

III COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE E DA CULTURA

A ARTE E SUAS FUNÇÕES

Resumos das Conferências

O debate sobre a pintura histórica e a pintura de gênero nos Salões de arte em Paris (1861 e 1882)

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

“Vai ao Salão, se queres conhecer a verdadeira situação da arte; verás a trajetória que ela seguiu; adivinharás a que ela deseja seguir. Queres estar informado sobre o gosto do dia e sobre as tendências de nossos artistas? [...] vai ao Salão.” Com essas palavras, Ernest Vinet convidava os leitores da *Revue nationale et étrangère* a visitar o Salão de 1861. No correr do século XIX, o Salão anual realizado em Paris era ocasião privilegiada para se acompanhar o debate artístico à vista dos trabalhos dos artistas contemporâneos selecionados pelo júri. Uma questão frequentemente dividiu opiniões de críticos e artistas: a supremacia da pintura de história sobre os demais gêneros de pintura. Alguns se lamentavam e outros festejavam o que consideravam ser a “decadência da pintura de história” observada nos quadros expostos. Hoje, a ideia consensual é a de que do início ao final do século houve um processo de desvalorização da pintura histórica, e concomitante valorização da pintura de paisagem e de gênero na França. A partir do levantamento de trechos das críticas publicadas nos jornais e revistas parisienses da época, nos propomos retratar essa história. É interessante também perceber o debate acontecendo “dentro” dos próprios quadros, os artistas se posicionando sobre a questão usando as tintas e as telas para defender suas ideias. Assim, analisamos alguns quadros que suscitaram polêmica, atraíram a atenção do público e mesclaram os gêneros confundindo as classificações usuais. Selecionamos os Salões de 1861 e 1882 pois nos interessam de modo particular. No primeiro, Victor Meirelles expôs *A Primeira Missa no Brasil*, e no segundo Rodolpho Amoêdo expôs *Marabá* e Almeida Junior, *O Descanso do*

Modelo. Como as pinturas desses artistas responderam às ideias que circulavam? Essa é a pergunta que motivou nossa pesquisa.

O cânone anticlássico: considerações sobre a fortuna da arte produzida no Brasil do século XVIII.

André Tavares

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

A presente comunicação tem como objeto o processo de constituição do lugar historiográfico ocupado pela produção artística do século XVIII no discurso sobre a arte brasileira. Através de estudos de caso e da análise pontual do papel de alguns agentes como Sylvio de Vasconcelos ou Mário de Andrade, procuraremos compreender como se constituíram as chaves interpretativas daquela produção visual, sobretudo ao longo do século XX. Destacaremos temas como o modelo artístico e as réplicas compreendidos como instrumentos de afirmação da arte setecentista e particularmente aquela de Minas Gerais. Por fim, tentaremos compreender de que modo projeções teóricas como Barroco, nacional ou colonial talvez tenham dificultado a articulação entre as obras de arte e suas circunstâncias de produção e recepção.

Pintura decorativa no Brasil das primeiras décadas do século XX

Arthur Valle

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

No panorama mais amplo da arte brasileira de fins do século XIX e início do XX, o crescimento na produção de pinturas decorativas é um fenômeno digno de nota. Respondendo à demanda oriunda dos poderes públicos, da Igreja e de particulares abastados, essa modalidade de produção foi então solicitada a ocupar um lugar de destaque em diversos edifícios construídos ou reformados no período. Nessa apresentação, através da análise de obras paradigmáticas e de outros documentos de época, pretendemos discutir alguns aspectos gerais da produção de pintura decorativa brasileira de inícios do Novecentos, como suas principais funções, seus modos de encomenda, as técnicas nela empregadas e, em particular, a sua estética, que usualmente estabelecia um diálogo estreito com as artes da arquitetura e da

decoração de interiores.

Writing on the Bodies: Sarcophagi, Inscriptions and Funerary Commemoration in Early Medieval Italy

Edward Schoolman

University of Nevada, Reno / University of Princeton

Within the range of funerary monuments available in the early middle ages in Italy, sarcophagi were unique in that they were able to communicate in a number of different, and sometimes discordant ways: through the visual language of their decorative schemes and carved images; through the written word of inscriptions, labels, and epitaphs; and through the perceived power or authority of the body held within the stone. From the fourth century, when pagan funerary monuments were wholly adopted to new ideologies of Christian burial, to the twelfth century and its political, ecclesiastical, and spiritual reforms, sarcophagi remained important and visible commemorative vessels for deceased nobles, royals, bishops and saints.

Since Erwin Panofsky's *Tomb Sculpture* (offered as four lectures in 1956), the iconographic and iconological language of these sepulcher monuments have received thorough attention and has generated valuable and insightful scholarship; what has lagged has been the relationship between the visual, the textual, and the imaginary means of communication, and especially the effect that the written word has on the reception of these objects. This paper will explore the interconnection of these three facets through a number of specific examples and case studies from Rome, Ravenna, and Milan, and focus on the ways in which words and text can disrupt, amend, or transform the commemorative function of funerary monuments. This broad sampling of monuments will offer a variety of ways that beyond just writing on the bodies of the dead, each level of discourse, the object, the text, and its imaginary value, work to communicate to an audience different aspects of the deceased and to aid in the choreography of the responses.

Apontamentos sobre a retratística oficial no Brasil do século XIX

Elaine Dias

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Durante o século XIX, a retratística oficial ganhou forte impulso no Brasil, sobretudo com a chegada de artistas estrangeiros ao Rio de Janeiro e suas múltiplas referências artísticas, adaptadas e associadas ao contexto brasileiro, em um processo delicado de recepção da tradição e de criações iconográficas para novas configurações de poder. Neste sentido, trataremos, nesta conferência, dos retratos de corte produzidos pelos artistas franceses Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, pelo português Henrique José da Silva e por outros artistas voltados a esses mestres, como Manuel de Araújo Porto Alegre, Félix-Émile Taunay, Pedro Américo e Vitor Meirelles, analisando também as questões sociais, políticas e culturais intrínsecas à produção da retratística oficial brasileira.

La “llama eterna de la libertad”: monumento, rito y memoria social en la dictadura chilena

Isabel Jara Hinojosa

Universidad de Chile

Esta ponencia explora las significaciones estéticas y culturales del monumento “Llama eterna de la Libertad” (inaugurado en Santiago de Chile, 1975) en relación con el memorial del que forma parte, con el discurso estético y con la política cultural de la dictadura chilena. Para este propósito, se cruzan herramientas de la historia de la cultura, de la historia de las ideas y de la historia del arte, los cuales permiten perfilar la semántica de dicho monumento como ejemplo del discurso estético y de la política cultural oficial de los primeros años de instalación del régimen.

La “Llama eterna de la libertad” se emplaza en la superficie del cenotafio llamado “Altar de la Patria”, compuesto además por la estatua ecuestre del héroe de la Independencia, Bernardo O’Higgins, exhibida también en la superficie, y por el hipogeo que guarda sus restos en el subsuelo.

En su desarrollo, la ponencia caracteriza los aspectos artísticos del monumento y del conjunto arquitectónico (técnicas, materialidad, ubicación) y sus circunstancias históricas de inauguración, profundizando en el papel del monumento en la reorganización del cenotafio

oficial, del barrio gubernamental, del ritual político-público y de la memoria social pretendida por el régimen, por cuanto se propone que el uso social que la dictadura hizo de aquel monumento artístico involucró y fundió estas diversas dimensiones.

Se plantea la estética del monumento en competencia con la estética tradicional de protesta de izquierda, antes que con el arte neovanguardista de oposición, ya que la primera representaba, para la dictadura, la “cultura marxista enemiga”. Igualmente, se plantea tal estética como continuidad de la estética militar, nacionalista y conservadora típica del Estado chileno y de las derechas chilenas que hegemonizaron el proyecto cultural del régimen, antes que como equivalente criollo del arte totalitario, pese a ciertas coincidencias estilísticas y discursivas con aquel.

La crítica institucional según Lea Lublin. Usos sitio-específicos de la historia del arte y las representaciones de los héroes emancipatorios latinoamericanos

Isabel Plante

Universidad Nacional de San Martín

Hacia 1965, a partir de la serie *Ver Claro*, Lea Lublin dejó de lado la pintura y orientó su trabajo artístico a una exploración del estatus de las imágenes en términos de dispositivos visuales. La artista argentina comenzó a utilizar reproducciones de obras de arte de diversas épocas de la historia occidental, y también retratos de diversos héroes emancipatorios latinoamericanos. Mediante la apropiación de estos materiales de gran visibilidad durante los años sesenta exploró diferentes modos de exhibición en relación con parámetros perceptivos y participativos.

La artista residía en París desde 1964, pero siguió participando en exposiciones en Buenos Aires, donde su presencia en la agenda artística se intensificó entre 1969 y 1972, cuando vivió en esta ciudad y concretó un ambicioso proyecto en Santiago de Chile: *Cultura: dentro y fuera del museo* (1971). Las estadías en estas ciudades dieron lugar a un vaivén artísticamente productivo entre Europa y América. La conferencia analiza algunas obras y proyectos que la artista realizó entre Francia, Chile y Argentina, partiendo de la idea de que esas redes de producción y circulación fueron decisivas en la conformación del sentido de sus trabajos ligados a la exploración del estatus de la representación y la cultura.

Cidade Universitária: museu a céu aberto

Maria Cecília França Lourenço
Universidade de São Paulo (USP)

Hieráticos e altivos no espaço urbano, monumentos aludem a valores e conflitos entre grupos, atuantes em cena ou no bastidor. Peças em museu ou praças evocam questões distintas e atributos datados. Alguns resistem ao tempo, embora em depósitos, após vagar por lugares. Isolados e descontínuos na exposição, perdem autoria, entretanto, seguem como documento de sonhos e imagens, oferecendo-se para se interpretar ecos e silêncios.

Semelhante aos documentos, o monumento advém de conceitos cultivados por parcela societária, mas também por sucessiva recepção estética, ao sofrer alterações de lugar e espaço. Originariamente resultou de poética e complexa rede laboral e técnica; ao ser desmontado, auferiu novos ritos preservacionistas. Hoje se ampliou a memória digital e as imagens parecem virais, mas pouco se fixam e, passado o tempo, evanescem.

O estudo das obras de arte instaladas na Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira / SP (inaugurada em 1968) esclarece a teia de questões, ao se pensar na arte em espaço público, entre ditos e interditos. Vem acompanhando as tendências, a incluir instalação e grafites, consentidos, convidados ou impostos. Causas da atualidade, como o trato de desaparecidos, mortos ou torturados, igualmente ganham criações, mas sobrevivem às práticas obscuras, que circundam a arte pública, felizmente com reação indignada de jovens.

A vontade crítica, a inclusão do distinto e a expressão de culturas podem receber nas universidades um papel singular, distante da espetacularização e da redução da arte à mera mercadoria. Além disso, ante a importância do universo virtual, agrava-se a deficiência de praças, marcos, área de convivência urbana, locais para show aberto, reunião e lazer. Ao se vivenciar a experiência em espaço público confirma-se a falta dupla – de espaço e de prática urbana cidadã, surgindo tratamento discutível na e fora da USP, borbulhando antiga militarização.

Um exemplo de continuidade entre a representação do sacrifício cristão, hebraico e greco-romano no Renascimento: o friso da nave central de San Giovanni Evangelista, em Parma

Maria Berbara

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

No friso da nave central da igreja San Giovanni Evangelista, em Parma, foi pintada uma série de frescos divididos em treze seções. Em cada seção é representado um profeta segurando uma inscrição em latim; uma sibila com uma inscrição em grego, e uma cena sacrificial. As pinturas, realizadas aproximadamente entre 1522 e 1524, são alternativamente atribuídas a Correggio ou Francesco Maria Rondani; a maioria dos estudiosos, porém, aceita que a concepção geral do friso e os desenhos preparatórios sejam do próprio Correggio. O programa iconográfico do friso – o qual, sem dúvida, relaciona-se intrinsecamente ao da cúpula – revela a erudição característica dos círculos artísticos parmenses e da ordem beneditina, cujos monges foram, com toda a probabilidade, interlocutores de Correggio durante a elaboração do desenho geral do programa iconográfico. Na presente comunicação a concepção iconográfica do friso será analisada, em detalhe, a partir da relação entre as pinturas e as inscrições gregas e latinas que as acompanham, enfatizando-se a intenção de sublinhar a relação de analogia e continuidade entre o sacrifício cristão, de um lado, e os sacrifícios hebraico e greco-romano, de outro.

***Villae* e a conversão das aristocracias ao monasticismo na Gália dos séculos IV e V**

Matheus Coutinho Figuinha

Universidade de São Paulo (USP)

Em, provavelmente, 389, o rico senador Paulino abandonou a Aquitânia e retirou-se na propriedade de sua esposa, em Complutum, atual Alcalá de Henares. Três anos mais tarde, ambos decidiram adotar a castidade e abandonar todos os seus bens. Horrorizado com a notícia, Ausônio, que havia sido professor de Paulino em Bordeaux, recorreu a todos os argumentos que encontrou para dissuadir o amigo de tal empresa.

Se a conversão de Paulino parecia radical aos seus contemporâneos, ela não o é para os estudiosos atuais. Eles indicam que Paulino continuou a usufruir de seus bens durante muitos anos e que ele financiou dispendiosas construções em Nola. Para Peter Brown, em seu

livro mais recente, *Through the Eye of a Needle* (2012), a conversão de Paulino representou a renúncia da mística da riqueza. Esta mística, perceptível especialmente nos vestígios materiais das *villae* do século IV, significava esplendor. A sofisticação da arquitetura, o luxo da decoração e das louças e o requinte e o frescor dos alimentos celebravam a riqueza dos proprietários e a abundância da natureza.

Meu objetivo nesta conferência é levar adiante a discussão de Brown. Examinarei fontes arqueológicas e literárias relativas a *villae*-monastérios na Gália dos séculos IV e V para tentar entender melhor o significado da conversão de seus proprietários ao monasticismo. Todos os monges proprietários de *villae* renunciaram, assim como Paulino, a mística da riqueza? Qual função as obras de arte (mosaicos, paredes incrustadas de mármore, estátuas, louças etc.) presentes nas *villae* assumiam para o proprietário após sua conversão? Eles sentiam a necessidade de se desfazer destas obras? Estas são algumas das perguntas que tentarei responder.

Experiência e imaginação na pintura de paisagem no espaço americano do Oitocentos

Pablo Diener

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

A pintura de paisagem vem sendo praticada com crescente persistência desde o século XVII como um gênero autônomo das artes plásticas, e ao longo dos tempos, a sua concepção tem experimentado mudanças substanciais. Num primeiro momento seu objeto pode aparecer como algo simples e unívoco, na medida em que se assume como intimamente vinculado com o processamento estético dos fenômenos naturais. Não obstante, desde a clássica obra de Kenneth Clark (*Landscape into Art*, de 1949), a História da Arte vem chamando a atenção sobre a complexidade deste gênero e da pluralidade de abordagens que o assunto tem experimentado. Desde as mais diversas perspectivas teóricas e filosóficas somos advertidos que o registro visual do espaço em que vivemos não tem sido simplesmente uma apreensão mimética da experiência visual. Os fenômenos naturais não entram, de fato, na pintura de paisagem como mera matéria prima bruta, e sim como formas simbólicas ou, em palavras de Simon Schama, como composta tanto de camadas de rocha como de memória.

Tem-se como proposta realizar o exame de um aspecto desse gênero, concretamente, da sua prática no espaço ibero-americano na primeira metade do século XIX. Trata-se do momento fundacional de uma tradição duradoura da pintura de paisagem deste lado do

oceano Atlântico. Nela se fundem traços de um empenho pelo domínio territorial, com a procura por conhecimentos naturalistas e, sem dúvida, também com as tentativas de constituir monumentos da identidade nacional por parte dos jovens países que lutavam por sua consolidação política e simbólica. O percurso através da produção neste campo das artes plásticas deve fornecer algumas noções sobre a modalidade em que, em terras americanas, foram combinadas a experiência com a imaginação.