

Entrevista com Ana Cavalcanti

Conduzida por Lorena Fonseca¹



Ana Cavalcanti, é grande referência em pesquisa de arte brasileira do século XIX. Atua como professora de História da Arte da Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas pesquisas abordam a produção, a circulação e a recepção da arte entre Brasil e a Europa nos séculos XIX e XX.

Como foi o seu primeiro contato com a história da arte e como surgiu o interesse pelos estudos da arte do século XIX?

Eu comecei a me interessar por história da arte na verdade quando estava fazendo graduação em pintura na Escola de Belas Artes. Eu gostava da disciplina de história da arte, e a professora Ângela Âncora da Luz foi a "culpada" por despertar meu maior interesse. Suas aulas eram todas apaixonantes, ela era muito entusiasmada pela história da arte. Então, adorávamos suas aulas. Eu me lembro de ter pensado naquele momento: “se um dia eu for professora aqui na escola, não vou querer ser professora de pintura, vou querer ensinar história da arte”. Foi

¹ Lorena Fonseca é mestra em História e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRJ.

curioso como esse pensamento surgiu, mas era apenas uma fantasia, pois não havia nada concreto. No entanto, isso se tornou realidade mais tarde, quando de fato me tornei professora de história da arte. A Ângela ensinava sobre o período do século XIX e XX. Naquela época, eu ainda não tinha um interesse especial pela arte do século XIX. Isso foi crescendo aos poucos. Nos anos noventa, fiz uma especialização em *História da Arte e Arquitetura no Brasil*, na PUC-Rio, e esse curso ainda existe. Meu trabalho lá foi sobre Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, o que despertou meu interesse pela crítica de arte. Depois disso, decidi fazer um doutorado na França. Inicialmente, meu tema para o doutorado também era sobre crítica de arte contemporânea, sem relação com o século XIX. No entanto, ao final do primeiro ano, chamado de *Diplôme d'Études Approfondies* (Diploma de Estudos Aprofundados), que correspondia a um mestrado quando convertido para o Brasil, meu professor Eric Darragon me disse: "Tudo bem, vou continuar sendo seu orientador, mas não quero que você continue com esse tema. Gostaria que você trabalhasse sobre Hélio Oiticica". Ele sabia que eu voltaria ao Brasil para passar alguns meses aqui. Então fui ao MAM (Museu de Arte Moderna), comecei a ler sobre Hélio Oiticica, mas percebi que não era o que eu queria estudar durante quatro anos. Era interessante, mas não queria passar tanto tempo estudando isso. Em um sentido mais pessoal, durante meu primeiro ano em Paris, senti muita saudade do Brasil, algo que nunca imaginei que sentiria tanto. Cheguei a me perguntar por que tinha feito aquilo, por que tinha ido para lá, pois sentia uma imensa saudade, estava sofrendo horrores de saudade. Foi quando me lembrei do que tinha estudado antes, lembrei que os pintores brasileiros do século XIX tinham ido para Paris, que havia sempre esse contato com a Europa e essa ideia de um sonho de viajar para lá e estudar. Isso sempre esteve presente em minha mente desde jovem. Comecei a me questionar como teria sido para aqueles artistas brasileiros do século XIX quando foram estudar na Europa, se também sentiram essa saudade que estava sentindo. Meu interesse inicial surgiu por um motivo pessoal. Então, propus ao meu professor que estava interessada em estudar Eliseu Visconti, eu falei assim, "olha, eu comecei a estudar sobre o Hélio Oiticica e tal, mas eu pensei em outro tema, que seria os artistas brasileiros que vieram estudar aqui no século XIX, especialmente Eliseu Visconti". Então, o professor aceitou e disse: "Eu aceito, mas você não pode estudar apenas Eliseu Visconti, terá que estudar os artistas brasileiros. Fazer um panorama desses artistas que vieram para a França e estudá-los.". Na verdade, ele comentou que já estava orientando uma outra estudante que pesquisava os artistas russos em Paris, então essa questão já estava presente nos interesses dele. Paris foi o centro artístico internacional do século XIX e recebia artistas de todas as partes. Os próprios artistas franceses que viviam nas províncias iam para Paris, assim como artistas de outros países europeus, asiáticos, japoneses e americanos, tanto norte-americanos quanto argentinos, chilenos e brasileiros. Paris era esse grande centro que atraía artistas de todo o mundo.

Como ocorreu o início do seu ensino de história da arte na Escola de Belas Artes da UFRJ?

Eu tinha concluído meu doutorado e, quando estava retornando ao Brasil, comecei a procurar quais eram os caminhos possíveis, sabe? Na época, existia uma bolsa chamada *bolsa de recém-doutor*. Hoje em dia, essa bolsa é chamada de *pós-doutorado*. Naquela época, eu era uma recém-doutora, então solicitei essa bolsa e consegui. Para obter essa bolsa, era necessário estar vinculado a uma instituição. Então, procurei os professores da EBA, na verdade a professora Sônia Gomes Pereira. Ela era a coordenadora da pós-graduação na época e se tornou minha tutora nessa bolsa. Eu tinha que realizar uma pesquisa e, ao mesmo tempo, embora não fosse obrigatório, era interessante lecionar tanto na graduação quanto na pós-graduação. Foi uma experiência muito boa, sabe? Claro, havia um pouco de estresse, pois era a primeira vez que eu enfrentava aquilo. Antes, eu já havia dado aulas, mas em escolas, fui professora no Colégio Pedro II e em uma escola estadual, mas não tinha gostado muito de trabalhar com crianças e adolescentes. No entanto, em contraste com essa experiência nas escolas, a experiência na EBA foi ótima porque as pessoas que estavam lá estavam interessadas, entende? Quem está na faculdade escolheu estar ali, então havia um diálogo. Nas minhas aulas, sempre busco criar quase uma conversa. Claro que trago conteúdo e informações, mas sempre procuro ouvir o que a turma tem a dizer, entende? Isso também é uma descoberta para quem começa a trabalhar nisso. Às vezes, dou a mesma aula para duas turmas e, gente, a aula é completamente diferente. A turma também faz parte da aula. Essa química entre o professor e a turma. Então, as turmas transformam sua aula pela maneira como podem estimular com as perguntas e observações que fazem. Percebi que adoro dar esse tipo de aula. Outro dia, minha sobrinha disse "uma aula dinâmica", é isso mesmo, uma aula dinâmica é isso!

Como a tua formação artística contribuiu para as pesquisas em arte e sobretudo como isto reverbera no seu ensino teórico?

Então, comentei anteriormente que meu primeiro curso de arte foi pintura. Quando estava prestes a me formar, comecei a questionar se era isso que eu realmente queria. Gosto de pintar e até hoje mantenho alguma prática, faço aquarelas. Embora não seja constante, pelo menos uma vez por mês eu faço alguma aquarela ou algo do tipo. No entanto, essa não se tornou minha carreira principal. Não me dediquei totalmente a isso. Por outro lado, quando comecei a me aprofundar na história da arte, minha experiência prática com a arte, por ter passado pela Escola de Belas Artes, ter frequentado aulas de modelo vivo e ter experimentado um

pouco de modelagem e gravura, tudo isso influenciou minha abordagem da história da arte. Porque, na minha prática com a história da arte, percebo que o historiador da arte possui duas fontes principais, as próprias obras de arte e a documentação da época. Isso inclui o que os artistas escreveram, o que as pessoas da época escreveram sobre eles e a documentação relacionada à sua formação. Portanto, temos as obras de arte e essa parte documental, e eu considero o olhar sobre as obras de arte como algo extremamente importante. O que essas obras nos dizem sobre o período em que foram criadas, como elas dialogam com obras de períodos passados, a técnica utilizada, as dificuldades enfrentadas pelo artista na execução da obra, questões de composição, escolhas de paleta de cores, estilo de pinceladas e textura. Além disso, há as questões temáticas, os temas escolhidos pelos artistas, que certamente também influenciam. Embora eu aborde principalmente a pintura, esses aspectos também podem ser aplicados à escultura, como a forma como a pedra foi trabalhada ou se foi utilizada argila, entre outras questões materiais. Talvez, nesse sentido, meu olhar seja direcionado principalmente para a pintura. Por causa dessa prática, acabo falando mais sobre pintura do que escultura, arquitetura ou outras formas de arte em minhas aulas na graduação. Cheguei até a receber um pedido de um aluno para falar mais sobre esculturas, o que me levou a preparar uma aula dedicada exclusivamente a esse objeto. Eu acho que por conta dessa minha prática na pintura, o meu olhar vai muito para a pintura. Acredito que isso aconteça devido à minha grande paixão por essas pinturas! As pinturas do século XIX.

Apenas complementando uma coisa. Eu busco estimular meus alunos a fazerem o seguinte: antes de procurar informações sobre uma obra, é importante estar diante dela. A primeira coisa que procuro fazer é observar, contemplar e identificar que tipo de emoção a obra desperta em mim, que lembranças ela traz. Tenho um contato direto com a imagem. O que essa imagem está transmitindo para mim? Ela é reconfortante, instigante, causa nervosismo, alegria ou evoca tristeza. Portanto, tento estabelecer essa conexão emocional com a obra, pois acredito que isso também é fundamental para o historiador de arte. O historiador de arte não é algo frio. Essas obras dialogam diretamente conosco, com nossas sensações humanas. Aquilo que o artista expressou continua vivo e ressoa em nós. Então, também procuro fazer isso. A partir desse contato, a própria obra começa a suscitar perguntas, ou seja, surgem questões a partir daquilo que estou observando. E essas perguntas nos levam a buscar documentos, a pesquisar o que foi escrito sobre a obra. Mas é importante não deixar de ter esse olhar. Não, nunca existe um olhar completamente isento, mas é necessário tentar ter esse encontro com a obra, através do nosso olhar.

Qual a importância do entendimento da técnica artística para o ensino de história da arte?

Há uma questão que considero bastante interessante de mencionar: o curso de história da arte da UFRJ está vinculado à Escola de Belas Artes. Dentro dessa escola, existem um total de treze cursos de graduação, incluindo aqueles que estão presentes desde o início, como Pintura, Gravura e Escultura. Esse último agora chamado Artes Visuais - Escultura, o qual tem uma pegada mais contemporânea. Existem ateliês localizados dentro do prédio da Escola, e os estudantes que se formam como historiadores da arte têm contato com os estudantes que se formam como artistas. A cada dois anos, ocorre uma Bienal da EBA, na qual os estudantes dos cursos de arte são selecionados para participar como artistas e exibir sua produção artística, enquanto os estudantes do curso de história da arte são convidados a escrever sobre essa produção. Portanto, eles têm a oportunidade de se conectar com esses artistas e percorrer os ateliês. Alguns deles também podem escolher, embora não seja obrigatório, participar de disciplinas de pintura, gravura ou aquarela. Acho que é sempre interessante que eles tenham esse contato, mesmo que não se formem como artistas, mas que possam ter contato com as técnicas artísticas. Para nós, historiadores da arte, uma obra de arte não é apenas um reflexo de outros eventos históricos que estão ocorrendo. Ela traz informações que são intrínsecas à própria obra. Por isso, sempre procuro visitar alguma exposição com os alunos. Eu me lembro de um ano em que presenciamos a restauração das pinturas de Eliseu Visconti no Theatro Municipal. Dois professores da escola, que são restauradores, estavam coordenando esse processo de restauração: Humberto Farias e Edson Motta. Havia andaimes até o teto do teatro. Então, tivemos essa oportunidade de subir nos andaimes e chegar bem perto da pintura de Visconti. Tiramos várias fotografias. Podíamos observar os detalhes que víamos lá embaixo da plateia quando olhávamos para o teto, eles usam a palavra *plafond* em francês. De longe víamos pontinhos, a técnica do pontilhismo, mas quando subimos nos andaimes, percebemos que não eram pontinhos, eram “pontões”. Era muito curioso, como se fosse uma espécie de mosaico. Percebemos como as cores eram vivas de perto e como o efeito dessas cores era diferente quando olhávamos para a pintura lá embaixo. Portanto, acho que esse contato com o material nos aproxima do próprio processo dos artistas. Ah, isso me lembrou de outra coisa: na formação dos artistas do século XIX, havia uma parte muito importante que era a realização de cópias dos grandes mestres. Essas cópias tinham uma dupla função, né? Os artistas brasileiros que iam para a Europa e tinham contato com essas obras faziam as cópias, que depois serviam como material didático aqui no Brasil. Isso beneficiava os artistas que não podiam viajar para a Europa, pois eles teriam contato com essas obras. Lembrando que no século XIX eram raras as fotografias coloridas. A outra função era que esses artistas se apropriavam das técnicas daqueles mestres. Ao copiarem, eles precisavam observar com mais atenção. Como era a pincelada daquele artista? Quais pigmentos ele misturou para obter essa cor, essa tonalidade? Estabeleciam um diálogo com o artista que veio antes

deles, de forma muito pessoal. Se apropriavam, de certa forma, daquela técnica e conheciam aquele artista em profundidade. Portanto, de alguma forma, quando estamos atentos a essas técnicas, nos aproximamos mais desse processo e produção dos artistas do passado.

Qual era a sua bibliografia selecionada (autores lidos) naquele momento, e atualmente?

Desde o início, tenho ministrado disciplinas de história da arte europeia, abordando um pouco do Brasil também, mas principalmente focada na Europa do século XIX. Essa é uma das disciplinas que leciono desde o início, quando comecei na EBA. Depois, quando o curso de História da Arte foi criado em 2009, comecei a lecionar *História da Arte no Brasil* do século XIX e também *Historiografia da Arte Brasileira*. Para o curso de arte na Europa, já possuía uma bibliografia bem estabelecida. Posso acrescentar outros autores, mas na verdade, eu me mantive fiel a três autores que utilizo desde sempre: Gombrich, Janson e Argan. Outros autores também são incluídos, mas esses três são a base, por assim dizer, os manuais de história da arte. Ainda considero que são muito úteis, especialmente no início dos estudos de graduação. Já para a disciplina de *História da Arte no Brasil*, precisei buscar textos mais recentes. São textos produzidos pelos professores da própria Escola de Belas Artes, pelos professores da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFRJ), como a professora Maraliz Christo, pelos professores da Universidade de Campinas (UNICAMP), do pessoal de São Paulo e do Rio Grande do Sul. Enfim, existem vários núcleos de pesquisa no Brasil que estão voltando seus olhares para a arte brasileira do século XIX. Então tenho utilizado textos de colegas, o que é muito interessante, pois às vezes é possível ter a presença de um deles nas aulas. Por exemplo, a Elaine Dias, cujos textos utilizo, uma vez ela estava aqui no Rio e eu disse a ela: "Amanhã vou trabalhar com meus alunos o seu texto, você não quer vir?". E ela veio. Os estudantes ficam muito empolgados quando podem conhecer os autores pessoalmente. Outro dia, a professora Sônia Gomes Pereira também veio à minha aula em que trabalhamos com o texto dela. E às vezes também utilizo meus próprios textos, coisas que produzi. Na parte de arte brasileira, utilizo uma bibliografia mais recente, que tenho trabalhado.

Na disciplina de historiografia, quando se trata da historiografia da arte geral, também existem textos canônicos, não é mesmo? Panofsky, Wölfflin e, mais recentemente, Didi-Huberman entra nessa categoria. Mas quando fui ensinar a *Historiografia da Arte no Brasil*, essa disciplina não está mais comigo, agora é ministrada pelo Ivair Reinaldim. Por um bom tempo, no entanto, fiquei responsável por essa disciplina de *Historiografia da Arte no Brasil*. Então, eu pensei: "O que vou fazer?". Minha estratégia foi a seguinte: pegar textos antigos

escritos por historiadores de arte do Brasil, textos que não são recentes. Nesses textos antigos, eu pedia aos alunos que observassem o que estava sendo dito e como estava sendo dito. Porque isso é interessante, quando você lê um texto dos anos quarenta, percebe que não é um texto escrito nos dias de hoje, você reconhece que é um texto daquela época se você tem algum conhecimento, você começa a identificar: “Ah, isso deve ser um texto escrito no século XIX, não é mesmo?”. Quando você lê um texto de Gonzaga Duque, percebe que é completamente diferente a maneira de escrever sobre a história da arte. Depois, Mário Pedrosa tem outra forma de escrever, os textos de Carlos Zilio também são diferentes. Então, eu pedia a eles para começarem a perceber como essa história está sendo contada. Porque, na verdade, a historiografia é a história da história da arte. É como essa forma de contar a história da arte vai se modificando e o tipo de perguntas que esses estudiosos fazem sobre a arte e o tipo de interesse. Eles lançam questões sobre a arte em geral a partir de algo que os preocupa naquele momento. Então, sempre, no caso, não é sobre a historiografia da arte do Brasil, mas sobre a historiografia da arte geral, por exemplo, Wölfflin, ao desenvolver os conceitos fundamentais da história da arte, começa a propor aquelas dicotomias entre linear/pictórico. Isso aconteceu no início do século XX e está relacionado com a arte abstrata que estava em alta naquele momento. Então, havia uma preocupação com as questões formais, os artistas daquela época estavam totalmente voltados para essas questões formais. Então, acredito que, mesmo que Wölfflin nunca tenha escrito sobre a arte de sua época, pois ele se dedica à arte anterior, as perguntas que ele faz sobre a arte estão relacionadas às questões formais e têm relevância para a arte contemporânea. Assim, acho que a arte contemporânea de cada um de nós, ou de qualquer estudioso, influencia a forma como enxergamos a arte do passado. Portanto, nunca se esgotam os olhares. Você pode continuar estudando arte produzida em séculos passados, mas terá novas perguntas sobre aquela arte, terá um novo olhar, um olhar que vem de nossa própria época. Por exemplo, tenho muito interesse na questão do público, como o público do século XIX via a arte e sua importância para a criação do artista. Os artistas do século XIX estavam muito voltados para grandes exposições, era a época dos grandes salões de Belas Artes, então essa presença do público me interessa. Às vezes fico pensando se isso tem alguma relação com o público atual. Acredito que essa relação com o público nos dias de hoje seja bastante central, os museus estão preocupados com o público, estão sempre sendo questionados se estão atraindo público suficiente e o que estão fazendo para atrair as pessoas. Portanto, acho que isso também acaba influenciando minha visão sobre a arte do passado.

Você tem uma pesquisa ampla apresentando os diálogos entre o Brasil e a Europa. Quais são os principais desafios nessa pesquisa e como isso se desenvolve no ensino de História da Arte do século XIX?

Você mencionou corretamente que minhas pesquisas geralmente se concentram nessa relação entre o Brasil e a Europa. Não tem como evitar, eu sempre digo isso, não dá para estudar a arte brasileira do século XIX sem pensar nessa relação. Desde a chegada dos franceses, que foram fundamentais para a criação da Academia de Belas Artes, e posteriormente a Escola Nacional de Belas Artes, que foi herdeira dessa academia. Esse sistema foi estabelecido, o sistema acadêmico baseado no modelo francês. Além disso, as viagens dos artistas brasileiros para a Europa com o prêmio de viagem também são importantes, assim como o olhar da elite brasileira do século XIX voltado para a Europa. Havia uma grande ambição de tornar o Brasil um país tão civilizado quanto os países europeus. A nação brasileira desejava estar no círculo das nações, e a Europa era o modelo a ser seguido. Em relação aos problemas atuais, muitas vezes os alunos não estão mais interessados na questão da Europa, especialmente devido às divisões contemporâneas e à ideia de decolonialidade. Portanto, precisamos abordar essa relação de forma crítica. Não podemos deixar de considerar essa relação com a Europa, mas devemos mudar a maneira como a apresentamos. Precisamos examinar quais são as consequências dessas relações para a arte brasileira. Ao mesmo tempo, é interessante observar que é no século XIX que surge o nacionalismo, uma preocupação em criar a identidade brasileira, em definir o que é o Brasil. Essa é uma das perguntas que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro colocou desde o início, ainda no século XIX. Os artistas brasileiros, como os diretores da academia, por exemplo, como Félix Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto Alegre, também levantavam essa pergunta: quando teremos uma arte brasileira e como será formada essa identidade artística brasileira? Essa era uma preocupação do século XIX. Portanto, ao mesmo tempo em que havia a relação com a Europa, também existia essa preocupação em criar algo brasileiro, uma identidade nacional. Mas estavam ainda tateando nesse processo. Sinto que eles estavam explorando muito a questão temática. Por exemplo, Araújo Porto Alegre falava muito da natureza brasileira, de como os artistas deveriam se voltar para a natureza, para a cultura da paisagem. No entanto, se aprofundarmos um pouco mais nessa questão, o que encontramos? Que até mesmo os europeus também estavam muito interessados no Brasil, entende? Eles buscavam a paisagem, a natureza, a flora, a fauna e também os nativos, os indígenas. Esses eram elementos que despertavam grande interesse neles. Portanto, talvez quando Manuel de Araújo Porto Alegre diz que a arte brasileira nasceria do estudo da paisagem brasileira, ele também estava sendo influenciado por esse olhar estrangeiro de alguma forma. É uma espécie de dialética que acontece nesse contexto. Agora, o que eu percebo é que sou muito estimulada por perguntas e inquietações das turmas atuais. Nos últimos dois anos, as turmas têm me pedido para explorar como era a arte das mulheres e a presença dos negros na academia. Portanto, comecei a estudar mais sobre essas questões, tanto os artistas negros na academia quanto as artistas mulheres do século XIX. Sem perder de vista a relação

com a Europa, outros temas vão surgindo e me provocando, levando a novos estudos.

Gostaria que você falasse um pouco da importância do Museu Dom João VI e o diálogo desse espaço entre o ensino e a pesquisa.

Eu acho importante falar que o historiador da arte está sempre conectado ao museu. Ele deve considerar quais obras de arte foram reunidas lá. Essas obras são mais propícias para entrar na história da arte. O museu se torna um laboratório de estudos para o historiador da arte. Na Escola de Belas Artes da UFRJ, temos a sorte, na verdade não é sorte, é o trabalho de várias gerações, de ter o Museu Dom João VI, que foi criado em 1979 pelo professor Almir Paredes, juntamente com Ecylla Castanheira. Hoje em dia, o Museu Dom João VI está reabrindo as portas para o público. Por muito tempo, o museu permaneceu fechado devido a um triste episódio, um incêndio que ocorreu no oitavo andar do prédio em 2016. Depois disso, o museu teve que fechar. Felizmente, o fogo não afetou o museu. Mas devido a isso e posteriormente à pandemia, por um longo período, o museu recebeu muito poucas pessoas. Agora, nós retomamos as visitas. Na semana passada, levei minha turma de História da Arte no Brasil II para visitar o museu. Foi uma experiência incrível, porque pedi para separarem os desenhos de modelo vivo, alguns feitos por Pedro Américo, outros por Victor Meirelles, outros por Rodolfo Amoedo. Eles perceberam como é diferente ver a fotografia e ver a obra real na sua frente. A questão da materialidade, as dimensões da obra. O tipo de papel, o traço do artista. Alguns aspectos podem ser vistos na fotografia, mas ao vivo você experimenta uma emoção diferente, não é? Quase não dá para explicar em palavras. Foi muito interessante ver as reações dos estudantes, não apenas com essa parte que pedi para separarem, mas com a visão geral do museu. O Museu Dom João VI é muito importante não apenas para a Escola de Belas Artes, mas também para todos os estudiosos da arte brasileira do século XIX. Isso ocorre porque o museu preserva obras que testemunham a formação dos artistas nesse período. Por exemplo, as estampas, as estampas anatômicas, que eram usadas como exercícios pelos alunos, e as moldagens. Parte dessas moldagens está atualmente no Museu de Belas Artes, mas muitas também estão no Museu Dom João VI, sendo utilizadas como material didático e fazendo parte da formação dos artistas. Além disso, há pinturas que eram provas de concursos, e também os exercícios, as "academias pintadas", que eram pinturas de modelos nus. Também estão presentes os envios dos pensionistas que estudaram na Europa. Grande parte dessas obras está no Museu Dom João VI. Portanto, são obras que possuem valor artístico, mas mesmo quando não possuem esse valor, possuem um valor histórico. Elas são exemplos do processo utilizado na formação desses artistas. Essa é uma das coleções que eu estudo mais. No entanto, o Museu Dom João VI possui várias outras coleções. Uma delas é a

coleção Ferreira das Neves, que é muito importante. Não vou poder me aprofundar nela agora, mas também há uma coleção de arte popular, de têxteis e de medalhas, entre outras. Enfim, existem várias outras coleções, e incentivamos os alunos a escolherem obras desse acervo como objetos de seus trabalhos de conclusão de curso. Nem todos se interessam, é claro, mas alguns acabam se envolvendo e nos ajudam a compreender melhor essas obras, pois o material fica disponível para os pesquisadores. Alguns objetos já foram bastante estudados, mas muitas das peças do Museu Dom João VI ainda carecem de pesquisa. Nem todas, é claro, algumas delas já foram mais estudadas, mas, de qualquer forma, é um desafio interessante. Quando você se depara com um objeto que foi pouco estudado, é preciso começar a buscar informações sobre ele. Isso se torna um desafio estimulante.

Para o futuro, como você vê a expansão da sua pesquisa? E qual o legado que você pretende imprimir na História da Arte brasileira?

Sobre a minha pesquisa em si, é interessante comentar que quando comecei a fazer pesquisa em história da arte, eu comecei a ver as coisas de arquivo e a examinar as obras, fiquei surpresa ao perceber que algumas informações nos livros não eram corretas. Isso me deu a sensação de que as pessoas haviam falado coisas que não eram verdade. No início, talvez por causa da juventude, eu comecei a achar que o pessoal estava equivocado. No entanto, com o amadurecimento, percebi que eu também posso cometer equívocos. Faz parte do processo. Comecei a valorizar ainda mais os pesquisadores anteriores, que contribuíram para o conhecimento atual. Entendi que certas informações que temos hoje não estavam disponíveis para eles na época. A construção da história da arte é um processo coletivo. O pesquisador atual está respondendo às questões levantadas por pesquisadores anteriores. Às vezes, está até debatendo com alguém que “já faleceu”, mas cuja obra está presente. Ao ler esses textos, posso achar estranhas algumas ideias ou pensar "Nossa, isso que ele disse é muito legal!" ou até discordar completamente e não entender por que aquela pessoa escreveu aquilo. Assim, vou construindo meu próprio pensamento a partir das leituras e dos escritos de outras pessoas sobre as obras de arte. Quando as pessoas estão escrevendo suas teses de doutorado, é um processo sofrido. Passamos cerca de quatro anos imersos no mesmo tema, e mesmo que seja uma jornada cansativa, acredito que seja um momento único, especialmente para aqueles que são professores, pois depois disso é difícil ter tanto tempo dedicado exclusivamente à pesquisa. Quando a pessoa tem essa sorte de não ter que se dividir, não é mesmo? Durante os quatro anos em que me dediquei à minha tese de doutorado, sinto que esses momentos ainda me alimentam nas minhas pesquisas atuais. Reviso certos pontos e continuo pesquisando a arte brasileira durante a passagem do século XIX para o século XX. Faço parte do grupo de pesquisa *Entresséculos*, juntamente com a professora Sônia Gomes

Pereira, a professora Marize Malta e o professor Alberto Chillón, que está de licença na Espanha no momento. É muito enriquecedor trabalhar em conjunto com o grupo, onde cada um de nós se aprofunda em temas específicos, mas mantemos contato com a pesquisa dos outros.

Recentemente comecei a estudar muito a questão do impressionismo no Brasil. Isso surgiu a partir da demanda de duas pesquisadoras, uma da Inglaterra e outra dos Estados Unidos, que propuseram a criação de um livro sobre o impressionismo global, ou seja, o impressionismo que ocorreu fora da França. Elas me contataram e, devido a essa demanda, iniciei meus estudos nessa área. Agora, estou buscando dar continuidade a essa pesquisa, e também estou considerando explorar o simbolismo. A abordagem que escolhi para estudar a história do impressionismo no Brasil foi analisar como ele foi recebido e discutido na imprensa brasileira, desde a década de 1880, o período em que surgem menções ao impressionismo, até aproximadamente 1929. Procuo entender como o impressionismo era mencionado e quais artistas brasileiros eram identificados por seus contemporâneos como impressionistas ou influenciados de alguma forma por essa corrente artística. Achei essa abordagem bastante interessante, pois resgata artistas que foram pouco discutidos e acabaram sendo esquecidos ao longo do tempo, principalmente aqueles das duas primeiras décadas do século XX que estavam ligados à Escola Nacional de Belas Artes. Muitos deles foram considerados ultrapassados quando a arte moderna e a Semana de Arte Moderna de 1922 ganharam destaque em São Paulo. Enquanto os modernistas paulistas foram iluminados pela historiografia, esses artistas ligados a Escola Nacional de Belas Artes, que ainda trabalhavam sob influência do impressionismo foram deixados de lado, muitos até considerados ultrapassados, sem compreender as mudanças que estavam ocorrendo. No entanto, atualmente há interesse em resgatar essa história, pois esses artistas desempenharam um papel importante e ativo na cena artística carioca daquele período.

Sobre minhas pesquisas futuras, comecei a considerar explorar as influências do simbolismo, sempre pensando muito a partir de Eliseu Visconti, o artista que estudei mais profundamente em minha tese. Atualmente, faço parte da comissão Visconti, responsável pela autenticação de suas obras. Estou sempre envolvida com seu trabalho e percebo a importância da atração de Visconti pela *art nouveau* e pelo simbolismo. Isso fica evidente, por exemplo, em suas pinturas no foyer do Theatro Municipal, em que sua técnica é influenciada pelo neoimpressionismo, com aqueles pontos, o pontilhismo, digamos assim. Porém, os temas que ele aborda são alegorias, envolvendo personagens como Dante e Beatriz, além de elementos mitológicos, como sereias. É dito que isso simboliza a questão poética e o drama. Portanto, tenho interesse em explorar como nossos artistas mesclaram diversas tendências em uma mesma obra, sentindo-se livres para absorver o que lhes interessava dos europeus e transformar em sua própria criação. Esses artistas

da passagem do século XIX para o XX, talvez a gente possa até usar uma palavra que vem anos depois, praticavam uma forma antropofagia, eles “comiam” o que lhes interessava do europeu e transformavam na obra deles. Então eu pretendo continuar nessa abordagem, e talvez o que mais gostaria de alcançar, em termos de impacto, essa palavra legado é forte, né? Por meio do meu trabalho como educadora e orientadora, é a formação de novos pesquisadores. Tanto em projetos de graduação quanto de mestrado e doutorado. Através do diálogo com as novas gerações, espero poder plantar sementes que germinem e frutifiquem, resultando em novas gerações de pesquisadores que se interessem pela arte da passagem do século XIX para o XX.