



Depende de quem olha: formas de (in)dependências culturais e artísticas

Marize Malta
Maria de Fátima M. Couto
Emerson Dionisio Oliveira

Como citar:

MALTA, M.; COUTO, M. de F. M.; OLIVEIRA, E. D. G. de O. Depende de quem olha: formas de (in)dependências culturais e artísticas. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 01–20, set. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670955. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670955>.

Imagem [modificada]: Rosana Paulino, *Geometria à Brasileira: Vermelho nº3*, 2002, colagem, monotipia e tinta sobre tela, Exposição *Espaços do Aínda*, curadoria de Luiz Cláudio da Costa, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 05 de abril a 26 de junho de 2022. Fotografia: Marize Malta.

Depende de quem olha: formas de (in) dependências culturais e artísticas

Depends on who looks: forms of cultural and artistic (in) dependencies

Marize Malta

Maria de Fátima M. Couto

Emerson Dionisio Oliveira

Editoras

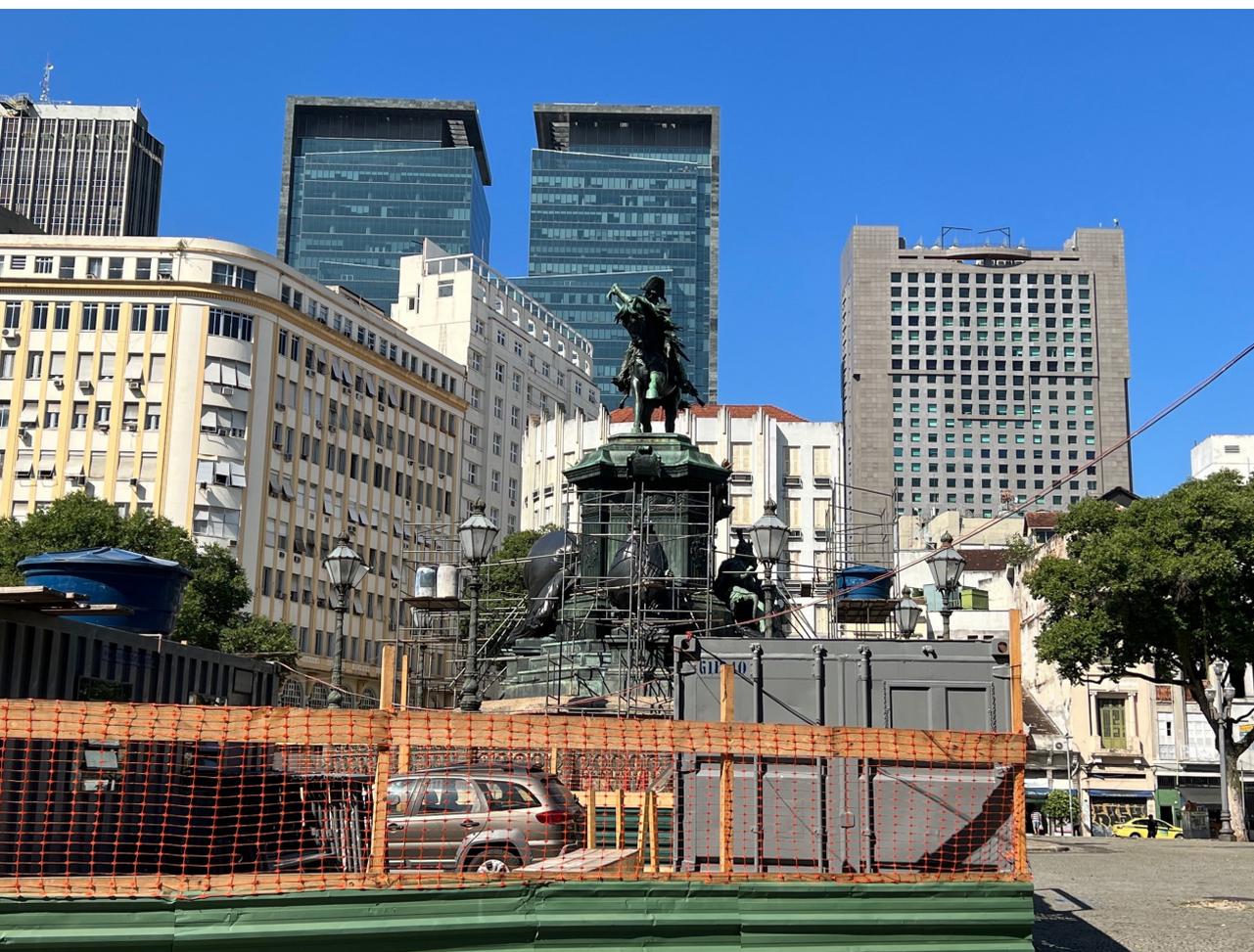


FIG.1. Fotografia do monumento da *Estátua Equestre de D. Pedro I* na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, em processo de conservação. Fonte: Marize Malta, 2022.

Em plena praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro, lá está a estátua equestre de D. Pedro I, projeto de Maximiano Mafra (1823-1908), desenvolvida e executada pelo escultor francês Louis Rochet (1813-1878), simbolizando a Independência do Brasil [Fig. 1], envolta em tapumes para proteção das ações de conservação e restauro, acompanhada de canteiros de obra para a revitalização urbana da praça. A visão do esplendor da primeira escultura pública do Brasil está momentaneamente comprometida, distante da magnificência da festa de sua inauguração (Knauss, 2010), lembrando metaforicamente o quanto é árduo conservar o estado de independência de qualquer natureza. A cantaria da base, em granito, medindo 3,30m de altura, e o bronze do pedestal com as figuras alegóricas, com 6,40m, e da própria estátua, com 6,0m, em materialidades rígidas e idealmente perenes, precisam ser conservadas de tempos em tempos para manterem sua integridade preservada.

A estátua, contudo, não mostra o primeiro imperador do Brasil com uma espada em riste, posição consagrada na tela de Pedro Américo (1843-1905)¹, mas levantando o Manifesto das Nações, portanto representando mais a ideia de independência e vida do que o lema Independência ou Morte! O papel que a estátua de D. Pedro I carrega à mão leva a inscrição “Independência ao Brasil”. Se os processos de emancipações das Américas foram envoltos em batalhas sangrentas, conquistadas à força, esse não foi o caso brasileiro, cujas bases liberais da carta constitucional buscavam mais acordos do que atos deliberados de violência. Mesmo que discursos tenham levado à ideia da pacificidade do povo brasileiro, é incontestemente lutas, levantes e contendas que ocorreram frente às intransigências da coroa portuguesa (e outras formas de dominação), cujas reações em atos de brutalidade buscaram assegurar formas de liberdade. A independência, logo, foi dependente de um conjunto de ações, de uma coletividade, e não do grito deliberado de um príncipe-regente, que remete à estratégia para a construção de heróis individuais representantes da nação, ainda que aos pés do monumento esteja a inscrição “A D. Pedro I, Gratidão dos Brasileiros”.

O primeiro imperador do Brasil, tanto na estátua equestre quanto na tela de Pedro Américo, veste uniforme militar, assumindo a imagem de um líder guerreiro, de um verdadeiro herói que impetuosamente concedia independência à ex-colônia portuguesa². Da promessa dada pelos versos do Hino à independência, cuja música foi criada pelo próprio D. Pedro I, “Já com garbo juvenil, / Do universo entre as nações / Resplandece a do Brasil” (Veiga, 1915:105), a esperança de um país independente que se destacasse internacionalmente já apontava para um destino subordinado ao Outro, à Europa que lhe serviria de modelo e de juiz de sua potência para vir a ser uma grande nação. Seguindo a letra de Evaristo da Veiga, o temor servil já estaria longe, mas repetia-se no refrão que a alternativa da pátria livre era morrer pelo Brasil. Lembrando que o referido hino foi o hino oficial nacional durante o Império, ele repetia que “Vossos peitos, vossos braços / São muralhas do Brasil” (*Ibidem*). A liberdade de um país sujeita à força dos braços escravizados impingia uma cruel autonomia a alguns poucos em detrimento da submissão de muitos peitos e braços que foram obrigados a virem a ser brasileiros por meio da diáspora africana. Nada como se voltar à obra de Jean-Baptiste Debret (Bandeira; Lago, 2020) para perceber a negritude que predominava e erguia uma cidade (e todo um país), capital do Império, mão de obra incontornável para cultivo e colheita do “ouro negro” que sustentou financeiramente a tal independência e permitiu a construção arquitetônica e urbana da sua frágil modernidade (como a praça Tiradentes, onde se encontra a Estátua Equestre). Os braços fortes erguidos, para fazer justiça, deveriam ser outros a virarem monumento³.

Aqui vale a pena refletir sobre toda a relação de dependência da política com a arte, de como os estratos de poder faziam escolhas de quem merecia virar o herói e de como os artistas dependiam de encomendas para garantir sua sobrevivência profissional e alcançar glória por meio da produção da imagem desses mesmos heróis e das solicitações de grupos hegemônicos. A constituição dos acervos museais e do conjunto bibliográfico sobre arte foram alvo de análogas prerrogativas. Aquilo que mereceu destaque para

fazer parte da “grande arte” nem sempre foi decorrente da sua “beleza intrínseca” e “qualidade inerente” pois, afinal, como sustentar essa eleição a partir de prerrogativas circunscritas aos olhares “instruídos” de apenas poucos “privilegiados” que puderam investir em “óculos de saber bem ver” e desejaram que todos vissem a partir de suas lentes? Assim pressupõe Pierre Bourdieu: “a representação mística da experiência estética pode fazer com a que a graça da visão artística, designada por “olho”, seja reservada aristocraticamente, por alguns, a determinados eleitos, enquanto outros a outorgam, com liberalidade, aos “pobres de espírito”” (Bourdieu; Darbel, 2018: 18).

Voltando à imagem da atual praça Tiradentes, ao fundo do monumento, os altos prédios comerciais contrastam com a insistência de alguns sobrados ecléticos já desgastados e conferem outras escalas e camadas de tempo, enquanto um meio de transporte contemporâneo, o VLT, desliza em uma das vias que ladeiam a praça, incrustadas com trilhos que guiam os vagões, demarcando os rastros de memórias que podem ser concentrados a partir daquele lugar. Dois teatros (Carlos Gomes e João Caetano), uma instituição cultural (Centro de Referência do Artesanato Brasileiro – CRAB) e um batalhão da polícia militar (13º BPM) também cercam o monumento, reforçando a multiplicidade de linguagens, materialidades, finalidades e discursos. Inevitavelmente, estamos diante da experiência de heterocronias, permitindo inúmeras lembranças a partir de cada dispositivo encontrado na praça e ao redor dela. Para esse cenário estar montado, cada elemento é dependente do outro, e, ainda que possam ser analisados isoladamente, ao trazer a arte para o tempo vivido e presente, não se pode deixar de pensar que a ideia de independência carrega uma certa precariedade, evitando o pensamento complexo do conjunto, de estar tudo junto e misturado, e sublinhando mais os conflitos do que os acordos que essas superposições insinuam.

Mesmo que na praça não haja um monumento a Tiradentes (presente à frente da Câmara dos Vereadores, o Palácio Tiradentes, na rua Primeiro de Março⁴), a praça onde pousa o monumento de D. Pedro I acabou por receber o nome de um dos primeiros mártires nas narrativas da história da conquista

da Independência, antes chamada de largo do Rocio e Praça da Constituição, pois fora ali perto que Tiradentes havia sido executado, enforcado e esquartejado. Alvo de conflitos entre liberais e conservadores sobre o monumento à Independência, a superposição de nome (da praça) e monumento (a D. Pedro I) demarca o quanto independências de opinião são dependentes de disputas entre forças de poder. O marco de 40 anos de independência foi um imperador mas, após a República, a reparação foi conduzida com a troca do nome. Nome e forma estabeleciam um anacronismo conflituoso possível.

Tiradentes também foi alvo de inúmeras representações, reclamadas especialmente após o fim do Império, em que se conjugam a imagem eficaz do único personagem executado da Conjuração Mineira, um totem cívico e uma unidade mística para a liberdade, conforme já pontuou José Murilo de Carvalho (1990). A impactante tela de *Tiradentes Esquartejado*⁵, também de Pedro Américo, alvo da importante tese de Maraliz Christo (2005), representa toda a brutalidade sobre um corpo íntegro por estar contrário à ideologia vigente, optando por uma composição violenta e desconcertante, diferente das demais obras históricas mais tradicionais⁶, incluindo-se as do próprio Pedro Américo. Como Tiradentes, outros e outras mártires foram criados como identidades de nação, de modo a que cada brasileiro e brasileira tomasse-os como exemplo. O poder das imagens incontornavelmente mostrava sua capacidade de persuasão, seja por vias de plásticas tradicionais ou modernas.

O recorte da imagem fotográfica [Fig. 2], de onde partimos desde a figura 1, apreende um céu completamente chapado, sem qualquer gradação ou interferências de nuvens – o que a captura de um celular interpretou da realidade momentânea de um inverno carioca. Na imagem, o fundo se recusa a estar no último plano. Não precisa estar submisso à figura. Na concomitância de valores, não há vencedor ou vencido. Os heróis perdem o contexto... A interpretação depende do foco e do enquadramento escolhido, da mesma maneira que funcionam as escolhas de críticas e narrativas artísticas e históricas.



FIG.2. Recorte da fotografia, ao alto e à extrema direita, do monumento da *Estátua Equestre de D. Pedro I* na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, em processo de conservação. Fonte: Marize Malta, 2022.

A eleição da Semana de Arte Moderna como marco da inauguração do modernismo no Brasil bem exemplifica a repercussão dessas atitudes. Para além das contribuições dos “futuristas desvairados”, especialmente no protagonismo de Oswald e Mário de Andrade, que não devem ser rechaçadas, mas relativizadas, “as evidências em nível mundial apontam para a existência de uma série de modernismos alternativos, que se entrecruzam e se sobrepõem a partir de 1890, senão antes, para constituírem juntos um campo ampliado de trocas modernistas” (Cardoso, 2022: 17). Certamente, não foram os paulistas a gozarem do ineditismo da modernidade, ainda mais que o próprio conceito plural impede uma demarcação tão localizada e limitadora.

Se Tarsila do Amaral, musa modernista, alçou ao destaque formas incomuns de brasilidade, em *A Negra* (1923), *Morro da Favela* (1924), *Abaporu* (1928), transformou os antigos heróis em referências “deformadas” do povo para sugerir uma outra identidade nacional. Inúmeras experiências de outros artistas a antecederam em diversos graus de rupturas e de brasilidades, que disputaram posições frente ao primitivismo e ao cosmopolitismo. Cada um deles certamente fez revisar a prática da criação dos heróis de outrora.

Os mártires nacionais ficaram para trás, consubstanciados em imagens, pinturas, quadros, esculturas, patrimônios de arte urbana ou museais, lembrando de todo um programa de construção de imagem de nação, iniciado após a Independência de um país que foi colonizado por tantos séculos e que buscava assegurar sua nova posição perante o mundo civilizado. Grande parte do projeto de construção desse conjunto de imagens de identidade nacional ficou a cargo da Academia Imperial de Belas Artes, instituição que não só formava artistas (pintores, escultores, arquitetos e gravadores), mas era responsável por grande parte do sistema artístico, encabeçando comissões, concursos e exposições. O método de ensino, o acadêmico, que assegurava o alcance da representação mimética da realidade e a construção das narrativas visuais históricas convincentes, acabou por gerar a ideia de que toda a arte produzida pela Academia (ou as academias) fosse rotulada de acadêmica, interpretada como eternamente dependente de um modo de representar estagnado, que teria se iniciado a partir da linguagem neoclássica.

Foi a essa tradição de ensino que diversos artistas se valeram para produzir tantas imagens emblemáticas de identidade nacional que povoaram o imaginário de várias gerações de brasileiros, reproduzidas em livros didáticos. Pedro Américo, paraibano de nascimento, é exemplo do percurso de muitos artistas que buscaram a academia carioca para sua profissionalização e consagração.

Como nos lembra Sonia Gomes Pereira, o rótulo “arte acadêmica” trouxe uma série de equívocos para a arte do século XIX produzida no Brasil, como uma antítese ao Modernismo ou como exemplo de inferioridade em relação à produção europeia. Nesse sentido a história da arte acadêmica foi marcada pela dependência, em especial dos conceitos e críticas dos modernistas:

Nessa trilha, a crítica modernista, militante e apaixonada, fez com que a maioria dos estudos sobre a trajetória da antiga Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, fosse marcada pelo

maniqueísmo: ou a rejeição a priori de tudo o que tivesse a ver com a Academia/Escola ou, então, a sua defesa incondicional, frequentemente num discurso laudatório vazio. (Pereira, 2016: 15)

Enquanto inúmeras pesquisas, publicações, coleções e acervos reificaram a arte moderna produzida no país, especialmente a partir de São Paulo e da Semana de Arte Moderna, toda a produção a partir da Independência ficou marginalizada como retrógrada e enraizada na tradição europeia, mesmo que “fora do lugar”, sem condições de se destacar ou ter personalidade própria frente aos cânones ou vanguardas europeus. Sintoma da situação pode ser exemplificada no livro escrito por Jorge Coli, *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, em cuja apresentação o autor lembra do autoritarismo moderno a condenar a arte oitocentista e da necessidade de uma revisão crítica dessa postura (Coli, 2015: 9). Nesse sentido, o triunfo da modernidade foi dependente da construção de um lugar independente de tudo que a antecedeu, pondo o passado imediatamente anterior como negação e desinteresse.

Jorge Coli, junto com Sonia Gomes Pereira, estabeleceram-se como referências aos estudos da arte oitocentista no Brasil, responsáveis pela formação de gerações de pesquisadores que puderam olhar com menos preconceito para a tela *Independência ou Morte* ou *Tiradentes Esquartejado*, ambas de Pedro Américo, e para muitas outras que perfilaram diferentes linguagens e embates entre tradições e modernidades de seu tempo. Como aconteceu com a arte oitocentista, quantas produções não estiveram e até hoje estão subjugadas aos conceitos desenvolvidos sobre o que é arte ou o que é moderno e tradicional? E nesse ano de comemorações e revisitações, a espetacular Exposição do Centenário da Independência, ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, ficou praticamente fora da discussão...

É o trabalho contínuo de gerações de historiadores da arte brasileiros que permitiu e permite as fundamentais revisitações às versões de historiadores e críticos da arte que os antecederam. Cada geração que pisou na Praça Tiradentes olhou o monumento, a praça e seu envoltório de modo diferente,

ainda mais porque ela mesma sofreu alterações ao longo do tempo. Vazia, cheia, com feiras livres ou manifestações culturais, com blocos carnavalescos ou ponto de prostituição, sua modificação dá conta de todas as transformações que o olhar foi sendo guiado de tempos em tempos, promovendo experiências diferenciadas e até díspares. No ano de 2014, um pouco mais de 150 anos após a inauguração da *Estátua Equestre de D. Pedro I*, que ocorreu em 1862, a praça Tiradentes foi palco de uma ação levada a partir de uma exposição do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica – Bandeiras na Praça Tiradentes, comemoração de Bandeiras na Praça General Osório, ocorrida em 1968, no sentido de “reativar seu caráter híbrido, contestatório” (Rivera; Pucu, 2015: 179).

O evento de 1968, com intenção de popularizar ações artísticas e lançar críticas ao autoritarismo repressivo, contou com muitos artistas, além da bateria da Mangueira e da Banda de Ipanema. Nele, dentre outras bandeiras ideológicas, estava a serigrafia *Seja marginal, seja herói*, de Hélio Oiticica, impressa com a imagem de jornal de Alcir Figueira da Silva, um marginal que assaltara um banco e, para não ser pego pela polícia, acabou por se suicidar. O herói se transformava – “o herói anti-herói e o anti-herói anônimo” (Oiticica, [1968] 2011). Ser marginal seria modo de garantir independência, denunciar intransigências do sistema, atuar de forma a gerar transformações éticas e sociais. Essa independência, entretanto, meio de resistência, gerou inúmeras mortes, atos de violência e tortura, recuperando e alterando o famigerado grito de D. Pedro I para: Independência é morte!

A recuperação da manifestação na praça, agora Praça Tiradentes, pôs em pauta a promoção e disseminação de encontros e confrontos “especialmente, vivências da ditadura que ainda pulsam, atuais, à espera de elaboração e que nos incitam a novas (re)construções do passado” (Rivera; Pucu, 2014: 183). Para além de buscar rever o passado, com algumas bandeiras originais de 1968, outras reimpressas ou revisitadas por alguns artistas daquela época ainda vivos, trouxe a participação de artistas e coletivos

recentes, realizando um cortejo com baterias de blocos carnavalescos. Corpos e bandeiras tomaram a praça com nome de mártir, e o monumento da *Estátua Equestre*, encarnando o herói, testemunhava o seu futuro revisto a partir das “artimanhas não convencionais” (Simas; Rufino; Haddock-Lobo, 2020: 12). A tal brasilidade tão perseguida desde a Independência, investida por imagens de tradições e modernidades, construção de heróis e anti-heróis, podia estar corporificada naquela praça, naquele ato, naquele momento: “O presente não cessa de reverberar eventos passados, dando-nos a chance de atualizá-los e, em um verdadeiro trabalho de memória, fazer com que se tornem história” (Rivera; Pucu, 2014: 182).

Comemorar?

Para além do bicentenário da Independência e do centenário da Semana de Arte de Moderna, há bem menos coisas a celebrar do que essas duas efemérides pressupõem. Em um país assolado por um governo com ações anti-democráticas, misóginas e repletas de intransigências e incitação à violência, parece que a modernidade virou coisa do passado. Num momento em que se deveria reforçar e discutir estratégias para assegurar vários graus de modernidade em um país tão desigual, já que as datas incentivam a tais ações, o olhar se volta em desconforto à viragem ultra-conservadora de parte da sociedade brasileira nos anos recentes, que enevoou as conquistas democráticas que procuraram assegurar independências e modernidades significativas, especialmente àqueles que pareciam fadados a jamais terem acesso a elas.

No campo dos estudos culturais, estamos a revisar o passado e perceber com maior complexidade todas as desigualdades de modernidades recorrentes na história de um país continental, par e passo com a reflexão sobre as estratégias que, nas últimas décadas, buscaram reparar tantos preconceitos, apagamentos e intransigências sociais e culturais. Tais

posturas estão recompondo narrativas e ultrapassando as estabilidades das certezas e os consensos teórico-metodológicos, forçando ao desfazimento da rigidez das fronteiras disciplinares e de suas próprias idiossincrasias. Inúmeros artistas, negros, mulheres, trans e indígenas têm conquistado espaços de exposição e buscado subverter seus impedimentos históricos de serem artistas. Parafraseando João Rufino, “precisamos riscar com nossos corpos outras formas de inscrever a vida, afinal, esperar não é meramente um desejo, mas uma necessidade, uma política para a emergência de outras presenças” (Rufino, 2020: 91).

Algumas ressurgências/insurgências podem ser exemplificadas nos trabalhos de Rosana Paulino que, desde os anos 1990, vem confrontando, a partir de sua própria experiência como mulher negra proveniente da periferia paulista, questões raciais, étnicas, memoriais, classificatórias. É de sua autoria *Geometria à Brasileira: Vermelho nº3*, de 2002, cujo detalhe foi escolhido para capa da revista MODOS desta edição, integrante da exposição *Espaços do Ainda*, curada por Luiz Cláudio da Costa no Paço Imperial, Rio de Janeiro. Embates entre natureza e exotismo, identidades e identificações de fauna, flora e gente negra alertam: “É a vida que não cabe nas classificações de uma suposta natureza domesticada” (Costa, 2022b: 16).

Tais renovações têm sido pauta da revista MODOS. Para além dos artigos de submissão aberta, resenhas de exposições e montagens de exposições, os temas dos dossiês buscaram continuamente discutir temas candentes para visadas renovadas da história da arte. Em tom de retrospectiva, já que o ano de 2022 é propício, elencamos, do mais recente ao mais antigo, os títulos dos dossiês que até hoje foram postos a público pela revista MODOS, excetuando o primeiro número de inauguração, que não partiu de um dossiê:

Novas, antigas, outras institucionalidades (Bruna Fetter e Mônica Hoff) - v.6, n.2, 2022;

Arte e diáspora africana: conflitos, cânones, recomeços (Arthur Valle e Roberto Conduru) - v.6, n.1, 2022;

A “virada global” como um futuro disciplinar para a história da arte (Flavia Galli Tatsch e Claire Farago) - v.5, n.1, 2021;

Uma ocorrência recorrente: bienais e exposições periódicas (Gabriel Ferreira Zacharias e Vinicius Spricigo) - v.5, n.2, 2021;

Arte abstrata no Brasil: novas perspectivas (Ana Gonçalves Magalhães e Adele Nelson) - v.5, n.1, 2021;

O retorno a Aby Warburg no discurso historiográfico artístico contemporâneo (Vera Pugliese e Roberto Casazza) - v.4, n.3, 2020;

A arte antiga no tempo presente (Luiz Alberto Freire e Mateus Rosada) - v.4, n.2, 2020;

Interseções do exílio (Maria de Fátima Morethy Couto e Leonor de Oliveira) - v.4, n.1, 2020;

Canibalismos disciplinares (Bruno Brulon e Emerson Dionisio de Oliveira) - v.3, n.3, 2019;

O artista em representação (Ana Cavalcanti e Fernanda Pitta) - v.3, n.2, 2019;

A emergência da imagem crítica (Luiz Cláudio da Costa) e **Ex-posições/33ª Bienal de São Paulo** (Francisco Dalcol) - v.3, n.1, 2019;

Arte, imagem, política: curadoria, circuitos e instituições (Ana Albani e Marco Pasqualini) - v.2, n.3, 2018;

Objetos inquietos (Maria João Neto e Marize Malta) - v.2, n.2, 2018;

Montagem: a condição expositiva (vários autores) - v.2, n.1, 2018.

Da diversidade vivemos! (Maria de Fátima Morethy Couto e Paulo Reis) - v.1, n.3, 2017;

Genealogias possíveis; arquivo, exibição e circulação (grupo Modos) - v.1, n.2, 2017.

Alguns dossiês foram protagonizados por membros do grupo de pesquisa MODOS, do qual a revista é consequente, e cuja conformação reúne uma variedade de programas de pós-graduação, o que implica em posição que ultrapassa as independências de produções isoladas por cidades, estados ou programas de mestrado e doutorado em artes visuais. Somos dependentes-independentes. Gozamos do privilégio de estar em universidades públicas, sujeitos aos aportes e projetos governamentais, mas acreditando

na reunião de várias subjetividades, pensamentos e posturas, na multiplicidade de pontos de vista e no conagraçamento de diferenças, admitindo independências de caminhos para diferentes narrativas da história da arte. Como conceito que norteia o grupo e a revista, todos os pesquisadores que coordenaram dossiês juntaram-se a esse mosaico de ideologias frente à história da arte, congregando diversidade de posturas com o comprometimento de repensamentos que nos libertem de colonizações de pensamento e ações frente à arte. Nesse sentido, temos o que comemorar...

Esta edição é composta de vários doutores pós-graduados em universidades públicas brasileiras, os quais puderam desenvolver suas independências de pensamentos e ações artísticas, com pesquisas diversas e instigantes. Jessica Gogan volta à Lygia Clark, Antenor Ferreira Corrêa discute a abstração na produção audiovisual, Silvia Guimarães Borges investiga o lugar do “barroco” na tradição historiográfica por meio da azulejaria do convento de São Francisco de Salvador. Jancileide Souza dos Santos reflete sobre tensões e contradições entre arte e artesanato, gênero e questões raciais, com estudo de caso sobre ceramistas negras em Passagem, Bahia. O popular e o barroco entram em cena com Emerson Dionísio de Oliveira, lançando olhar crítico sobre as curadorias de arte colonial no Brasil realizadas por Emanuel Araújo, que nos deixou neste mês de setembro. Outra categoria pouco discutida, as artes aplicadas, é discutida por Marcele Linhares ao elencar artistas e produções apresentadas nos Salões Nacionais de Belas Artes.

Independência ou Morte!

Os artigos do dossiê *Independência ou Morte! Tradições e modernidades*, proposto pelos professores Aldrin de Moura Figueiredo, da Universidade Federal do Pará, e Paulo Knauss, da Universidade Federal Fluminense, vêm adensar a discussão sobre dependências e independências, relações do

passado com o presente, monumentalizações e ocultamentos, modernidades e tradições, voltadas às potências das imagens e materialidades da arte. Abrindo o dossiê, Francislei Lima da Silva analisa um monumento-chafariz em Cachoeira do Mato Dentro discutindo as estratégias de memória da Independência em Minas Gerais. Nathan Gomes recupera a tela perdida *Joana Angélica ou A Mártir da Independência*, de Firmino Monteiro realizada entre 1885-1886, perseguindo suas referências e a construção do próprio mito da mártir-heroína, revisando ao mesmo tempo os percursos e escolhas do artista negro formado pela Academia Imperial de Belas Artes. Da tradição, representada por Firmino, passa-se ao *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, com o artigo de Eduardo Augusto Costa. De Belém do Pará, Afonso Medeiros discute os conceitos de modernismo e modernidade confrontados com o Manifesto Antropofágico, enquanto Fernanda Albertoni e Mateus Carvalho Nunes em parceria com Agnaldo Farias partem de Jaime Lauriano e Emmanuel Nassar para, respectivamente, colocarem em pauta identidades nacionais e armadilhas modernas.

Duas exposições de 2022 são destacadas nesta edição, nos textos de Dária Jaremtchuk e Iago Porfírio. Jaremtchuk debate suas escolhas para construir a curadoria de *Contar o tempo*, realizada no Centro Maria Antônia, em São Paulo entre março e junho de 2022. Já Porfírio debate a exposição *Encruzilhada*, com curadoria do artista visual baiano Ayrson Heráclito e de Daniel Rangel, dedicada ao orixá mensageiro Exu e exposta no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), entre abril e agosto de 2022.

Fechando a edição, na seção de Montagem: a condição expositiva, Cristiana Miranda narra sua experiência etnográfica-cinematográfica em *Hidra do Iguazu*, rastreando as memórias escondidas da história colonial em Luanda. Todos os textos nos convidam a repensar conceitos, classificações, elegias, apagamentos, heróis, anti-heróis, dependências, independências, vidas e mortes.

A arte não é manifesto independente da vida nem pode assegurar completa autonomia. Sua liberdade de expressão está em constante embate,

não sendo conquista dada, mas insistentemente reclamada e acionada. Escolher encarar a modernidade ou desejar permanecer na tradição não é uma postura inocente. Cada escolha é um caminho que cada artista acredita, na sua dubiedade ou na veemência de atitude, na sua perenidade ou sua precariedade. Nos dizeres sensíveis de Luiz Cláudio da Costa:

Quando a arte reconhece a dessemelhança que a constitui, ela reencontra sua própria vulnerabilidade. Ela descobre que não está protegida nem em seu próprio campo, nem em uma linguagem específica. Como ser ainda arte quando outra prática, outro discurso, a atravessa e a diferencia, senão expondo sua própria falha, incorporando as pequenas fissuras, as perdas, os danos, as suspensões? (Costa, 2022a: 48)

Assumir a precariedade da vida é compreender igualmente a precariedade da arte e da própria história da arte. Afora discursos canônicos, pretensamente estáveis e universais, é preciso trazer Wolfflin, Panofsky, Kant, Hegel e tantos outros personagens formadores e referenciais da disciplina da história da arte para a Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Juntá-los hoje, mesmo num lugar em condição de obra em curso, com todos os tapumes, sem a visão clara e canônica da *Estátua Equestre de D. Pedro I*. E a intenção não é exatamente de reuni-los em um banquete antropofágico, degluti-los e regurgitá-los individualmente, mas sim juntá-los num bloco (quem sabe carnavalesco), com outros tantos artistas e pensadores posteriores e outros muitos anônimos que ainda hoje almejam uma independência de pensar e realizar a arte que imaginam e podem trazer à realidade, mas cujos intelectuais citados nem imaginavam existir ao sul do Equador, quiçá na Praça Tiradentes.

As praças são circundadas de encruzilhadas. Pode-se caminhar em diversos sentidos e olhar para detalhes inimaginados. Se é a *Estátua Equestre* que se ergue em destaque na Praça Tiradentes, desejante de ser o centro das atenções, há a imposição de um gradil que a cerca e impede aproximação. Ela não está somente distante no tempo, mas sem qualquer possibilidade de interação com proximidade. Ainda que seja testemunha

da enorme diversidade temporal e plástica que a cerca, com a barreira de proteção parece não querer o contato com a realidade e toda a miríade de pessoas que transitaram e ainda circulam todos os dias por seu entorno e suas bordas. Os corpos vivos não tocam o corpo de bronze que revive o morto. Só tocam o chão.

É no piso da praça que se favorece e se oferece lugar aberto para diversos tipos de manifestações, onde muitos pisaram e ainda caminham sobre. O calçamento em pedra portuguesa relembra uma técnica trazida pelos colonizadores portugueses e que acabou por ser incorporada à cultura brasileira, em grande parte descolonizada pelas ondas fluidas do calçadão de Copacabana e pelas revisitações abstratas de Burle Marx. Porém, praça é lugar que tem chão, superfície para ser pisada, como as calçadas, e, nesse sentido, ponto inferiorizado, pois abaixo dos pés. Quase ninguém presta atenção para baixo... Mas que monumento se ergue sem base e sem chão? E quantos peitos e braços foram necessários para calçar esse chão? Entre o que está em cima e o que está embaixo, quantas camadas de memórias são encobertas para fazer alçar o visível desejado?

A independência ou dependência sempre é dependente de quem olha. E é preciso escolher os lugares que desejamos olhar e estar e que corpos queremos tocar. Vamos para a praça!

Referências

- BANDEIRA, J.; LAGO, P. C. do. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2020.
- BORGES, S. G. Para divertir paixões caseiras: estudo de caso ou experiência teórica?. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 124-149, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670659.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Zouk, 2018.
- CARSOSO, R. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARVALHO, J. M. de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CARVALHO NUNES, M.; FARIAS, A. "Trapioca", de Emmanuel Nassar: Arapucas modernas. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 353-370, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668865.
- CRHISTO, M. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado"*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2005.
- COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- COSTA, E. A. Este Granito : A materialidade como estratégia de revisão historiográfica. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 274-298, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668695.
- CORRÊA, A. F. Abstracionismo na produção áudio-visual. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 56-91, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668646.
- COSTA, L. C. da. *A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2022a.
- _____. Espaços do ainda: perspectivas para uma arte política no século XXI. In: *ESPAÇOS DO AINDA*. Rio de Janeiro: Karla Gama, 2022b.
- GOGAN, J. Ensaios por uma curadoria ao avesso: Caminhando com Lygia Clark. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 22-54, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668470.
- GOMES, N. "Joana Angélica ou a mártir da Independência": história de uma pintura perdida de Firmino Monteiro. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 245-272, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668832.
- JAREMTCHUK, D. "Contar o tempo": balanço de uma experiência. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 372-400, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670949.
- KNAUSS, P. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v.5, n.4, out/dez. 2010.
- LIMA DA SILVA, F. O monumento do "guerreiro guarani": o chafariz de Conceição de Mato Dentro e a memória da independência em Minas Gerais. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 216-243, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668874.
- LINHARES VIANA, M. Culturalidades brasileiras: arte decorativa no Salão Nacional de Belas Artes (1930-1940). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 93-122, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670317.
- MEDEIROS, A. Quantos "modernismos" cabem numa modernidade?. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 300-316, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668870.
- MIRANDA, C. A Hidra do Iguaçu: um percurso cinematográfico experimental pelas lacunas da história colonial. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 430-441, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670861.
- OITICICA, H. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. *Sopro, panfleto político cultural*, n. 45, fev. 2011. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioiticica.html>. Acesso em: jul. 2022.
- OLIVEIRA, C. H. de S.; MATTOS, C. V. de. *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999.
- OLIVEIRA, E. D. G. de. O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 151-185, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670987.

PEREIRA, S. G. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2016.

PORFÍRIO, I. Notas sobre a encruzilhada. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 402-428, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670174.

RIVERA, T.; PUCU, I. Arte, memória, sujeito: bandeiras na Praça General Osório/1968, bandeiras na Praça Tiradentes/2014 – Rio de Janeiro (RJ). *Lua Nova, Revista de Cultura e Política*. São Paulo, n.96, p.177-190, set./dez. 2015. <https://doi.org/10.1590/0102-6445177-190/96>

RUFINO, L. Apanhador de sonhos. In: SIMAS, L. A.; RUFINO, L; HADDOCK-LOBO, R. *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 89-92.

SANTOS, J. S. dos . Arte popular, artesanato, gênero e relações raciais: o lugar da arte das mulheres negras. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 187-207, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670725.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L; HADDOCK-LOBO, R. *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

VEIGA, E. da. *Poesias de Evaristo Ferreira da Veiga*. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics da Biblioteca Nacional, 1915.

Notas

- * Maria Malta é docente e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: marizemalta@eba.ufrj.br, ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0559-0658>; Maria de Fátima Morethy Couto é docente e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas, e-mail: mfmcouto@iar.unicamp.br, ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0561-6616>; Emerson Dionisio Oliveira é docente e pesquisador da Universidade de Brasília, e-mail: dionisio@unb.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>.
- 1 A tela de Pedro Américo, *Independência ou Morte* ou Grito do Ipiranga, medindo 415x760cm, foi realizada em 1888 e encomendada pelo conselheiro imperial Joaquim Inácio Ramalho. Ela foi apresentada primeiramente na Academia de Belas Artes de Florença, sendo em seguida destinada ao Museu Paulista e exposta desde a sua inauguração em 7 de setembro de 1895 (Oliveira; Mattos, 199: *passim*).
 - 2 Reforçando a construção de herói da nação, há inscrições nas bases dos lampiões com datas referentes à biografia e à vida política de D. Pedro I.
 - 3 Vale lembrar que a etnia representada no pedestal da *Estátua Equestre de D Pedro I* se refere apenas à indígena, alegoricamente dando corpo aos rios Amazonas, Paraná, São Francisco e Madeira, e conformando a ideia de unidade nacional a partir de elementos da natureza e não com alusões à sociedade.
 - 4 A estátua à Tiradentes estaria posicionada no lugar onde teria sido a cela do inconfidente na cadeia velha. É de autoria do escultor Francisco de Andrade (1893-1952), erigida em granito e bronze, produzida pela Fundação Cavina e inaugurada em 1926. Cfme. Inventário dos Monumentos RJ. Disponível em: <http://inventariosmonumentosrj.com.br/index.asp?iMENU=catalogo&iiCOD=63&iMONU=Tiradentes>. Acesso em: jul. 2022.
 - 5 Pedro Américo. *Tiradentes esquarterado*, 1893, ost, 270x165cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.

6 Exemplos de algumas telas sobre Tiradentes: Décio Villares, *Tiradentes*, 1880, 60,5x49,7cm. Igreja Positivista do Brasil, RJ; Aurélio de Figueiredo, *O martírio de Tiradentes*, 1893, 57x45cm; Eduardo de Sá, *A leitura da sentença*, início do século XX; Leopoldo de Farias, *Resposta de Tiradentes à comutação da pena de morte dos inconfidentes*, final do século XIX. As três últimas obras pertencem ao acervo do Museu Histórico Nacional, RJ. Também vale mencionar Cândido Portinari, *Os despojos de Tiradentes no caminho novo das Minas*, 1949, Salão Memorial da América Latina, São Paulo.

Texto recebido em agosto de 2022.

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Grupo de Pesquisa MODOS - História da Arte: modos de ver, exhibir e compreender

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-graduação de Artes Visuais da Universidade de Brasília

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Antonio José de Almeida Meirelles

REITOR

Dr. Paulo Adriano Ronqui

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Mauricius Martins Farina

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Denise Pires de Carvalho

REITORA

Dra. Madalena Grimaldi

DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dr. Ivair Reinaldim

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

UNIVERSITY OF BRASÍLIA

Dra. Márcia Abrahão Moura

REITORA

Dra. Fátima Aparecida dos Santos

DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Biagio D'Angelo

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dr. Carlos André Bulhões Mendes

REITOR

Dr. Raimundo José Barros Cruz

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dra. Teresinha Barachini

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

Dr. João Carlos Salles Pires da Silva

REITOR

Dra. Nanci Santos Novais

DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dr. Edgard Mesquita de Oliva Junior

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

STATE UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Mario Sergio Alves Carneiro

REITOR

Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

COORD. DO PPG EM ARTES

EQUIPE EDITORIAL/ GRUPO

**DE PESQUISA MODOS - História da Arte:
modos de ver, exibir e compreender**

Dra. Ana Maria Albani de Carvalho
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UNIVERSITY OF BRASILIA

Dr. Luiz Alberto Freire
FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

Dr. Luiz Cláudio da Costa
STATE UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dra. Marize Malta
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

CONSELHO CIENTÍFICO

Dra. Anne Benichou
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Dr. Bernard Guelton
UNIVERSITÉ PARIS 1

Dra. Catherine Dossin
PURDUE UNIVERSITY

Dr. Jean-Marc Poinset
UNIVERSITÉ RENNES 2

Dr. Jesus Pedro Lorente Lorente
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Dr. José Emilio Burucúa
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Dr. Jorge Coli
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Márcio Seligmann-Silva
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Paulo Knauss
FLUMINENSE FEDERAL UNIVERSITY

Dra. Raquel Henriques da Silva
NEW UNIVERSITY OF LISBON

Dra. Sonia Gomes Pereira
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Sônia Salzstein
UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Dr. Stéphane Huchet
FEDERAL UNIVERSITY OF MINAS GERAIS

EDITOR-CHEFE

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
UNIVERSITY OF CAMPINAS

EDITORES-ASSISTENTES

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UNIVERSITY OF BRASILIA

Dra. Marize Malta
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

PROJETO GRÁFICO/ EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Julio Giacomelli
Designer visual [Giacko Studio]

IMAGEM DE CAPA

Rosana Paulino, *Geometria à Brasileira: Vermelho nº3*, 2002, colagem, monotipia e tinta sobre tela (detalhe), Exposição *Espaços do Ainda*, curadoria de Luiz Cláudio da Costa, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 05 de abril a 26 de junho de 2022. Foto: Marize Malta.



CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA POR GILDENIR CAROLINO SANTOS - CRB- 8ª/5447

MODOS. Revista de História da Arte [recurso eletrônico]. v.6, n.3, (2022). -
Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes,
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2022 -

Periodicidade quadrimestral

e-ISSN: 2526-2963.

Disponível online

Título abreviado: MODOS: Rev.Hist.Arte

Preservada digitalmente na Rede de Serviços de Preservação Digital - Cariniana (Ibict).

1. Artes Visuais - Periódicos. 2. História da Arte - Periódicos. I. Universidade Estadual de
Campinas. Sistema de Bibliotecas. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes/
Artes Visuais.

CDD:701.05

PP-20-048

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas
Rua Elis Regina,50. Cidade Universitária "Zeferino Vaz". Barão Geraldo, Campinas-SP - CEP 13083-854
e-mail: revista.modos@gmail.com

Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores,
não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à revista.

Pareceristas

Adele Nelson, University of Texas
Alberto Martin Chillón, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo
Ana de Gusmão Mannarino, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Ana Pato, Memorial da Resistência de São Paulo
Ana Gonçalves Magalhães, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Ana Maria Albani de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ana Maria Tavares Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Anna Paula da Silva, Universidade Federal da Bahia
Angela Brandão, Universidade Federal de São Paulo
Anne Benichou, Université du Québec à Montréal
Arthur Valle, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Bruna Fetter, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Bruno Brulon, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Claire Farago, University of Colorado Boulder
Daniela Queiroz Campos, Universidade Federal de Santa Catarina
Diego Souza de Paiva, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Elaine Dias, Universidade Federal de São Paulo
Catherine Dossin, Purdue University
Cesar Baio, Universidade Estadual de Campinas
Fabília Jordão, Universidade Federal do Paraná
Fernanda Pitta, Pinacoteca do Estado
Flavia Galli Tatsch, Universidade Federal de São Paulo
Francisco Dalcol, Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Gabriel Ferreira Zacarias, Universidade Estadual de Campinas
Gisele Barbosa Ribeiro, Universidade Federal do Espírito Santo
Guilherme Simões Gomes Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Jesus Pedro Lorente Lorente, Universidad de Zaragoza
Leonor de Oliveira, Universidade Nova de Lisboa
Luana Maribele Wedekin, Universidade do Estado de Santa Catarina
Luciana Benetti Marques Valio, Universidade Estadual de Campinas
Luciene Lehmkuhl, Universidade Federal da Paraíba
Luis Edegar de Oliveira Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Luiz Alberto Freire, Universidade Federal da Bahia
Luiz Claudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Marcele Linhares Viana, Centro Federal de Educação Tecnológica

Marcilon Almeida de Melo, Universidade Federal de Goiás
Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Universidade Federal de Uberlândia
Maria Berbara, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Maria Claudia Bonadio, Universidade Federal de Juiz de Fora
Maria de Fátima Costa, Universidade Federal do Mato Grosso
Maria do Carmo Couto da Silva, Universidade de Brasília
Maria Elizia Borges, Universidade Federal de Goiás
Maria Lúcia Bastos Kern, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Maria João Neto, Universidade de Lisboa
Martinho Alves da Costa Junior, Universidade Federal de Juiz de Fora
Mateus Rosada, Universidade Federal de Minas Gerais
Mauricius Martins Farina, Universidade Estadual de Campinas
Mirtes Marins de Oliveira, Universidade Anhembi-Morumbi
Mônica Hoff, Universidade do Estado de Santa Catarina
Nara Cristina Santos, Universidade Federal de Santa Maria
Neiva Maria Fonseca Bohns, Universidade Federal de Pelotas
Niura Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Patricia Delayti Telles, Universidade de Évora
Patricia Franca-Huchet, Universidade Federal de Minas Gerais
Patricia Leal Azevedo Corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, Un.Federal do Rio Grande do Sul
Paulo Knauss, Universidade Federal Fluminense
Paulo Reis, Universidade Federal do Paraná
Raquel Henriques da Silva, Universidade de Lisboa
Raquel Quinet Pifano, Universidade Federal de Juiz de Fora
Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora
Renata Gomes Cardoso, Universidade Federal do Espírito Santo
Roberto Casazza, Universidad de Buenos Aires
Roberto Conduru, Southern Methodist University
Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Taisa Helena Pascale Palhares, Universidade Estadual de Campinas
Vera Pugliese, Universidade de Brasília
Vinicius Pontes Spricigo, Universidade Federal de São Paulo

EDITORIAL

Depende de quem olha: formas de (in)dependências culturais e artísticas

Depends on who looks: forms of cultural and artistic (in)dependencies

Marize Malta; Maria de Fátima Morethy Couto; Emerson Dionisio Oliveira

ARTIGOS

Ensaaios por uma curadoria ao avesso: Caminhando com Lygia Clark

Rehearsals for curating inside/out: Walking with Lygia Clark

Jessica Gogan

Abstracionismo na produção áudio-visual

The difficult art of naming oxen: the attribution of titles to artworks

Antenor Ferreira Corrêa

Culturalidades brasileiras: arte decorativa no Salão Nacional de Belas Artes (1930 e 1940)

Brazilian culturalities: decorative art at the National Salon of Fine Arts (1930 and 1940)

Marcele Linhares Viana

Para divertir paixões caseiras: estudo de caso ou experiência teórica?

To entertain house passions: case study or theoretical experience?

Sílvia Guimarães Borges

O ardente, mágico e popular barroco: curadoria e arte colonial brasileira

The ardent, magical, and popular Brazilian baroque: curatorship and colonial art

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Arte popular, artesanato, gênero e relações raciais: o lugar da arte das mulheres negras

Popular art, handicrafts, gender and race relations: the place of black women's art

Jancileide Souza dos Santos

DOSSIÊ – INDEPENDÊNCIA OU MORTE! TRADIÇÕES E MODERNIDADES

Presentation. Independence or Death! Traditions and modernities

Apresentação

Presentation

Aldrin Moura de Figueiredo; Paulo Knauss (orgs.)

O monumento do “guerreiro guarani”: o chafariz de Conceição de Mato Dentro e a memória da independência em Minas Gerais

The Monument of the "Guarani Warrior": the fountain of Conceição de Mato Dentro and the Independence of Brazil in Minas Gerais

Francislei Lima da Silva

Joana Angélica ou a mártir da independência”: história de uma pintura perdida de Firmino Monteiro

"Joana Angélica or the martyr of Independence": history of a lost painting by Firmino Monteiro

Nathan Gomes

Este Granito. A materialidade como estratégia de revisão historiográfica

How many "modernisms" fit in on a modernity?

Afonso Medeiros

Fechamentos e aberturas da memória e da identidade nacional a partir de O Brasil, de Jaime Lauriano

Closings and openings of national memory and identity from O Brasil, by Jaime Lauriano

Fernanda Albertoni

Trapioca, de Emmanuel Nassar: arapucas modernas

Trapioca, by Emmanuel Nassar: Modern traps

Mateus Carvalho Nunes; Agnaldo Farias

(EX)POSIÇÕES

“Contar o tempo”: balanço de uma experiência

“Contar o tempo” (Telling Time): balance of an experience

Dária Jaremtchuk

Notas sobre a encruzilhada

Notes on the Crossroads

Iago Porfírio

MONTAGEM: A CONDIÇÃO EXPOSITIVA**A Hidra do Iguaçu: um percurso cinematográfico experimental pelas lacunas da história colonial**

The Iguaçu Hydra: an experimental cinematographic journey through colonial history

Cristiana Miranda