado em importantes instituições de arte da Europa, o pintor dedicou suas telas, assim como suas gravuras a diversificadas temáticas, dentre as quais se destacam as cenas de gêneros e costumes, os espaços da imigração e da paisagem do Rio Grande do Sul, assim como a representação dos gaúchos e da lida campeira exercida por esses personagens. Weingärtner apresentou pela primeira vez os tipos gaúchos em uma exposição no ano de 1892, no Rio de Janeiro. Ali o artista inaugurou a sua temática regionalista, e pode ser considerado - ao lado de Almeida Júnior (1850-1899) - um dos pioneiros a pintar e representar a temática regional muito antes do movimento modernista de 1922. Por conta deste detalhe tão relevante na trajetória do artista, este estudo tem a intenção de dialogar com a proposta do Seminário ao mostrar através da obra pictórica de Weingärtner a representação de personagens simples, pessoas anônimas, sobretudo apresentando a vida rural dos gaúchos nos campos, em uma transição onde o artista conseguiu sair da sua consagrada temática acadêmica para a vida cotidiana.

A mudança nos temas escolhidos por Weingärtner pode ser uma consequência do momento político no qual o Brasil vivia após o fim do Império e a Proclamação da República em 1889, assim como o fato do pintor tornar-se em 1891, professor de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes. Este último acontecimento teria aproximado Weingärtner de seus colegas contemporâneos assim como o fez ter experiências e trocas com novos artistas que frequentavam a Escola. Foi nesse contexto que o pintor passou a olhar para os personagens brasileiros, principalmente para os seus conterrâneos, como podemos ver nas telas *Fios Emaranhados*, de 1892, pintada em Novo Hamburgo no Rio Grande do Sul, assim como a obra *Carreteiros*, do mesmo ano. Mas é só depois que Weingärtner deixa a docência e pede afastamento da ENBA, em 1893, que ele decide viajar pelo sul do país. Esse momento é um divisor de águas na produção do artista, que adota a temática regional em profusão em suas obras. Jornais da época documentaram e celebraram essa nova vertente na produção do artista.

Analisando obras como *Rodeio* (1908), *Gaúchos Chimarreando* (1911) e entre outras, percebe-se a força da temática regionalista por ele adotada. Podemos dizer que ares do Modernismo, ou de um pré-modernismo, também se desenvolveram através da pintura de Weingärtner, que foi o primeiro brasileiro a pintar os tipos humanos do Rio Grande do Sul e torná-los visíveis para o público do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, muito antes da celebrada Semana de 22. Com isso, este pôster pretende destacar, conforme nos lembra Jorge Coli, que a história da arte está em processo permanente de reescritura, com a emergência contínua de novos movimentos, tendências e a consequente redescoberta e reenquadramento de artistas antes esquecidos ou desconsiderados pelos estudiosos (COLI, 2010, p.285). Podemos concluir também que o acadêmico Weingärtner passou por uma transição em sua temática, abandonando no final do século XIX os temas europeus e voltando seu olhar para a sua terra natal e seus tipos humanos, tornando sua obra um legado entre o simbólico e o moderno.

Palavras-chave:

Pedro Weingärtner. Regionalismo. Pré-modernismo. Pintura brasileira.

Tarsila do Amaral e o Carnaval em Madureira no desfile das Escolas de Samba no Carnaval de 2019

Taynara Senra - Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

O presente artigo busca analisar os reflexos da Semana de Arte Moderna de 1922 apresentada no Carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro na agremiação G.R.E.S. Portela em 2019 com o enredo “Na Madureira Moderníssima, hei sempre de ouvir cantar um sabiá”, a carnavalesca Rosa Magalhães propõe apresentar uma homenagem a Clara Nunes, personalidade da própria agremiação, relacionando a Escola de Samba com o trabalho da artista Tarsila do Amaral através da obra “Carnaval em Madureira” em 1924. Tarsila do Amaral buscando novas formas de representação da “brasilidade”, após voltar de Paris dois anos depois da Semana de Arte Moderna, passa o Carnaval no Rio de Janeiro e visita o bairro de Madureira com amigos franceses. Ao passar a Semana Santa em Minas Gerais, surgem a partir dessas experiências uma série de telas que passariam a ilustrar o movimento Pau-brasil, permitindo um novo olhar sobre a brasilidade e a exportação da nossa cultura.

Na década de 20 era comum a decoração e ornamentação dos coretos do subúrbio do Rio de Janeiro, Tarsila visita Madureira no período do Carnaval e a réplica de 15 metros de altura da Torre Eiffel em um coreto, chama a sua atenção e o desdobramento desses acontecimentos é a realização da pintura “Carnaval em Madureira”.

A carnavalesca Rosa Magalhães da Portela, utiliza a áurea modernista desse acontecimento para conectar a obra de Tarsila do Amaral à brasilidade de Clara Nunes no enredo da agremiação, mostrando através da segunda alegoria do desfile da Portela, como Tarsila do Amaral apresentou os elementos culturais do subúrbio e o choque de culturas. A ligação de Tarsila do Amaral e Clara Nunes é porque a trajetória da homenageada - Clara Nunes - poderia ser uma obra de Tarsila do Amaral, segundo Rosa Magalhães (2019).

Por isso, de forma tridimensional e carnavalizada, a segunda alegoria “Carnaval em Madureira”, remete ao povo e a brasilidade do subúrbio, as composições faziam alusão aos foliões, a escultura central reproduz a Torre Eiffel da pintura de Tarsila, além de outras referências do trabalho da artista que também estão presentes no desfile, a metodologia usada é análise da alegoria através de fotos e vídeos.

É necessário analisar essas formas, composições e cores da alegoria baseadas no Modernismo Brasileiro no desfile das Escolas de Samba no Carnaval 2019, como as cores marcantes da obra de Tarsila estão na alegoria, as formas e a temática brasileira. Para isso é preciso o uso dos conceitos do testemunho da imagem de Peter Burke (2017), a História da Cultura Material de José D’Assunção Barros (2004), a noção de festa de Nestor Canclini (1983), a ideia de cultura popular de Renato Ortiz (1985), os estudos de Escola de Samba como instituição mediadora de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992) e José Sávio Leopoldi (2010) e os estudos das ornamentações carnavalesca de Helenise Guimarães (2015) que retrata em seu trabalho a ornamentação do coreto em Madureira.

Palavras-chave:

Escola de Samba. Carnaval. Portela. Tarsila do Amaral.

Mapa



MODERNIDADE & TRADIÇÃO

em finais do século XIX e início do XX

O **XIII Seminário do Museu D. João VI – Grupo ENTRESSÉCULOS** realiza-se de 13 a 16 de setembro de 2022, de forma presencial, depois de dois anos com eventos remotos por causa da pandemia.

Apresenta como eixo de reflexão, o tema *Modernidades e Tradições no final do século XIX e início do XX*. Dessa maneira, tem como objetivo contribuir para a aprofundamento do estudo do modernismo brasileiro - tão em pauta nesse ano de 2022 em que se celebra o Centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo.

Procura, de um lado, dar espaço para a apresentação de arte e artistas de outros lugares do Brasil. Mas pretende, também, entrar na discussão conceitual do modernismo tanto do ponto de vista temporal quanto espacial.

Contando com pesquisadores brasileiros e alguns estrangeiros, acreditamos que possamos avançar na historiografia desse assunto ainda tão polêmico.

Comissão Organizadora

REALIZAÇÃO

entre **S**éculos

PPGAV PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS UFRJ

COMISSÃO Dom João VI

eBa ESCOLA DE BELAS ARTES

UFRJ UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

APOIO

CAPES

CT centro de Tecnologia UFRJ

Centro de Letras e Artes

