

DOSSIÊ

ESTA NOITE ABRIU-ME OS OLHOS: AS EVIDENTES, E NEM SEMPRE DEBATIDAS, RELAÇÕES CULTURAIS E ARTÍSTICAS ENTRE O REINO UNIDO E O BRASIL

André Luiz Tavares Pereira¹

Escondida a olhos vistos. Assim podemos pensar as relações artísticas entre o Reino Unido e o Brasil que, embora longas de cinco séculos, nem sempre são trazidas, de modo evidente, ao debate crítico. Este dossier, organizado a partir das reflexões propostas pelo núcleo de estudos TACWARA – relações artísticas entre Reino Unido e o mundo ibérico – procura contornar esta questão, lançando luz sobre investigações mais recentes que abordem a temática da produção visual e cultural na interseções desta geografia peculiar que reúne a Inglaterra, a Escócia e a Irlanda, Portugal, Espanha e Brasil, com a pretensão de englobar também porções do assim chamado Cone Sul em que estas relações têm igual relevância. *Tacwara*, a propósito, é uma corruptela da palavra taquara. É uma expressão “híbrida” utilizada por Robert Walsh (1830) para descrever, em seu *Notices of Brazil in 1828-1829*, os elementos que compunham os forros de teto de bambus trançados, à maneira de esteiras, que ele vira em alguns dos edifícios nas cidades de Minas Gerais pelas quais passara em viagem.

Num primeiro momento, o grupo TACWARA dedicou-se ao estudo de obras executadas no intervalo de tempo que ia, aproximadamente, de 1792 a 1836. Estes marcos temporais foram estabelecidos por dois eventos, a

¹ André Luiz Tavares Pereira é professor do Departamento de História da Arte da UNIFESP e membro do Programa de Pós-graduação em História da Arte da mesma instituição. É membro do Zurbarán Centre for the study of Spanish and Latin-American Art da University of Durham, em que foi bolsista entre os anos 2018 e 2019. É, igualmente, membro da Attingham Trust para o estudo de casas históricas e suas coleções, tendo sido bolsista desta instituição em 2013 (Royal Collection Studies) e 2017 (Summer School). Foi bolsista do Yale Center for British Art (2006) e do Getty Research Institute (2011). Coordena o núcleo de estudos TACWARA – Relações artísticas e culturais entre o Reino Unido e o Mundo Ibérico, sendo, igualmente, membro do HARPA – História da Arte, Arquitetura e Patrimônio nas Américas, grupo de estudos do PPGHA – UNIFESP. <https://orcid.org/0000-0002-6211-1756>. andre.tavares@unifesp.br.

saber, a passagem de uma frota britânica pelo Brasil a caminho do sudoeste asiático – registrado no relato *A Voyage to Conchinchina, in the Years 1792 and 1793*, publicado por John Barrow em 1806 – e a publicação de *The History of Brazil*, por John Armitage, em 1836 com tradução ao português em 1837, coincidindo, grosso modo, com o contexto que vai da crise colonial ao fim do Primeiro Reinado. Se a primeira data aponta para o estabelecimento do *status* dos portos do Brasil, então colônia, como parte essencial das rotas de apoio no caminho do Pacífico - mas, também, para Tristão da Cunha e a África do Sul, no sentido oposto – a segunda estabelece o fecho de um ciclo mais amplo da presença britânica nos começos do Brasil independente em que a circulação de militares em funções oficiais – como Cochrane, Strangford ou os Chamberlain - mas também de cidadãos comuns - em trânsito ou em estadias mais ou menos longas - atingiu um pico significativo. Pelo meio deste parêntese cronológico, outros momentos importantes, marcados pela participação britânica, teriam lugar, começando com a transferência da corte portuguesa ao Brasil, escoltada por Percy Smythe (6º. Visc. Strangford), o Tratado de Amizade e aliança (1810), o desenrolar da assim chamada Guerra Peninsular contra os franceses ou, mesmo, o aparecimento da obra de Robert Southey, em três volumes, *History of Brazil* (1810-1819). Rapidamente, compreendemos que uma ampliação de arco cronológico seria necessária, determinada pelos interesses variados de pesquisa de pesquisadores e recortes temáticos diversos. Com a concentração de minhas investigações na memória visual do processo de industrialização em Minas Gerais e na atividade mineradora de modo amplo, e da presença britânica em particular, fiz, naturalmente, um ajuste metodológico que me permitiu ampliar minha pesquisa para o centro e segunda metade do século XIX. Outros recortes são determinados pelos interesses de cada investigador/a, mantendo-se os paralelos entre o contexto brasileiro, ibérico ou latino-americano e o caso britânico uma constante, bem como o levantamento sistemático e progressivo de obras de artistas britânicos em acervos brasileiros e de artistas brasileiros em coleções britânicas.

O estudo das artes na Inglaterra e no Reino Unido, em chave comparativa com o caso do Brasil, pareceu-nos, sempre, um tema relevante desde o ponto de vista metodológico em razão do desenvolvimento particular das artes na esfera britânica. Embora, como víamos, até pouco tempo, na organização das obras do Museu de Arte de São Paulo, fosse possível falar de uma

noção de “escola inglesa”, tipicamente composta por exemplos de pinturas de retrato e paisagem, executados, *grosso modo*, entre 1750-1830, a realidade é que as artes nas ilhas britânicas sempre foram o resultado de importações e superposições as mais variadas. Dos normandos e do gótico “perpendicular” tão característico e local aos italianos e “italianizados” dos séculos XVI e XVII - com Torrigiano ou Inigo Jones e Christopher Wren - à pintura de declinação germânica como a de Holbein, ou, em seguida, flamenga - com Rubens, Van Dyck, Teniers ou Peter Lely - e às adaptações barrocas de um James Thornhill, as artes nas ilhas britânicas nos aparecem como uma justaposição de soluções por vezes francamente descontínuas, mas sempre marcadas pelo debate sobre o gosto e pelo interesse gerado pela novidade. Para o século XVIII, um novo debate se apresentaria, o de uma consciência de vocações locais e dos impulsos propriamente narrativos, caricaturais e algo cômico-satíricos, como Hogarth, alternado com a construção de uma imagem aristocrática autóctone, com Gainsborough. Outra via seria o da renovada abertura aos gêneros e maneiras do continente europeu, o que vemos com a valorização crescente de certa pintura do barroco italiano seiscentista, da obra de Claude Lorrain e de Canaletto, com a renovação, a partir de modelos como os de Battoni, no campo da retratística - o que se vê em Reynolds por exemplo - ou, por fim, com as obras formalmente renovadoras como as de Zoffany, Fuseli, John Flaxman ou Angelika Kaufmann. Com isto, gostaríamos de destacar que, objetivamente, um dos aspectos que mais capturaram nossa atenção no estudo comparativo das artes do Reino Unido, em relação ao caso brasileiro, é sua multiplicidade na seleção de fontes visuais, a rotatividade dinâmica de modelos artísticos, a mudança das ideias de uma arte “nacional” - ou se isto existe de fato no caso britânico até meados do século XIX - além dos debates ao redor do gosto, do sistema artístico e do colecionismo, este último central e igualmente variado, contando com patrocinadores os mais diversos, para além da coroa ou de qualquer agente de caráter centralizador.

Outro ponto, em relação ao instrumental metodológico requerido por este campo de estudos, diz respeito ao fato de que a produção britânica particularmente dedicada ao Brasil deve ser, quase que necessariamente, considerada sob seu aspecto de circulação ou da distribuição por territórios distintos. Seja pelo mapeamento dos acervos que as preservam, pela identificação das rotas de circulação de agentes-artistas e objetos, ou mesmo das motivações que informam a criação das obras, as relações artísticas,

políticas e culturais entre o Reino Unido e o Brasil, são, por assim dizer, multiangulares e criam uma geografia artística efetivamente particular. É um tema que já havia sido delineado pelo trabalho já clássico de Leslie Bethell - lembramos, entre tantos, *Brazil by British and Irish authors* (2003) ou *Charles Landseer: desenhos e aquarelas de Portugal e do Brasil 1825-6* (2010) - ou por Charles Boxer - em *The Portuguese seaborne empire* (1969) ou *The golden age of Brazil: 1695-1750* (1962) - mas que foi mais recentemente atualizado pelos autores reunidos, por Jorge Cañizares-Esguerra, no notável *Entangled Empires - The Anglo-Iberian Atlantic, 1500-1830* (University of Pennsylvania Press, 2018), sob o ponto de vista do debate propriamente histórico. No caso brasileiro, há que se assinalar, ao menos, um clássico incontornável: *Ingleses no Brasil* (1948), de Gilberto Freyre. Como bem assinalou Maria Lúcia G. Pallares-Burke, em resenha publicada por ocasião da reedição, em 2001, daquele texto, era obra raramente mencionada em estudos sobre a formação cultural do Brasil, não tendo sido, naquela altura, traduzido a nenhum idioma, nem mesmo ao inglês, o que contrastaria com outras obras de Freyre, de maior fortuna.

Estetipode enlanceou “multiangulação”, resultado de condicionantes políticas e comerciais, mas de ampla repercussão no campo da produção artística e cultural, ocorre, por exemplo, com as belas imagens produzidas, no Rio de Janeiro, por Augustus Earle, mas que fazem parte do acervo da Biblioteca Nacional da Austrália. Mais interessante, talvez, seja o caso de William J. Burchell, cujo acervo botânico brasileiro encontra-se depositado em *Kew Gardens*, mas cujos desenhos relativos a nosso país, em grande parte, encontram-se em Joanesburgo, na África do Sul, como assinalaria Gilberto Ferrez. O interesse botânico e por aspectos da história natural do Brasil traria ao país personagens como William Dampier, Essex Vidal, George Gardner, Gore Ouseley ou William Swainson culminando, pela peculiaridade de sua história, no caso exemplar de Marianne North. Assim como Maria Graham antes dela, a atividade artística de North expande-se por territórios e rotas mais amplas, sendo o Brasil uma das etapas deste percurso de dimensão global. Seu pavilhão, também em *Kew Gardens*, é um testemunho impactante de sua estadia brasileira - e não apenas esta - conjugando paisagens, desenhos botânicos e espécimes de madeiras nativas numa espécie de mostuário gigante de sua peregrinação. Graham e North são, igualmente, estudos de caso de mulheres artistas pioneiras atuando no território brasileiro, exemplos

que permitem uma ampliação do olhar do pesquisador no sentido de uma necessária revisão no cânone artístico tradicional de modo a torná-lo mais inclusivo. E da viagem como elemento de emancipação.

Por que, então, dados os inúmeros casos apontados, consideramos que a produção resultante da interação entre agentes britânicos e brasileiros não alcança uma visibilidade equivalente a seu impacto? Em primeiro lugar, podemos pensar, pela dispersão de acervos por coleções/regiões/países distintos. É necessário, igualmente, considerarmos que a natureza e materialidade dos objetos produzidos por este grupo de artistas, considerando o século XIX, sobretudo, é mais frágil. Neste campo, estão os inúmeros desenhos e gravuras preservados em coleções como as do MASP – depositário de um belo panorama de Maria Graham, raramente exibido, por exemplo – da coleção Olavo Setúbal, do Arquivo Nacional, da Biblioteca Nacional – com uma bela amostra das gravuras produzidas a partir de pinturas baseadas nas peças de Shakespeare e expostas na assim chamada *Shakespeare Gallery* de John Boydell entre os séculos XVIII e XIX – ou em outros acervos nacionais e internacionais, como no caso de alguns dos *logbooks*, de finais do século XVIII, descrevendo a costa brasileira, que podemos encontrar no acervo do Yale Center for British Art de New Haven (EUA). Se a fragilidade do papel reduz a possibilidade de exposições contínuas – em que pesem soluções inventivas como as do Espaço Olavo Setúbal / Itaú Cultural – outras vezes, esta produção pode ser classificada como de interesse antes das ciências naturais do que, propriamente, às artes visuais “autônomas” – fronteira que sempre pode ser interessante borrar. Por fim, estas obras podem estar incluídas nos livros, sejam relatos de viagens ou textos de caráter técnico-informativo, sob a forma de ilustrações, o que vemos, por exemplo, em casos como os de John Mawe ou Robert Walsh. No sentido oposto, o fato de que o Brasil do primeiro oitocentos tenha sido antes uma espécie de “protetorado” britânico e não um espaço formal de sua esfera colonizadora direta parece fazer com que as imagens do Brasil presentes nos acervos do Reino Unido – em coleções como as do *British Museum* ou do *Maritime Museum de Greenwich*, por exemplo – permaneçam fora de circulação, visibilidade e exibição frequente naquele país. Em todo caso, podemos sempre imaginar estes artistas britânicos – profissionais e amadores, mais ou menos destros em seu ofício – como indivíduos em trânsito. Do ponto de vista da localização e tutela das obras, esta condição pode resultar, também, em dispersão, ainda que revertida por aquisições estra-

tégicas *a posteriori*, como ocorreu com parte dos acervos de Edmund Pink (hoje em comodato no MASP) ou Charles Landseer (Instituto Moreira Salles).

Um outro elemento a ser considerado, nesta combinação de fatores para a compreensão de certa ausência desta produção específica no debate crítico em espectro amplo, é o fato de que os agentes artísticos de origem britânica nem sempre – para não dizer nunca – estiveram efetivamente inseridos nos circuitos formais da educação artística, no Brasil, durante o século XIX. Sob este ponto de vista específico, os modelos italiano e francês parecem ter tipo certa prevalência e maior fortuna, ainda que encontremos – como bem esclarece a historiadora da arte Elaine C. Dias em passagem de seu *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)* (Editora UNICAMP, 2009) – uma tradução do tratado de Thomas Bradwell, *The practice of painting and perscepective made easy* (1756), numa tradução ao português de Félix-Émile Taunay (1836, a partir da 13ª. edição da obra), entre as leituras correntes no âmbito da Academia Imperial de Belas Artes. Expedições científicas de caráter algo mais formal, do ponto de vista do apoio estatal, como as de Langsdorf, Spix e Martius ou, ainda, Thomas Ender, parecem encontrar, também, mais eco em nossa tradição crítica, quando comparadas à produção dos britânicos, particularmente se se estuda a primeira metade do século XIX no Brasil.

A literatura, porém, parece ter se antecipado no estabelecimento destas pontes e intercâmbios e visto, no ambiente cultural britânico, um certo fermento inovador. Sabemos, por exemplo, da relevância do *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne ou de Swift para a definição do estilo maduro de Machado de Assis. Este mesmo seria um tradutor, mais tarde, do *Oliver Twist* de Charles Dickens. Ainda que, por vezes, mediada por traduções francesas, a produção literária britânica seria um agente transformador relevante e um modelo alternativo de emulação, dos textos de Walter Scott ao tempo de José de Alencar até as traduções d' *O retrato de Dorian Gray* e da *Salomé*, de Oscar Wilde, por João do Rio outro entusiasta do ambiente cultural londrino. Clarice Lispector, que viveu em Torquay, era tradutora de Agatha Christie. Márcio Souza reinventaria, em chave satírica, o Mundo Perdido de Conan Doyle em seu romance *O fim do terceiro mundo* (1990).

Em parte, as relações com o Reino Unido poderiam ser compreendidas - no contexto cronológico a que, originalmente, o grupo *Tacwara* dedicava atenção especial - como uma herança direta dos vínculos diplomáti-

cos anteriormente estabelecidos por Portugal, aliado de longa data da coroa britânica. Pela Inglaterra passaram o Marquês de Pombal, o pintor Domingos António Siqueira – brevemente, a caminho de Paris – a própria Dona Maria II em exílio – de quem um pequeno e belo retrato, executado por Thomas Lawrence, ainda pode ser visto nas dependências privadas do Castelo de Windsor – Almeida Garrett ou Pedro de Sousa Holstein, primeiro Duque de Palmela e ministro do Príncipe Regente D. João em Londres, assim como o pintor Vieira Portuense, cuja proximidade com o grupo de Angelika Kaufmann e Francesco Bartolozzi seria determinante para a definição de certo gosto artístico classicizante e pela consequente circulação de imagens impressas que chegariam a Portugal e, mesmo, ao Brasil setecentista, como modelos a seguir. Eça de Queirós viveu em Newcastle, mas também em Bristol, justamente no intervalo de tempo em que deu a público obras como *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. Este é um campo – o das relações eventuais com o Brasil, porém mediadas por Portugal – que pretendemos explorar, de modo mais detido, num futuro próximo, pensando sempre na composição desta história de múltiplos vértices que nossa pesquisa determina.

O Brasil, porém, tem seu próprio histórico de conexões com o Reino Unido. E num arco de tempo muito amplo. A esta esfera pertencem, *v.g.*, Hipólito da Costa e seu *Correio Braziliense*, mas também Joaquim Nabuco, em cujas memórias Londres ocupa um lugar de destaque. Na Newcastle de Eça, viveram Flávio de Carvalho – que estudou engenharia no que, então, era um dos *colleges* da Universidade de Durham – mas também Lúcio Costa, ainda menino, como relata em seu *Registro de uma vivência* (1995). Ao longo do século XX, personagens as mais diversas e significativas na esfera da cultura brasileira estabeleceram contato, em condições muito distintas, com o mundo cultural britânico. É o caso dos cineastas Mário Peixoto, diretor do seminal *Limite* (1930) e Alberto Cavalcanti, dos escritores, Jaime Ovalle, Abgar Renault, Antônio Callado e Fernando Sabino.

É de Antônio Bivar a descrição, em seu volume de memórias *Verdes vales do fim do mundo* (1985) – obra em que relata sua estadia londrina e inglesa dos anos 1970 e 1971 – do “bosque” pintado por Antônio Peticov nas paredes do apartamento que ocupava em Chelsea. O poeta Chacal, para reunir os recursos de que precisava para mergulhar na viagem da contracultura inglesa dos anos 1970, escreve e publica seu *Preço da passagem*, em 1972, de cuja venda saiu parte do montante necessário para a aventura. Esta, claro, foi já outra

Londres, a do exílio pós-tropicalista de Caetano Veloso - que escreve, de modo sensível, sobre o tema em artigos mais tarde publicados no livro *Alegria, Alegria* (1976) - e de Gilberto Gil, mas também o porto de exílio ou reflexão de Jorge Mautner, de Rogério Sganzerla, de Torquato Neto e, ainda, a de Hélio Oiticica e de seu *The Whitechapel experiment*, de 1969, já analisada por Maria de Fátima Morethy Couto.. Se, por sua vez, o escritor Caio Fernando Abreu estaria na penúria na Londres em que lavava pratos e posava como modelo para artistas em formação de modo a juntar algum dinheiro para sobreviver (1973-1974 e 1990-1991) - a cidade a que chamou *Babylon City e hard landscape*, paisagem dura - foi também naquela cidade em que desenvolveu, como contaria em carta à amiga Hilda Hilst, um grau de autoconsciência que nunca experimentara anteriormente. Antônio Bivar voltaria, em 1993, para uma oficina literária em Charleston, a lendária residência de campo do grupo de Bloomsbury - que reunia personagens como Virgínia e Leonard Woolf, Vanessa Bell, Duncan Grant, Maynard Keynes, Clive Bell, Lytton Strachey, Roger Fry entre outros - experiência que registraria em *Bivar na corte de Bloomsbury*, de 2005. Burle Marx, ele mesmo doutor *honoris causa* pelo Royal College of Art (1985), homenagearia, no viveiro - o “sombrial” - de seu sítio em Guaratiba (RJ), Margaret Mee, artista botânica que combinou sua formação em St. Martin’s College e Camberwell School of Art à do Instituto Botânico de São Paulo. Os pontos de contato, como vemos, são inúmeros, cada um deles correspondendo a um tema ainda a ser plenamente pesquisado.

O ano de 2025 anuncia-se como um momento positivo para a arte brasileira no Reino Unido. A *Royal Academy of Arts* inaugurará, em março próximo, uma exposição dedicada a uma ampla apresentação do modernismo brasileiro. O título é superlativo: *Brasil!Brasil!* Não será, porém, um evento isolado. Exposições de arte brasileira como instrumento de aproximação cultural poderiam ser listadas, ao menos, desde a exposição modernista de 1944 e remontada pela Embaixada do Brasil em 2018 e sobre a qual escreveu brevemente Jorge Amado - testemunha ocular - em uma crônica contemporânea. Mais curiosa, do ponto de vista da recepção, pode ter sido a exposição do *Royal College of Art*, de 1964, dedicada à arte brasileira e para a qual foram enviados uma moldagem do profeta Daniel, do Aleijadinho, e fotografias que permitiam uma compreensão contextual de aspectos da arquitetura e arte do século XVIII no Brasil. Mostras, exposições e eventos mais recentes como a *Tropicalia: a Revolution in Brazilian culture*, (*The Barbican*, 2006), o grafi-

te d'Os Gêmeos na fachada da *Tate Modern* (2008), a instalação *Suspension Point* de Rivane Neuenschwander na *South London Gallery* (2008), ou a obra *The limits of the world*, de Ernesto Neto, na Hayward Gallery, no âmbito de um evento mais amplo dedicado ao Brasil organizado pelo *The Southbank Centre* (2010) demonstram o recorrente interesse do público britânico pela arte produzida no Brasil.

Do lado brasileiro, destacamos exposições como a recentemente dedicada a Francis Bacon, *A beleza da carne* (MASP 2024), mas também *A paisagem na arte 1690-1998. Artistas britânicos na coleção da Tate* (PINACOTECA SP, 2015), *Paula Rego* (PINACOTECA SP, 2011) ou *A bigger splash: Arte britânica da Tate 1960-2003* (PAVILHÃO OCA-IBIRAPUERA, 2003) como índices de reciprocidade e interesse local pela arte britânica. Estes são sinais de que, há muito, temos estabelecido um diálogo proveitoso no campo das artes e da história e crítica das artes com o Reino Unido. Centros ou grupos de pesquisa, como os organizados ao redor da Universidade de Essex, na esteira do trabalho de pesquisadoras como Dawn Ades, Valerie Fraser, Isobel Whitelegg e Michael Asbury são sinais da vitalidade e continuidade deste intercâmbio. Esperamos que esta nossa contribuição possa ser mais um elemento na ampliação destas discussões e um ponto de convergência para os que se interessam especificamente pela história compartilhada entre Brasil e o Reino Unido. Urge, porém, retomar o estudo de nossas coleções e agentes relevantes neste contexto, do mecenato de Jonathas Abbott no século XIX às coleções privadas, como a da Casa Geyer no Rio de Janeiro, ou a dos museus regionais, como o Museu Regional de Arte de Feira de Santana, cuja coleção de arte britânica dos anos 1960, reunida por Assis Chateaubriand, é uma grata surpresa.

Apresento, brevemente, a sequência dos textos que compõem o nosso dossier. **Robert J. Wilkes**, discute uma questão de atribuição envolvendo Henry Chamberlain e William Dampier a partir da análise de uma pintura da coleção do Museu de Arte de São Paulo (MASP) originalmente atribuída a Chaberlain. Debate, a seguir, elementos do pitoresco e da ideia de um pitoresco tropical compreendida a partir do olhar dos artistas britânicos deslocando-se pelas rotas do Atlântico e Pacífico. **Fátima Madeiro**, especialista no trabalho artístico de Maria Graham - *Lady Calcott* - propõe um estudo de caráter biográfico e crítico sobre a trajetória de outra personagem feminina em trânsito ao longo do século XIX, Elizabeth Eastlake. Em sua análise, acompanha

a conquista da autonomia feminina, no campo da crítica e história artística, e chama a nossa atenção para a viagem e o deslocamento - e a atividade da tradução - como elementos de destaque neste processo. **Ângela Rosch Rodrigues** retoma e amplia o estudo sobre a cópia do portão monumental de Robert Adam, “presente” do Duque de Northumberland a D. João VI. Expande a análise deste peculiar objeto arquitetônico, incorporando elementos de sua pesquisa anterior sobre Piranesi e propondo pontes entre o debate arquitetônico estabelecido entre Itália e Reino Unido e o Brasil do primeiro oitocentos. **Carla Hermann** apresenta um estudo sobre uma das pinturas atribuídas ao artista cantonês conhecido como Sunqua e cujo modelo seria outra obra, do britânico Emeric Essex Vidal, discutindo a circulação de informações visuais em contexto global bem como fenômenos de “tradução” visual entre ocidente e oriente. **Bárbara F. Fernandes** analisa as representações, de viés satírico, do embaixador britânico William D. Christie na imprensa brasileira no auge da assim chamada Questão Christie (1862-1865). **Liniane S. Diniz** propõe um estudo das ilustrações de George Cruikshank para o *Oliver Twist*, de Charles Dickens, discutindo elementos da relação texto e imagem, pesquisa que desenvolveu para sua dissertação de mestrado. **Renata O. Caetano** e **Fernando C. Leite** apresentam um precioso estudo de caso, o do álbum fotográfico do empresário inglês George Chalmers (1857-1928), fundador da Mina de Morro Velho em Nova Lima, Minas Gerais. Da análise dos registros das atividades da mina, emergem, também, individualidades inesperadas, para além da crônica visual da família inglesa transplantada a Minas Gerais, como todo o aparato característico do último período vitoriano. Encerrando nosso percurso cronológico, **Maria de Fátima Morethy Couto** nos apresenta uma análise significativa da atuação do *British Council* nas Bienais de São Paulo - em particular no intervalo 1948 e 1978 - debatendo a ideia de uma diplomacia artística de longa duração que alterou, de maneira efetiva, a percepção da arte britânica no Brasil. Discute, igualmente, a emergência da nova arte britânica, a partir dos anos 1950, bem como a atuação dos comitês artísticos do *British Council* na Bienal de Veneza e outras exposições internacionais, oferecendo um paralelo enriquecedor com o caso brasileiro. **Paulo M. Köhl** retorna ao tema da triangulação com Portugal ao discutir a singular personalidade de William Beckford e seu significado para o debate artístico em Portugal nos finais do século XVIII, apontando para um desdobramento - o da interação entre Reino Unido, Portugal e Brasil na viragem do século XVIII

ao XIX - que desejamos aprofundar em ocasião futura. Nosso dossiê conclui-se com um breve ensaio visual, pelo artista **Marcelo Moscheta**, a partir da obra que elaborou, sob auspícios do British Council, em São Paulo e que tinha como tema as representações de nuvens de Alexander Cozens. Cada contribuição acima mencionada, para além de colocar em circulação, no contexto brasileiro, literatura crítica ou historiográfico-artística de que há muito carecemos, oferece instrumentos metodológicos variados, demandados pela multiplicidade dos objetos de que se ocupam. São cartas, álbuns, tratadística, documentação protocolar, informes de leilões, catálogos, ilustração para imprensa ou publicações literárias e, ainda, as artes visuais em sentido mais estrito. Revelam, também, a riqueza e variedade dos acervos brasileiros em que se preservam obras relacionadas a nosso recorte temático.

O olhar do outro sobre o Brasil é, inúmeras vezes, intrigante e produz *insights* e um arregalar de olhos inesperados. Lembro-me, aqui, de Bruce Chatwin relatando, em seu livro *Songlines* (1985), que tivera um dos seus famosos cadernos *Moleskine* apreendidos no Brasil, quando um agente policial da ditadura civil-militar (1964-1985) quis ver, em uma sua descrição de um Cristo barroco supliciado, uma mensagem cifrada da denúncia à tortura praticada pelo estado contra seus presos políticos. Prestar atenção a estas pistas não configura subserviência: é antes a curiosidade a respeito do vão que se estabelece entre a imagem que projetamos de nós mesmos e como ela pode ser interpretada desde outro ponto de observação. Sobre o território que hoje compreendemos como brasileiro, e que conheceu variadas configurações geográficas - desde o desembarque português e antes dele - projetam-se relações culturais e artísticas as mais diversas e multiplicam-se os/as agentes que nelas tomam parte. Todas constituem desafios interpretativos instigantes e que reforçam a diversidade e variedade da história das artes e da cultura visual do Brasil. Num momento chave para a renovação do tipo de discussão que podemos e desejamos entabular sobre o conflito e o choque que representou o processo de ocidentalização do continente que veio a se chamar América, iniciativas que procurem rearticular e avaliar os vínculos que se estabelecem entre local e não-local constituem um louvável trabalho de tradução, interpretação, tolerância e enriquecimento científico.

Em uma de suas canções, Stephen P. Morrissey nos diz, referindo-se a uma passagem da peça de teatro *A taste of honey*, da dramaturga de Manchester Shelagh Delaney (1958, entre nós, *Um sabor de mel*, na tradução de

Bárbara Eliodora): “*this night has opened my eyes, and I will never sleep again*”. Esta noite abriu-me os olhos e eu nunca mais vou dormir de novo. O campo das relações artísticas que agora apresentamos é vasto. Uma vez que nos demos conta dele e que nossos olhos se abram, ele se nos reapresenta de modo constante e renovado. E demanda um trabalho de longa duração. Tendo sido o império colonial que foi, o Reino Unido pode nos levar - pelo estudo dos processos de descolonização, dos debates dedicados às perspectivas decoloniais e discursos anticoloniais em suas antigas possessões - a outras conjunturas culturais, debate profundamente enriquecedor, e que relativizarão, eventualmente, a própria lógica de centralização desta composição multiangular de que nos ocupamos, apenas na Europa Ocidental. Basta que giremos nossa atenção à África de língua inglesa, à Jamaica e ao Caribe, ou mesmo ao subcontinente indiano e encontremos ali paralelos e diferenças que nos permitam refletir também sobre o contexto brasileiro.

Faço, finalmente, alguns agradecimentos. Antes de tudo, a meus colegas junto ao Departamento de História da Arte da EFLCH/UNIFESP, com quem celebro, neste 2024, os 15 anos da conquista do que nos é mais caro: um espaço institucional, numa universidade pública e gratuita, em que a formação de historiadoras e historiadores da arte pode ser assegurada, em bases sempre atualizadas, desde o seu ingresso na graduação e para além desta. Aos colegas de linha de pesquisa junto ao PPGHA - Arte, Circulações e Transferências – Profa. Dra. Michko Okano Ishiki, Profa. Dra. Flávia Galli Tatsch, Profa. Dra. Manoela R. Rufinoni, Profa. Dra. Elaine C. Dias e Prof. Dr. Jens M. Baumgarten - que estão na origem da necessidade da organização deste dossiê, do ponto de vista dos desafios metodológicos e temáticos que ele propõe. Aos estudantes de nossos programas, com os desejos de um futuro sempre melhor do que o nosso.

Este trabalho é um dos desdobramentos de meus períodos de pesquisa e aprendizado no *Yale Center for British Art* (YCBA, 2016), na *Attingham Trust for the study of historic houses and collections* (*Royal Collection studies*, 2013 e *Summer School*, 2017) e no *Zurbarán Centre for Spanish and Latin American Art* da Universidade de Durham (2018-2019). Resulta, igualmente, do Projeto SPRINT-FAPESP (2018/15194-9) desenvolvido entre o PPGHA - UNIFESP e a Universidade de Durham (2018-2021), sob coordenação dos professores Profa. Dra. Ângela Brandão e Prof. Dr. Stefano Cracolizzi sob o título *Diplomacy and the arts: classical reception*

as civilizational encounter. Sem o apoio daquelas instituições, este trabalho teria sido imensamente mais complexo. A elas, a seus agentes e interpostas pessoas, meu sincero agradecimento.

Ao artista visual Marcelo Moscheta pela generosa contribuição a este dossier e cessão das imagens de sua obra para o ensaio visual que dele faz parte.

Ao fotógrafo Eduardo da Costa pela gentil cessão da imagem que exemplifica nosso teto de forro em taquara-*tacwara*.

Agradeço a minha orientanda de mestrado, Eliane N. Pincov, pelo auxílio na finalização deste dossiê.

Ainda, com profunda gratidão e reconhecimento, agradeço ao já mencionado Prof. Dr. Stefano Cracolici (University of Durham – The Zurbarán Centre) e à Profa. Dra. Giovanna Capitelli (Università Roma Tre), essenciais no meu desenvolvimento pessoal e profissional, interlocutores sem par em minha trajetória e decisivos no caminho que conduz a este trabalho em particular.

Tomo, finalmente, a liberdade de dedicar este dossiê à memória de Antônio Bivar (1939-2020), injustamente levado de nós durante a epidemia do Covid 19 - e junto de quem estive sempre a dois graus de separação de Virgínia Woolf - mas, também, à de Giles Waterfield (1949-2016), cujo auxílio e generosidade permitiram que eu me tornasse o que eu sempre desejei ser.

Guarulhos, dezembro de 2024

REFERÊNCIAS

Ades, D. (1989). *Art in Latin America – The Modern Era*. The Hayward Gallery.

Armitage, J. (1836). *The History of Brazil* (2 vols.). Smith, Elder & Co.

Barrow, R. (1806). *A Voyage to Conchinchina, in the Years 1792 and 1793 to which is annexed an account of a journey made in the years 1801 and 1802, to the residence of the chief of the Booshuana nation*. Londres. T. Caldwell e W. Davies (ed).

Bethell, L. (2003). *Brazil by British and Irish authors*. Center for Brazilian Studies.

Bethell, L. (2010). *Charles Landseer: desenhos e aquarelas de Portugal e do Brasil*. Instituto Moreira Salles.

Bivar, A. (2005). *Bivar na Corte de Bloomsbury*. A Girafa.

Bivar, A. (2002). *Verdes Campos do fim do mundo*. L&PM.

Boxer, C. (1969). *The Portuguese seaborne empire*. Hutchinson & Co.

Boxer, C. (1962). *The Golden Age of Brazil*. Cambridge University Press.

Cañizares-Esguera, J. (2018). *Entangled Empires – The Anglo-Iberian Atlantic, 1500-1830*. University of Pennsylvania Press.

Chacal. (1972). *Preço da Passagem*. Edição independente pelo autor, tiragem de 100 exemplares.

Chatwin, B. (1998). *Songlines*. Vintage.

Costa, L. (2018). *Registro de uma vivência*. SESC Editora.

Dias, E. C. (2009). *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Editora Unicamp.

Freire, G. (2011). *Os ingleses no Brasil*. Topbooks.

Hermann, C. G. (2016). *O Brasil para inglês ver: o panorama de Robert Burford em Londres, 1827* [Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro].

Keighren, I. M., Withers, C. W. J., & Bell, B. (2015). *Travels into Print: exploration, writing and publishing with John Murray – 1773-1859*. Chicago University Press.

Pallares-Burke, M. L. (2001). Ingleses no Brasil: um estudo de encontros culturais. *Tempo Social*, 13(2), pp. 227-230.

Ramos, A. S. (2019). *Robert Southey e a experiência da história*. Milfontes.

Southey, R. (1810). *History of Brazil* (vol. 1). Longman, Hurst, Rees and Orme.

Southey, R. (1817). *History of Brazil* (vol. 2). Longman, Hurst, Rees and Orme.

Southey, R. (1819). *History of Brazil* (vol. 3). Longman, Hurst, Rees and Orme.

Souza, M. F. M. (2021). *Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham* [Tese de doutorado, Universidade de Brasília].

Veloso, C. (1976). *Alegria, Alegria*. Pedra Q Ronca.

Walsh, R. (1830). *Notices of Brazil in 1828 and 1829*. Frederick Westley and A. H Davies ed.



Figura 1. Um contemporâneo forro de esteira de taquaras trançadas no Santuário do Caraça, Minas Gerais. Foto Eduardo da Costa, novembro de 2024.