

FIOS, TROPOS E MÁSCARAS: A HISTORIOGRAFIA DAS ARTES PLÁSTICAS DO BRASIL NAS MARÉS DA GLOBALIZAÇÃO

ROBERTO CONDURU

**THREADS, TROPES, AND MASKS: THE
HISTORIOGRAPHY OF BRAZIL'S VISUAL
ARTS IN THE TIDES OF GLOBALIZATION**

**HILOS, TROPOS Y MÁSCARAS:
LA HISTORIOGRAFÍA DE LAS ARTES
PLÁSTICAS DE BRASIL EN LAS
MAREAS DE LA GLOBALIZACIÓN**

RESUMO

Dossiê Deslocamentos
da História e da Crítica
de Arte: 1970-2020

Roberto Conduru*

 <https://orcid.org/0000-0003-0197-0300>

*Southern Methodist
University (SMU),
Estados Unidos.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2025.234643>

e-234643

O artigo foca na historiografia das artes plásticas do Brasil a partir da década de 1990, quando instituições na Europa e nos EUA começaram a apresentá-la com mais frequência em meio à crescente globalização do sistema artístico. Casos extremos são destacados para demonstrar como acadêmicos baseados fora do Brasil estão ajudando a construir um cânone artístico que contrasta e ultrapassa o cânone delineado em coleções, exposições, publicações acadêmicas do país. Em seguida, são ressaltados desafios, ações e feitos de pesquisadores baseados no país que têm enfrentado os impasses historiográficos nas encruzilhadas da globalização.

PALAVRAS-CHAVE Historiografia das artes plásticas do Brasil; historiografia da arte no Atlântico Norte; historiografia da arte no Brasil; historiografia da arte; arte no Brasil

ABSTRACT

The article focuses on the historiography of Brazil's visual arts from the 1990s onwards, when institutions in Europe and the US began to include Brazil's art more frequently amid the growing globalization of the art system. Edge cases are highlighted to show how scholars based outside Brazil are helping to build a canon of its visual arts that contrasts and surpasses the canon outlined in national collections, exhibitions, publications, and scholarly production to face the challenges of these historiographic crossroads. Next, the challenges, actions, and achievements of researchers based in the country who have faced historiographical impasses at the crossroads of globalization are highlighted.

KEYWORDS

Historiography of Brazil's visual arts; historiography of art in the North Atlantic; Historiography of art in Brazil; art historiography; Brazil's visual arts

RESUMEN

Este artículo se centra en la historiografía de las artes plásticas en Brasil a partir de la década de 1990, cuando instituciones de Europa y Estados Unidos comenzaron a presentarla con mayor frecuencia en medio de la creciente globalización del sistema artístico. Se destacan casos extremos para demostrar cómo académicos radicados fuera de Brasil están ayudando a construir un canon artístico que contrasta y domina el canon esbozado en colecciones, exposiciones y publicaciones académicas en este país. A continuación, se destacan desafíos, acciones y logros de investigadores radicados en el país que han enfrentado impases historiográficos en la encrucijada de la globalización.

PALABRAS CLAVE

Historiografía de las artes plásticas en Brasil; historiografía del arte en el Atlántico Norte; historiografía del arte en Brasil; historiografía del arte; arte en Brasil





Para pensar as transformações nos campos da crítica e da história da arte no Brasil nas últimas décadas – o tema da primeira sessão do seminário “Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos da crítica e da história da arte” realizada em São Paulo, em 15 de maio de 2024 –, eu reativo algumas reflexões sobre tensões e desafios existentes na historiografia das artes plásticas do Brasil a partir da produção de autores baseados dentro e fora do país (CONDURU, 2023).

Obra de autores como Germain Bazin (1963), Guy Brett (2005), Robert Farris Thompson (1983), Stamo Papadaki (1950), Santos Simões (1965), Robert Smith (2012a; 2012b), entre outros, indicam que a historiografia estrangeira da arte do Brasil não é recente. Entretanto, esse processo mudou drasticamente desde o final da década de 1980, crescendo e se aprofundando continuamente à medida que os sistemas artísticos europeus e norte-americano assimilaram e difundiram cada vez mais as artes plásticas do Brasil pelo mundo (FIALHO, 2005a; FIALHO, 2014; CARDOSO, 2019, pp. 179-181).

Embora exposições de artes plásticas do Brasil já tivessem sido apresentadas fora do país, esse processo se intensificou a partir da

década de 1990, delineando outra historiografia em publicações como os catálogos das primeiras mostras internacionais de Hélio Oiticica e Lygia Clark (OITICICA, 1997). Um momento chave nesse processo foi a aquisição da coleção Adolpho Leirner pelo Museum of Fine Arts de Houston (MFA Houston), em 2007, sua primeira exposição e seu catálogo. Exemplos recentes da continuidade desse processo são os catálogos das exposições de Lygia Pape no Metropolitan Museum of Art de Nova York em 2017 (CANDELA, 2017), e de Tarsila do Amaral no Art Institute of Chicago, em 2017, e no Museum of Modern Art in New York (MoMa), em 2018 (D’ALESSANDRO; ORAMAS, 2017).

Artigos publicados em revistas especializadas há mais de 20 anos também têm sido determinantes na configuração da historiografia externa sobre a arte do Brasil, sendo até desafiador apontar exemplos entre tantas contribuições em um processo que aumenta e se adensa.¹ E, por quase uma década e meia, livros acadêmicos publicados em inglês e fora do Brasil ajudaram a renovar a historiografia das artes plásticas do Brasil no hemisfério norte, alguns deles focam explicitamente nas artes plásticas do Brasil ou a discutem em relação a outros contextos.² É digno de nota como novas gerações de pesquisadores têm produzido fora do país reflexões inovadoras a partir de pontos de vistas originais, teorias recentes

e pesquisas em fontes primárias, o que têm ajudado a ampliar o conhecimento da história das artes plásticas do Brasil. Suas pesquisas por vezes trazem à tona artistas, obras de arte, temas e instituições negligenciados na historiografia da arte produzida no país.³

TENSÕES HISTORIOGRÁFICAS

Contudo, essas mudanças na inserção das artes plásticas do Brasil no sistema artístico global têm tensionado o campo historiográfico. Vale a pena revisitar a análise feita no início deste século por Rodrigo Naves (2002, p. 10) sobre os efeitos problemáticos da então recente assimilação estrangeira da arte do Brasil e sua repercussão no país. Para ele, “a arte moderna brasileira passou a ser avaliada segundo o fluxo e refluxo das tendências dominantes em determinado momento nos grandes centros culturais”. Ainda segundo ele, “Submeter a arte brasileira a parâmetros estranhos à sua formação – como no caso da leitura contemporânea que se opõe à produção moderna – conduzirá inevitavelmente a um empobrecimento e a uma simplificação do que temos de melhor em nosso descompasso em relação aos grandes centros: uma complexidade que não nasce de uma constituição rica e sim

de uma historicidade complicada.” Comentando como o privilégio dado à relação entre arte e vida nas obras de Clark e Oiticica foi incorporado internamente, ele acrescenta: “a colônia aceitou gostosamente o juízo que a metrópole fazia sobre alguns de seus filhos bafejados pela sorte” (NAVES, 2002, p. 18).

Seis anos depois, em palestra apresentada na ARCO’08, Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madri da qual o Brasil foi o país convidado, Laymert Garcia dos Santos analisou como o sistema artístico brasileiro perdeu “a capacidade de fazer valer critérios próprios para a produção contemporânea que se dá no seu âmbito” (SANTOS, 2008). Articulando a aquisição da coleção Adolpho Leirner pelo MFA Houston ao projeto daquele museu de “Recuperando as Fontes Críticas da Arte Latino-Americana/Latina”, ele observou como o poder de avaliar as artes visuais do Brasil estava sendo transferido para os Estados Unidos naquele processo, destacando como

o papel do chamado sistema de arte brasileiro tem sido o de funcionar, na pior das hipóteses, como espectador, na melhor, como uma espécie de coadjuvante num jogo em que entramos com obras, com *expertise* e até mesmo com recursos financeiros para promover alhures o desenvolvimento de um novo nicho explorado pelas chamadas “indústrias criativas”. (SANTOS, 2008)

Infelizmente, o processo criticado por Rodrigo Naves e Laymert Garcia dos Santos avança a pleno vapor. Em sucessivas visitas ao MoMA ao longo das últimas décadas, pude observar como a arte de contextos não europeus e não norte-americanos vem sendo incorporada na sua exposição de longa duração. O que fora apresentado temporariamente à margem não só aumentou em número, mas também se tornou menos transitório e foi integrado à narrativa mestra do MoMA sobre a arte desde o modernismo. Embora essas adições venham turvando o foco e atenuando a força de seus princípios, não afetam estruturalmente sua narrativa histórica. A meu ver, permanece válido o que Ana Letícia Fialho (2005b) afirmou em meados dos anos 2000: “O museu ainda não reinterpretou a história da arte de uma forma que incorpore as contribuições únicas dos trabalhos de artistas latino-americanos” e de outros contextos ditos periféricos.⁴

Mas meu foco neste texto é menos quais artistas, movimentos artísticos e obras de arte foram incluídos ou deveriam pertencer ao cânone mundial da arte desde o modernismo e mais sobre como, onde e por quem a história das artes plásticas do Brasil está sendo e será escrita. Desde que instituições da Europa e dos EUA começaram a apresentar a arte do Brasil com mais frequência, a partir da década

de 1990 em meio à crescente globalização do sistema artístico, colecionadores, curadores e estudiosos baseados fora do país vêm construindo um cânone particular das artes plásticas do Brasil. Eles vêm estabelecendo um cânone diferente daquele traçado em coleções, exposições, catálogos e na produção acadêmica no país.

Desde as avaliações críticas de Rodrigo Naves, Ana Letícia Fialho e Laymert Garcia dos Santos, esse processo se acelerou e se aperfeiçoou sem perder alguns aspectos negativos. Como era de se esperar, numa conjuntura globalizada desigual e num contexto cultural um tanto paroquial e ansioso por consumir sua imagem forjada por agentes localizados nos centros artísticos dominantes, o cânone externo das artes plásticas do Brasil já reverberou no país, foi assimilado de diversas maneiras por diferentes agentes do circuito de arte e gerou reflexões críticas sobre esse processo.

Para avançar, é preciso lembrar que a historiografia da arte não dispõe de agentes ou locais de produção ideais, naturalmente determinados ou mesmo privilegiados. A meu ver, o debate sobre as artes plásticas no Brasil precisa ser ainda mais ampliado a partir de contribuições de agentes situados em outros contextos, estejam eles historicamente ligados ou não ao Brasil, acabando de vez com a dicotomia entre dentro e fora na qual esse texto ainda

é forjado, mas sem esquecer, contudo, que a historiografia da arte não está imune ao subjetivismo institucional ou individual e a interesses comerciais. Assim como o nacionalismo atravessa fronteiras, o colonialismo capitalista permeia o processo global de modernização, constituindo sistemas culturais interconectados que replicam centros e periferias como instâncias de poder, afetando a historiografia da arte no Brasil e além. Portanto, não há surpresa nas trocas de agentes, instituições e centros dominantes no sistema artístico global, o que explica, por exemplo, a centralidade da arte do Sudeste brasileiro na historiografia escrita no Brasil e no exterior. E como articulações entre instituições filantrópicas de financiamento de artes nos EUA e instituições brasileiras de preservação, exibição, ensino e pesquisa têm afetado os modos como a história da arte tem sido exibida, escrita e ensinada no Brasil.

Talvez, de forma um tanto ingênua, poderíamos argumentar que a história das artes plásticas do Brasil produzida fora do país poderia ajudar a história da arte escrita no país a escapar do nacionalismo provinciano que quase sempre a caracterizou, assim como um diálogo mais eficaz com a produção acadêmica publicada no Brasil poderia ajudar a mitigar o imperialismo intrínseco à historiografia da arte do Atlântico Norte. Nesse sentido,

seria possível destacar publicações recentes que reúnem especialistas de diferentes gerações, origens étnicas e contextos socioculturais, fazendo avançar as reflexões na área.⁵

No entanto, a tensão historiográfica destacada por Naves, Fialho e Garcia dos Santos só tem se intensificado à medida que aumenta o interesse pelas artes plásticas do Brasil fora do país. A doação da coleção Patricia Phelps de Cisneros ao MoMA em 2016, que adicionou mais de 100 obras de arte modernistas da América Latina à sua coleção, incentiva comparações com a incorporação da coleção Adolpho Leirner pelo MFA Houston. Produzido numa época em que havia poucos especialistas em arte do Brasil fora do país, o catálogo da exposição da coleção Adolpho Leirner no MFA Houston em 2009 inclui contribuições de autores nascidos e radicados em diferentes países americanos (OLEA; RAMÍREZ, 2009). O catálogo da exposição *Sur Moderno: Journeys of Abstraction—The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, apresentada no MoMA em 2019-2020, é um exemplo de como o privilégio concedido a uma bibliografia produzida em inglês fora do Brasil está gradativamente formando a historiografia dominante das artes plásticas do Brasil. Não há nenhum colaborador do Brasil, e a “bibliografia selecionada”, que privilegia os catálogos de exposições,

inclui alguns títulos específicos publicados entre as décadas de 1960 e 2000, desconsiderando a produção dos estudiosos brasileiros que começaram a publicar nas últimas décadas (KATZENSTEIN; GARCÍA, 2019). Exagerando um pouco, é como se, em vez de pau-brasil, açúcar, ouro, café ou borracha, o Brasil agora oferecesse obras de arte e fontes primárias para o lucro de agentes e instituições dominantes no sistema artístico global.

Purity is a Myth (GILBERT et al., 2021) é outro exemplo de como a produção acadêmica em inglês superou a produção acadêmica em português, no caso das publicações norte-americanas. No capítulo “A History of the Field”, Aleca Le Blanc (2021, p. 263) apresenta “uma história dos estudos sobre uma geração de artistas de vanguarda que trabalharam principalmente em Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro nos anos após a Segunda Guerra Mundial”. Le Blanc (2021, p. 264) reconhece que as

duas genealogias da literatura em inglês – o catálogo de exposição (e) a monografia acadêmica [...] nunca existiram no Brasil [...], onde os estudiosos sempre contribuíram para iniciativas intelectuais variadas, escrevendo livros e publicando crítica de arte ao mesmo tempo em que realizaram atividades acadêmicas e curaram exposições para museus, instituições culturais privadas e galerias.

Le Blanc (2021, p. 266) também reconhece que “uma nova geração de estudiosos” emergiu a partir de meados da década de 1980, no processo de democratização do país após a ditadura. Porém, ao focar na produção crítica do Brasil, ela limita sua análise a textos da década de 1970 de Aracy Amaral e Ronaldo Brito, os nomeando “Narrativas Iniciais”, embora, do ponto de vista brasileiro, eles possam até ser consideradas tardios, pois foram escritos mais de uma década depois dos movimentos artísticos que analisam (LE BLANC, 2021, p. 268-270).

Le Blanc (2021, p. 266, 273-277) reconhece como “a aprovação em 1991 da Lei Rouanet (Lei 8.313), que reduz impostos para organizações que investem em projetos culturais, mudou radicalmente o cenário institucional” e como “empresas financeiras, de energia e de comunicações começaram a financiar pesquisas, exposições e publicações”, sem, contudo, incluir essas publicações em suas notas finais, que citam principalmente trabalhos em inglês publicados no Reino Unido e nos EUA. Na primeira nota de seu texto, ela esclarece: “Fiz o meu melhor para indicar textos-chave nas notas finais. Quaisquer omissões não se baseiam na qualidade ou importância da pesquisa, mas nas restrições de espaço” (LE BLANC, 2021, p. 273). Imagino o desafio que ela enfrentou ao selecionar os títulos a citar

em poucas páginas. Dado o tamanho habitual dos textos, com limites rígidos de palavras, equilibrar referências primordiais, inevitáveis e preferíveis em português, inglês e outras línguas raramente é fácil. Entendo as restrições e os desafios, mas mudaria o título do capítulo para “A History of the Field in English” e o do livro para *Purity is a Myth, Decolonization Too*.

Nesse caminho, vale citar um trecho bastante significativo do livro de 2022 de Adrian Anagnost, *Spatial Orders, Social Forms*:

A história da arte brasileira do século XX tem sido comumente escrita como uma teleologia culminando em artistas da década de 1960 como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, que teriam rejeitado a criação de discretos objetos de arte em favor da exploração das relações sociais. Mas tal história é escrita do ponto de vista da pintura e da escultura e ignora a história crucial e paralela da arquitetura, do urbanismo e do espaço da cidade. (ANAGNOST, 2022, p. 16)

Neste trecho, não há nota de rodapé indicando os livros e os artigos específicos que constituem, no entender dela, “A história da arte brasileira do século XX”. O problema não é apenas a ausência de referências bibliográficas, mas principalmente esse silêncio sugerir um consenso tácito compreendido e praticado por estudiosos norteamericanos, que se explicita de tempos em tempos em bibliografias

como as incluídas nessas obras que eu citei. A meu ver, seria mais apropriado ela falar na “história da arte brasileira do século XX (escrita na Europa e nos EUA desde a década de 1990 e mais tarde, parcialmente, no Brasil).” A esse respeito, é importante notar como, ao resenhar quatro livros publicados recentemente, Aleca LeBlanc (2023) delinea de modo breve e parcial o processo de constituição da “paisagem historiográfica” sobre arte modernista latino-americana, que vem sendo configurada há pouco mais de 30 anos no mundo de língua inglesa. Embora a extensão de uma resenha de quatro livros seja limitada, é curioso como a autora explicita essa “paisagem historiográfica” anglo-saxã e, ao mesmo tempo, continua silenciando a precedente “paisagem historiográfica” latino-americana.

Voltando àquele trecho do livro de Anagnost, é fundamental destacar que artistas como Alberto da Veiga Guignard, Oswaldo Goeldi, Alfredo Volpi, Iberê Camargo e Frans Krajcberg ou arquitetos como Vilanova Artigas e Sergio Bernardes, entre outros, são figuras-chave do cânone da arte no Brasil desde o modernismo, mas parecem não atrair tanta atenção fora do Brasil. Isso não é surpreendente, uma vez que os cânones artísticos variam consoante tenham sido elaborados em contextos mais nacionalistas ou imperialistas, provincianos ou cosmopolitas. A meu ver, a falta de reflexão sobre

esse processo indica um etnocentrismo subjacente à produção acadêmica sobre a arte do Brasil.

Também é preciso ressaltar que, na história da historiografia das artes plásticas do Brasil, não faltam autores – de Manuel de Araújo Porto Alegre, Ernesto da Cunha Araújo Vianna e Mário de Andrade a Mário Pedrosa, Otilia Arantes e Vera Beatriz Siqueira, entre outros – que articulam muitas artes (inclusive arquitetura, paisagismo e urbanismo) em seus textos. Contudo, como em outros contextos culturais, os historiadores da arte no Brasil se especializaram em meios, períodos e regiões artísticas, sem impedir que o cânone brasileiro da modernidade artística no Brasil incluísse pintura, escultura, arquitetura, paisagismo e urbanismo, entre outras artes.

A historiografia está longe de ser neutra, pois é informada pelo seu lugar e momento de enunciação, entre outras implicações sociais. A historiografia da arte do Brasil escrita fora do país é mais ampla, mais variada e mais complexa do que os exemplos que usei até agora. Os casos extremos aos quais me referi não dominam todas as leituras e não faltam obras notáveis.⁶ Grande parte dessa produção acadêmica destaca aspectos que a historiografia produzida no Brasil muitas vezes não percebe ou não enfrenta, seja pelo ainda

persistente viés nacionalista ou porque os historiadores da arte estão imersos na dinâmica histórica e sociocultural brasileira.

Um exemplo é a análise de Irene Small (2017) ao apresentar a tradução norte-americana do ensaio “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro”, de Ronaldo Brito (2017), o qual, desde sua publicação em 1975, foi se tornando uma espécie de totem intocável na historiografia brasileira das artes plásticas do Brasil e teve que esperar mais de 40 anos para ser analisado criticamente. Assim como alguns textos de Michael Asbury (2021; 2005) e Renato Rodrigues da Silva (2022; 2013), os livros recentes de Pauline Bachmann (2019), Flavio Rosa de Moura (2021) e Mariola V. Alvarez (2023) sobre o Neoconcretismo sinalizam que esse movimento está deixando de ser um tema tabu para os historiadores.

GEOPOLÍTICAS DAS ARTE

É também necessário considerar como essas práticas historiográficas estão imbuídas de tensões geopolíticas. Um dos problemas é a inclusão do Brasil na América Latina e, ao mesmo tempo, a subordinação dessa unidade geopolítica aos EUA. Não se pode negar que o Brasil faça parte da América Latina, mas é

preciso reconhecer que também pertence ao grupo de países que ocupam territórios habitados há muito mais tempo por grupos sociais nativos do continente nomeado América por colonizadores europeus, ao conjunto de países de língua portuguesa, à rede de nações constituídas a partir da diáspora africana ou marcadas por outras diásporas, como a árabe, a judaica e a japonesa, entre outras, e ao mundo Atlântico. E, conseqüentemente, reconhecer quão singular, potente e desafiadora é essa múltipla pertença geopolítica. Evitando essencialismos e adotando uma posição criticamente autocentrada e cosmopolita, talvez fosse mais produtivo assumir a multiplicidade dessa singularidade geopolítica e cultivar a assimetria da condição duplamente negativa por, simultaneamente, não pertencer aos ditos Ocidente (do qual tem sido mais próximo dados os vínculos coloniais) e Oriente.

É difícil aceitar a forma desigual como a latinidade nas Américas é delineada a partir dos EUA. Por exemplo, os títulos da revista *Latin American & Latinx Visual Culture*⁷ e o livro *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art* (ANREUS et al., 2021) exemplificam como os choques entre nacionalismo, geopolítica e políticas identitárias aumentam os já problemáticos efeitos da taxonomia na história da arte. Enquanto

todos os artistas, grupos, movimentos artísticos, regiões e nações latino-americanos estão agrupados em um único campo – “Latin American art” –, os artistas dos EUA com origens latino-americanas estão relativamente autonomizados, destacados em um subcampo – “Latina/o/x art”. São compreensíveis e defensáveis a maior visibilidade social e a inclusão igualitária desse último grupo devido ao processo histórico de marginalização que têm sofrido. Contudo, cabe lembrar que essa assimetria ajuda, em última análise, a ressaltar os EUA, garantindo a visibilidade dos vários subcampos da sua arte e da sua ação geopolítica.

Algo semelhante ocorre com as artes da diáspora africana nas Américas. No processo de cristalização institucional da arte afro-latino-americana como nicho interseccional dos campos artísticos gerados a partir da diáspora africana e da colonização ibérica nas Américas, é fundamental enfatizar a especificidade da longa história de diálogos estabelecidos por agentes no Brasil com culturas africanas na África e a sua diáspora, desde o início da escravidão naquela colônia portuguesa no século XVI, no caso da arte, ou no início do século XX, no caso da crítica de arte (CONDURU, 2022). Inovador e oportuno que seja um projeto como *Afro-Latin American Art: Building the Field*, uma iniciativa

da Universidade de Harvard com o apoio da Fundação Getty,⁸ ele involuntariamente ajuda a manter intacto o campo da “African-American art” e a proeminência dos EUA ao cobrir apenas a diáspora africana na América Latina, embora diferenciando contextos nacionais e regionais, e não focar na diáspora africana em todas as Américas. Esse reatamento de tensões e hierarquias geopolíticas na historiografia da arte reincide em publicações como, por exemplo, *The Routledge Companion to African Diaspora Art History*, organizada por Eddie Chambers (2024), na qual Cuba e o Brasil (curiosamente relacionado aos EUA) têm destaque entre as nações da América Latina, mas nada comparável ao Caribe, à América do Norte (Canadá e EUA) e, sobretudo, à Europa. É notável o esforço para mapear a diáspora africana com escopo global, mas a coletânea não consegue escapar do centramento no Atlântico Norte e, mais especificamente, no mundo anglo-saxão, como quase sempre ocorre nas tentativas de historicização mundial da arte.

Não cabe cobrar uma inatingível historiografia absolutamente neutra e perfeitamente equilibrada, nem se trata de exaltação nacionalista, já que a arte do Brasil – e, de certo modo, sua historiografia – articula continentes e culturas a partir do processo de

globalização desde a primeira modernidade. Mas, ao mesmo tempo, é necessário criticar as hierarquizações que têm significativamente afetado esses campos artísticos e historiográficos.

Não há razão para manter o Brasil intocado como entidade nacional, nem qualquer outro tipo de essencialismo na historiografia da arte. Entretanto, as hierarquias de poder incorporadas no sistema artístico global e a lógica do mercado de arte explicam como o Brasil é entendido como uma das regiões mais valorizadas da América Latina, embora subordinada aos EUA e à Europa. Ao mesmo tempo, a Alemanha, a França ou a Itália não desaparecem para destacar a Europa, nem os EUA é integrado à Anglo-América (vinculado aos contextos anglófonos no Canadá e no Caribe) ou à América do Norte (agrupado com Canadá e México). A globalização intensificou as dinâmicas de poder do sistema artístico que constituem centros e periferias, tanto no almejado alcance mundial quanto nos mais realistas contextos regionais e nacionais, além de determinar gradações valorativas entre o nacionalismo tolerado – em verdade, celebrado, caso dos EUA e de algumas nações europeias – e o nacionalismo condenado, como no contexto latino-americano, entre outros.

Pode-se argumentar que o problema é a língua em que a história da arte mundial é escrita, sublinhando o estatuto do inglês como *língua franca*. Para compreender como a situação é mais ampla e profunda, vale a pena ler as análises de Rafael Cardoso (2019) sobre as “barreiras estruturais e institucionais que condicionam a forma como os autores de língua portuguesa negociam relações com o mainstream da história da arte”. Parafraseando um dos argumentos dele, eu diria: “Se uma interpretação não for publicada em inglês [por uma editora sediada nos EUA ou no Reino Unido], provavelmente não é reconhecida como parte do estado da arte” (CARDOSO, 2019, p. 178). Na verdade, muitos livros e catálogos de exposições publicados no Brasil nas últimas décadas incluem versões em inglês de seus textos. No entanto, elas não são usualmente consideradas nas publicações editadas em inglês no Atlântico Norte. Mais do que ter domínio da língua inglesa, importa tanto quem escreve o texto quanto onde e por quem ele é publicado.

REFLUXOS NO BRASIL

O campo da arte no Brasil sempre dependeu de bibliografia estrangeira, fosse da leitura de edições originais das obras tomadas

como referências teóricas e historiográficas ou, posteriormente, de traduções ao português publicadas no Brasil e, em menor escala, em Portugal. Nesse oceano artístico-historiográfico movido pelo encanto um tanto provinciano pela cultura europeia e norte-americana, a atual prevalência de Georges Didi-Huberman entre os historiadores da arte com obras traduzidas ao português e publicadas no Brasil é apenas a mais recente maré; antes, houve as de Clement Greenberg, de Giulio Carlo Argan e de Arnold Hauser, entre outras, que marcaram diversas gerações.

É de se perguntar se a tradução ao português de *Learning from Madness*, de Kaira M. Cabañas (2018), e *Modernity in Black and White*, de Rafael Cardoso (2021), e sua publicação no Brasil – *Aprender com a loucura* (CABANAS, 2023) e *Modernidade em preto e branco* (CARDOSO, 2022), respectivamente – são casos isolados ou marcos iniciais de um processo de tradução ao português e publicação no país dos livros publicados recentemente em inglês? De qualquer modo, seria importante a recepção dessas obras não se restringir a elas e fomentar uma discussão teórica e historiográfica menos acrítica, além de englobar a produção estrangeira da qual elas fazem parte.

No que diz respeito à internalização no Brasil da produção acadêmica anglo-saxã recente, um caso especial é produção curatorial e editorial do Museu de Arte de São Paulo (Masp) desde 2016. Fundante nessa empreitada é a caracterização, feita por Adriano Pedrosa (2018, p. 30), da história da arte como “o aparato mais poderoso e duradouro do imperialismo e da colonização”⁹ e a eleição do plural de história, “histórias”, como um dos “instrumentos” a serem usados para descolonizar o museu e “torná-lo mais diverso, inclusivo e plural”. De imediato, sobressai o exagerado poder conferido à História da Arte em relação às demais disciplinas e às instituições mobilizadas ou criadas por agentes imperialistas e colonizadores, que contrasta com as dificuldades enfrentadas em um campo profissional relativamente recente no país. Tendo em vista essa minimização dos princípios, objetivos, modos de ação e efeitos de outras instituições políticas, religiosas, financeiras e sociais nos processos imperialistas e colonizatórios, não surpreende Pedrosa silenciar sobre os vínculos dos museus – e os do Masp, em particular – com o colecionismo privado, o mercado de arte e os modos públicos e privados de financiamento das instituições, ou seja, com o Capital e o Estado.

No que tange ao fazer historiográfico propriamente dito, é preciso ressaltar que, apesar das bravatas anti-imperialistas e anticolonialistas de Pedrosa (2018), sua proposta supostamente contrária ao eurocentrismo se baseia apenas em textos publicados em inglês por autores radicados no Atlântico Norte. Por conseguinte, é proporcionalmente pequena a inclusão da produção acadêmica do Brasil nos catálogos das séries intituladas “Histórias” e “Popular”, marcados pelo fascínio provinciano por autores estrangeiros.¹⁰ Com efeito, seus editores parecem ter menor interesse em dialogar com críticos e historiadores da arte atuantes nas universidades brasileiras do que em mapear e convidar estudiosos da arte do Brasil sediados na academia norte-americana para contribuir com textos para suas publicações. Assim, de modo talvez não intencional nem consciente, os catálogos das séries de exposições “Histórias” e “Popular” oferecem, em conjunto, um breve e parcial panorama da historiografia da arte do Brasil que vem sendo produzida no Atlântico Norte.

Nesse sentido, é necessário focar em como as transformações do sistema artístico mundial nas últimas décadas têm afetado o campo historiográfico da arte no Brasil com sua história, sua dinâmica e suas particularidades. A formação de historiadores da arte

brasileiros na Europa e nos EUA não é novidade. Durante décadas, brasileiros têm estudado no exterior e retornado para escrever, ensinar e expor a história da arte no país.¹¹ Mais recentemente, pesquisadores brasileiros começaram a se estabelecer e a trabalhar na Europa e na América do Norte.¹² A partir da leitura de Laymert Garcia dos Santos sobre o processo em curso de transferência de poder sobre obras e saberes, poderíamos dizer que o sistema artístico do Atlântico Norte vem importando especialistas do Atlântico Sul para melhorar a formação de curadores, críticos e historiadores e, conseqüentemente, a curadoria de suas coleções e a historiografia da arte relacionada ao Brasil.

Reagindo a esse jogo historiográfico, alguns estudiosos radicados no Brasil têm adotado outra tática: confrontar o debate historiográfico da arte sobre a arte do Brasil na arena externa. Reconhecendo que o seu centro está se realocando – se é que já não se realocou – nos EUA, publicam em inglês em ambos os lados do Atlântico Norte. Não faltam pesquisadores residentes no Brasil conscientes da batalha historiográfica em curso, entendendo a necessidade de publicar fora do país para afirmar a historiografia da arte produzida no Brasil, permanecer relevante no debate internacional e tentar reequilibrar o jogo. Há uma profusão

de ensaios em periódicos científicos, catálogos de exposições, revistas e sítios eletrônicos, e até mesmo alguns livros acadêmicos (MARTINS, 2012; CARDOSO, 2021; SILVA, 2021; BERBARA, 2022).

Com efeito, a História da Arte não é uma disciplina nova no Brasil e tem uma história paralela tão problemática quanto a das artes plásticas no país, sendo uma prática historiográfica com momentos de maior ou menor intensidade, densidade e singularidade. Embora não existam muitas análises abrangentes do processo artístico no Brasil desde tempos imemoriais até o presente,¹³ nem o escrutínio de sua história, essa prática historiográfica foi compilada¹⁴ e revisada criticamente dentro e fora do país.¹⁵ Desde meados da década de 1980, a historiografia das artes plásticas brasileiras produzidas no país vem ganhando outra escala em quantidade e diversidade devido aos programas de pós-graduação e aos cursos de graduação, publicações e exposições, à medida que o contexto cultural, particularmente o sistema artístico, tornou-se mais complexo após a ditadura civil-militar de 1964-1985. Não se pode esperar encontrar tantos livros acadêmicos como no mundo da arte norte-americano, pois o sistema brasileiro de avaliação da produção acadêmica é bastante diferente, favorecendo a produção de artigos em revistas

acadêmicas, além de aceitar positivamente capítulos de livros e ensaios em catálogos de exposições, o que determina uma baixa incidência de livros acadêmicos de autoria única, sem mencionar os altos e baixos da indústria editorial e do sistema artístico devido a crises políticas e econômicas.

EXPORTANDO IDEIAS E PROBLEMAS

O Brasil chegou até a exportar ideias, embora não precisamente por meio da produção acadêmica. Após seu reavivamento curatorial por Paulo Herkenhoff (1998) na XXIV Bienal de São Paulo, a ideia da antropofagia como modo de relação artística e cultural ultrapassou as fronteiras do país. De uma ideia artística circunscrita a alguns momentos de artes do Brasil no século XX (literatura, artes visuais, música e teatro), foi tomada como chave de leitura da história da arte e da cultura no Brasil (FERREIRA, 2015) e até no mundo (COCCO; CAVA, 2018; REFSKOU et al., 2019). Assim, tornou-se relativamente dominante na historiografia da arte do Brasil dentro e fora do país. Um exemplo é o artigo “Antropofagia na Guerra Fria de São Paulo”, publicado por Caroline Jones (2013), no qual ela analisa a batalha entre a antropofagia e o “modernismo internacional”.

Nesse artigo, como observou Sergio Martins (2014), “ela aborda quase todos os temas quentes do tema subitamente oportuno da arte brasileira – modernismo, antropofagia, Bienal de São Paulo, concretismo, neoconcretismo, arquitetura modernista brasileira, Oscar Niemeyer, Lygia Clark e Hélio Oiticica”, sintetizando uma história complexa em tendências facilmente inseridas na linhagem do modernismo internacional ou da antropofagia, categoria ainda um tanto ligada ao exotismo.

No entanto, é impossível reduzir a arte do Brasil a alguns meios, temas e nomes ou agrupá-los em uma narrativa única, linear, coerente, homogênea e simplistamente polarizada. Além disso, artistas, curadores, críticos e historiadores da arte baseados no Brasil e atuantes no exterior têm moldado constelações mais complexas.

O fio artístico que se pode traçar conectando as obras pictóricas de Giovanni Battista Castagneto, Arthur Timótheo da Costa, Milton Dacosta, Eduardo Sued e Paulo Pasta é apenas um dos múltiplos fios ou “eixos de continuidades e rupturas da arte brasileira no século XX”, na formulação de Ronaldo Brito (1983, p. 9). Um conjunto de vínculos e disjunções que se estende por mais de um século configura como foi constituído reflexivamente, mas não

necessariamente de modo explícito. Tanto as referências externas quanto as internas, ligadas às tradições engendradas por polos que disseminam valores na Europa, nos EUA, no Japão, em África e além, bem como às peculiaridades socioculturais brasileiras, são articuladas de forma inusitada, que combina invenção com falta de rigor, derivação com originalidade. Por suas articulações e seus lapsos inovadores, recorrências e descontinuidades, é uma história singular, peculiar e um tanto densa. Uma história engendrada fundamentalmente por ações artísticas paralelas, mas independentes da historiografia produzida no país, que ainda é bastante nacionalista, autocentrada e, ao mesmo tempo, fascinada por novas tendências difundidas a partir de alguns centros europeus e norte-americanos, com os quais os historiadores da arte no Brasil preferem trocar e dialogar.

A historiografia engendrada artisticamente também pode ser vista, por exemplo, no fio constituído pelos diálogos que artistas díspares, como Alfredo Volpi, Iberê Camargo, Lygia Pape, Antonio Dias, Cildo Meireles, Carlos Zilio e Nuno Ramos, estabeleceram com a obra de Oswaldo Goeldi, constituindo um dos fios mais instigantes da história da arte do Brasil. Em paralelo, vale ressaltar que as xilogravuras e os desenhos de Goeldi estão

ausentes das coleções dos principais museus do Atlântico Norte. Nem a obra dele nem os diálogos artísticos com ela parecem ter apelo fora do país, talvez por não se enquadrarem na batalha esquemática entre antropofagia e modernismo internacional.

Outro instigante fio artístico vem sendo fabricado de modo sutil, porém firme, por Heitor dos Prazeres, Maria Auxiliadora, Madalena dos Santos Reinbolt, Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos), Arthur Bispo do Rosário, Sonia Gomes, Rosana Paulino e Lidia Lisbôa, entre outros, cujas obras entrelaçam experimentos com múltiplos significados da costura para além da técnica. A particularidade afro-brasileira desses diálogos remete a outro tropo forjado no país, o quilombo, que, como *locus* mor da reação à escravidão no Brasil, tornou-se recentemente uma referência dominante para a ação sociocultural antirracista, o quilombismo, a partir da retomada do pensamento de autores como Abdias do Nascimento (1980) e Maria Beatriz Nascimento (1985). Em dinâmica de alguma forma inversa à que ocorreu com a ideia de antropofagia e a partir da proeminência em várias esferas sociais, quilombo e quilombismo vêm sendo adotados no meio artístico como paradigmas da luta contra o racismo, o colonialismo e a colonialidade no Brasil, como em trabalhos

de variados artistas e críticos,¹⁶ e no exterior como no programa “O quilombismo. Of resisting and insisting. Of light as fight. Of other democratic egalitarian political philosophies”, da Haus der Kunst em Berlim, em 2023.¹⁷

Obviamente, estudiosos que trabalham fora do Brasil conhecem os artistas mencionados nos fios artísticos antes mencionados e muitos outros atuantes a partir do Brasil. Não se trata de desconhecimento ou esquecimento, até porque o sistema da arte global tem mapeado e assimilado a arte do Brasil, seus artistas, curadores, críticos, historiadores e outros agentes com agilidade e abrangência cada vez maiores. A questão é a disputa pelo controle do cânone e da narrativa histórica. Num processo heterogêneo e desigual de globalização, diferentes tradições artísticas, historiográficas e culturais seguem determinando valorações variadas de artistas, críticos, obras, ideias e movimentos. Os eixos historiográficos dominantes excluem determinados artistas, movimentos e tendências e, por vezes, chegam a limitar a análise do que está incluído.

Parece que uma obra artística do Brasil só será considerada no exterior se puder ser enredada na trama constituída com os fios e os nomes que vêm sendo usados para introduzir a arte do

país no sistema artístico global ou quando começarem a tecer outros fios, como aconteceu recentemente devido ao crescente interesse pela arte de mulheres, afrodescendentes e indígenas. Essa tessitura pode um dia incluir muito ou quase tudo da arte do Brasil, mas provavelmente o fará sob a lógica do sistema artístico global que hoje é conduzido a partir do Atlântico Norte, principalmente dos EUA.

Tensões, disputas e possibilidades que conduzem ao caso mais recente e proeminente de sucesso no exterior de uma ideia forjada no meio artístico brasileiro: a já referida noção de histórias, que foi difundida a partir do Masp sob a direção artística de Adriano Pedrosa. Primeiro, com a transformação da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, de 2018, na mostra *Afro-Atlantic Histories*, que foi apresentada nos EUA entre 2021 e 2023. Depois, com o convite a Adriano Pedrosa para ser o curador da sexagésima Bienal de Veneza, na Itália, em 2024, na qual ele retomou a prática da Bienal de São Paulo, há mais de três décadas, de justapor um “núcleo histórico” à produção contemporânea de arte (CONDURU, 1998), propondo em Veneza uma revisão do cânone artístico e da narrativa histórica dominantes com núcleos focados na abstração e em retratos, que incluiu artistas modernistas antes marginalizados (MAJLUF, 2024).

Segundo Adriano Pedrosa (2018, p. 31), “Histórias [...] pode abranger narrativas ficcionais e não ficcionais, factuais ou míticas, micro e macro, [...] escritas ou orais, e ter caráter político, econômico, cultural ou pessoal”. Seria o caso de apostar nessa proposta de revisão da história dominante com o acúmulo sem hierarquia de variadas narrativas? Com efeito, *Afro-Atlantic Histories* e a sexagésima Bienal de Veneza são ambiciosas e instigantes revisões históricas elaboradas a partir do Brasil, do dito Sul Global. Entretanto, além das contradições conceituais desse entendimento de histórias, como assinalado anteriormente, essas exposições não me sugerem um caminho promissor para enfrentar as atuais tensões na historiografia da arte.

Em *Afro-Atlantic Histories*, o sentido pretensamente inclusivo e algo crítico (e até subversivo) da noção de histórias foi substituído por parcialidade e vagueza, à medida que o nacionalismo e o imperialismo norte-americanos, manifestados com nuances à medida que a exposição viajou de Houston a Washington D.C., Los Angeles e Dallas, eclipsaram o nacionalismo brasileiro presente em *Histórias Afro-Atlânticas*; sem mencionar o descaso, também nuançado na itinerância da mostra, com a noção mais consolidada de história.

O nacionalismo – sobretudo o italiano, mas também o brasileiro – e o regionalismo – um generalizante entendimento do Sul Global – se fizeram presentes na Bienal de Veneza, contradizendo o tema da mostra, *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere*,¹⁸ que seria, a princípio, dedicada à condição de estrangeiro, mas que, na conjuntura contemporânea marcada por migrações, assumiu uma dimensão existencial de cunho universal, emparelhando novamente inclusão e vagueza. Parcialidade e imprecisão que reincidiram também nos núcleos históricos dedicados à abstração e ao retrato (DAVIS, 2024a).

Ao analisar a sexagésima Bienal de Veneza, Ben Davis (2024b) retoma o conceito de “brasilianização” formulado por Alex Hochuli, defendendo “que o Norte Global tem algo a aprender com a experiência brasileira”, seja por estar “demonstrando muitas das características que têm atormentado o Sul Global: não apenas a desigualdade e a informalização do trabalho, mas também elites cada vez mais venais, volatilidade política e desunião social”, seja porque “A consciência do Brasil de sua própria promessa, e a consequente frustração, levou ao desenvolvimento de uma perspectiva crítica sobre a modernização que o mundo faria bem em estudar”.

Com efeito, atualmente o Masp ilustra bem o conceito de *artwashing* segundo Davis (2024b): “A própria definição de ‘artwashing’ é que pessoas poderosas usam o patrocínio da arte para criar, para si mesmas, uma imagem mais tolerante e voltada para o futuro”. A atual exposição de longa duração do Masp é um exemplo de uso da arte como modo de dissimulação e legitimação social da elite local, ao apresentar, em suas primeiras fileiras, obras de artistas pertencentes a grupos sociais historicamente marginalizados a partir de hierarquias de raça, gênero e classe, mas que pouco afetam o restante da exposição e da instituição, que seguem sendo marcadamente eurocêntricas, brasilianistas e paulistas. Sem uma revisão crítica profunda da história da arte, dos museus e, especialmente, do Masp, essas fileiras iniciais constituem a fachada de alteridade com a qual a elite local finge se importar com a inclusão igualitária dos diversos grupos que compõem a sociedade brasileira, a máscara multicolor com a qual reforça, por contraste, a branquitude à qual almeja pertencer.

Com certeza, essa fachada/máscara ajuda a alterar o cânone artístico no e a partir do Masp, seguindo revisões que vinham sendo feitas no Museu Afro Brasil Emanuel Araújo e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, para mencionar apenas

museus na mesma cidade. Assim como o Masp recentemente, a sexagésima Bienal de Veneza ajuda a repensar o cânone e a história da arte mundial. Entretanto, contribui de um modo limitado e, de certo modo, “brasileiro”: propõe adições que afetam parcialmente o cânone e a história, os relativizando, mas sem alterá-los de modo substancial. Por certo, a discussão sobre o cânone e a história é processual, constante e, virtualmente, infinita, sendo intrínseca à própria ideia e dinâmica da arte. Entretanto, no Masp atualmente e na versão mais recente da Bienal de Veneza há revisão e aumento dos repertórios artístico e historiográfico, mas sem transformação estrutural dessas instituições. Assim, cânone e história permanecem imprecisos, embora ampliados, de modo similar a outras realizações culturais da elite em uma sociedade como a brasileira, na qual o conservadorismo se preserva fingindo se renovar. Nesse sentido, outro aspecto do processo atual de “brasilianização” do mundo seria estender ao debate artístico mundial o relativismo e a informalidade que o cânone e a história da arte têm na sociedade brasileira, na qual os raros debates sobre a produção artística e seus sentidos sociais não são públicos e permanecem geralmente restritos ao mundo da arte, mantendo-a como fator elitista.

Arrematando por ora essas reflexões, é importante reiterar que as consonâncias e os embates entre diferentes agentes, tanto dentro quanto fora do Brasil, têm sido fundamentais para o aprimoramento da historiografia de suas artes plásticas nas últimas décadas. Pode-se apostar, talvez ingenuamente, na história da arte como âmbito sociocultural no qual as pessoas podem apresentar seus novos textos, revisar os antigos e trocar ideias. Mesmo sem ilusões sobre a capacidade de esses diálogos exterminarem ou mesmo minimizarem hierarquias e disparidades geopolíticas e sociais, explicitar essas tensões historiográficas pode ajudar a tornar esse campo mais autoconsciente, crítico e dinâmico.

NOTAS

- 1** Entre os artigos de Asbury (2000) e Ferrari (2024), pode-se traçar esse processo em aberto.
- 2** Têm sido publicados livros acadêmicos explicitamente focados nas artes visuais do Brasil, de Calirman (2012) a Asbury (2024), ou que incluem a arte do Brasil e outros contextos, de Gabara (2008) a Small (2024).
- 3** Entre outras obras, pode-se destacar: Whitelegg (2009), Buono (2014), Alvarez (2016), Shtromberg (2016), Cabanas (2018), Dardashti (2020), e Steeds (2023).
- 4** Exceto quando indicado, todas as traduções são de autoria do autor deste artigo.
- 5** Os dossiês e números especiais de revistas organizados por Martins (2012), Jaremtchuk (2017), e Dardashti e Magalhães (2021) reuniram especialistas de diferentes gerações, origens étnicas e contextos socioculturais para avançar o campo.
- 6** Entre outras obras, destaco Small (2016) e Nelson (2022).
- 7** LATIN AMERICAN & LATINX VISUAL CULTURE. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/lalvc>. Acesso em: 8 jul 2024.
- 8** AFRO-LATIN AMERICAN ART: Building the Field. Disponível em: <https://alariart.fas.harvard.edu/%C2%A0>. Acesso em: 8 jul. 2024.
- 9** Adriano Pedrosa reformulou o que ele escrevera três anos antes: “A modernidade, o museu e a história da arte constroem o mais profundo, sutil e devastador sistema de dominação dos últimos séculos” (PEDROSA, 2015, p. 25).
- 10** A série de exposições “Histórias da Infância” foi apresentada em 2016, “Histórias da Sexualidade”, em 2017, “Histórias Afro-Atlânticas”, em 2018, “Histórias das Mulheres, Histórias Feministas”, em 2019, “Histórias da Dança”, em 2020, “Histórias Brasileiras”, em 2022, “Histórias Indígenas”, em 2023, “Histórias da diversidade LGBTQIA+”, em 2024. As exposições “Portinari Popular,” “Tarsila Popular,” e “Volpi Popular” foram apresentadas em 2016, 2019 e 2022,

respectivamente. Cf. <https://masp.org.br/exposicoes/programacao-anual-2024>. Acesso em 8 de julho de 2024.

11 Sem oferecer um levantamento exaustivo desse processo, vale lembrar desde a graduação e o doutorado de Walter Zanini na Université de Paris VIII, em 1956 e 1961, respectivamente, e o mestrado de Sonia Gomes Pereira na Universidade da Pensilvânia, em 1976, até o atual processo de doutoramento de Renato Menezes na École d’Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris.

12 Ana Lucia Araujo (Howard University, Washington DC), Camilla Maroja (Brandeis University), Claudia Calirman (John Jay College of Criminal Justice, New York), Claudia Mattos Avolesse (Tufts University, Boston), Fernando Luiz Lara (University of Pennsylvania), Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua (Queen’s University, Kingston), Luciana Martins (Birkbeck University of London), Rafael Cardoso (Freie Universität Berlin e Universidade do Estado do Rio de Janeiro), Raphael Fonseca (Denver Art Museum), Valéria Piccoli (Minneapolis Institute of Art) e Vivian Braga dos Santos (Institut National de l’Histoire de l’Art, Paris), entre outras.

13 Exemplos recentes: Zanini (1983), na série de 13 catálogos da *Brasil +500 Mostra do Redescobrimento*, curada por Nelson Aguilar em 2000, os 15 volumes da coleção “Espaços da Arte Brasileira”, organizada por Rodrigo Naves e publicada pela Cosac Naify entre 1999 e 2001, e os oito volumes da “Coleção Historiando a Arte Brasileira,” organizada por Marília Andrés Ribeiro e publicada pela C/Arte entre 2007 e 2019.

14 A produção crítica de Mário Pedrosa (1975; 1981; 1995; 1996; 1998; 2000, 2015a; 2015b; 2016; 2023) tem sido compilada e republicada de tempo em tempo há quase 50 anos. Coletâneas das obras de outros autores aumentaram recentemente: Leirner (1991); Chiarelli (1999); Araujo (2002); Gullar (2003); Cattani (2004); Duarte (2004); Moraes (2004); Brito (2005); Venâncio Filho (2005); Amaral (2006); Naves (2007); Wisnik (2009); Roels Jr (2010); Mammi (2012); Conduru (2013); Pontual (2013); Bittencourt (2016); Osorio (2016); Zanini (2018); Duarte (2023); Conduru (2024). E não faltam seleções de textos de diferentes autores, como: Basbaum (2009, 2021); Ferreira (2006); Guerra (2010); e Rezende (2021).

15 Além das análises críticas incluídas nos volumes citados na nota anterior, há outras reflexões de: Zielinsky (1998); Huchet (2007); Lopes (2007); Basbaum (2009); Terra (2010); Boudon-Machuel (2013); Menezes (2018).

16 Entre muitos exemplos, ver Vasconcellos (2021).

17 O QUILOMBISMO. Of resisting and insisting. Of light as fight. Of other democratic egalitarian political philosophies. Disponível em: <https://www.hkw.de/en/programme/o-quilombismo>. Acesso em: 8 jul. 2024.

18 STRANIERI OVUNQUE - Foreigners Everywhere. <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2024-stranieri-ovunque-foreigners-everywhere>. Acesso em: 8 jul. 2024.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Mariola V. **The Affinity of Neoconcretism**: Interdisciplinary Collaborations in Brazilian Modernism, 1954-1964. Oakland: University of California Press, 2023.

ALVAREZ, Mariola V. Minor Transnational Brazilian Art: Lyrical Abstraction and the Case of Manabu Mabe. **Third Text**, Oxfordshire, v. 30, p. 76-89, 2016.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: Artigos e Ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006.

ANAGNOST, Adrian. **Spatial Orders, Social Forms**: Art and City Space in Modern Brazil. New Haven: Yale University Press, 2022.

ANREUS, Alejandro et al. (orgs.). **A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art**. New Jersey: John Wiley & Sons, 2021.

ARAUJO, Olívio Tavares de. **O olhar amoroso**. Textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002.

ASBURY, Michael. **Today Is Always Yesterday**: Contemporary Brazilian Art. London: Reaktion Books, 2024.

ASBURY, Michael. Form and Sensibility: Discursive Discrepancies in Concrete and Neoconcrete Art. In: BESSA, Antonio Sergio (org.). **The Making of Concretism in Brazil**. New York: Fordham University Press, 2021. p. 35-58.

ASBURY, Michael. Neoconcretism and Minimalism: On Ferreira Gullar's Theory of the Non-Object. In: MERCER, Kobena (org.). **Cosmopolitan Modernisms**. Cambridge: MIT Press, 2005. p. 174-189.

ASBURY, Michael. An Experimental Exercise of Liberty. **Sculpture & Installation**, v. 5, p. 68-69, 2000.

BACHMANN, Pauline. **Pure** Leiblichkeit – Brasiliens Neokonkretismus (1957-1967). Bern: Peter Lang, 2019.

BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira (1970-1999)**: texturas, dicções, ficções, estratégias. São Paulo: Circuito, 2021.

BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos?. In FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). **Criação e Crítica**. Vila Velha: Museu Vale, Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009. p. 200-208.

BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BAZIN, Germain. **Aleijadinho et la Sculpture Baroque au Brésil**. Paris: Éditions du Temps, 1963.

BITTENCOURT, Francisco. **Arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016.

BERBARA, Maria (org.). **Sacrifice and Conversion in the Early Modern Atlantic World**. Cambridge: Harvard University Press, 2022.

BORJA-VILLEL, Manuel J.; MAYO, Nuria Enguita (orgs.). **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

BOUDON-MACHEL, Marion (org.). Dossier “Le Brésil.” **Perspective. La revue de l’INHA**, Paris, v. 2, p. 205-214, 2013.

BRETT, Guy. **Brasil experimental**: Arte/Vida, Proposições e Paradoxos. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRITO, Ronaldo. Neo-concretism, Apex and Rupture of the Brazilian Constructive Project. **October**, Massachusetts, v. 161, p. 89-142, 2017.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUONO, Amy. 2014. Interpretative ingredients: Formulating art and natural history in early modern Brazil. **Journal of Art Historiography**, Birmingham, v. 11, p. 1-21, 2014.

CABAÑAS, Kaira M. **Aprender com a loucura**: modernismo brasileiro e a arte contemporânea global. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.

CABAÑAS, Kaira M. **Learning from Madness**: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

CALIRMAN, Claudia. **Brazilian Art under Dictatorship**: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles. Durham: Duke University Press, 2012.

CANDELA, Iria (org.). **Lygia Pape**: A Multitude of Forms. New York: Metropolitan Museum of Art, 2017.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARDOSO, Rafael. **Modernity in Black and White**: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

CARDOSO, Rafael. Why Have There Been No Great Portuguese-Language Art Historians?. **Art History**, New Jersey, n. 42, p. 178-184, 2019. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12418>

FARIAS, Agnaldo (org.). **Icleia Borsa Cattani**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CHAMBERS, Eddie (org.). **The Routledge Companion to African Diaspora Art History**. London: Taylor & Francis, 2024.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COCCO, Giuseppe; CAVA, Bruno. **New Neoliberalism and the Other: Biopower, Anthropophagy, and Living Money**. Lanham: Lexington Books, 2018.

CONDURU, Roberto. **Pérolas negras, outras voltas** – experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

CONDURU, Roberto. Roda and Terreiro: The historiography of Brazil's visual arts at the crossroads of globalization. **Arts**, Basel, v. 12, n. 3, p. 103, 2023. <https://doi.org/10.3390/arts12030103>

CONDURU, Roberto. The Belated Pioneering Criticism of Afro-Brazilian Art. **Art in Translation**, London, v. 14, p. 1-7, 2022. <https://doi.org/10.1080/17561310.2022.2049076>

CONDURU, Roberto. **Pérolas negras, primeiros fios** – experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

CONDURU, Roberto. Janela baça: a Bienal de São Paulo e seu formato recente. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 52, p. 67-79, 1998.

D'ALESSANDRO, Stephanie; ORAMAS, Luis Pérez (orgs.). **Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil**. New York: The Museum of Modern Art, 2017.

DARDASHTI, Abigail Lapin; MAGALHÃES, Ana (orgs.). Dossiê Le populaire et le modern: l'art brésilien, 1950-1980. **Brésil(s)**, Paris, v. 19, 2021. <https://doi.org/10.4000/bresils.9157>

DARDASHTI, Abigail Lapin. Family Unity and Black Activism in the Favela: Januário Garcia's Photographs of the Morro do Salgueiro, Rio de Janeiro, 1983-1984. **History of Photography**, London, v. 44, p. 287-308, 2020.

DAVIS, Ben. 'Foreigners Everywhere,' unpacked: what the Venice Biennale's flipped art history really means. **Artnet**, [S./], 15 de maio 2024a. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world-archives/venice-biennale-foreigners-everywhere-part-1-2485123>. Acesso em: 20 dez. 2024.

DAVIS, Ben. 'Foreigners Everywhere,' unpacked: on the 'Brazilianization' of the art world. **Artnet**, [S./], 31 de maio de 2024b. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world-archives/foreigners-everywhere-unpacked-venice-biennale-review-part-3-2485132>. Acesso em: 20 dez. 2024.

DUARTE, Paulo Sergio. **No mundo sem chão**: escritos sobre arte. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

DUARTE, Paulo Sergio. **Paulo Sergio Duarte** – A trilha da trama e outros textos de arte. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

FERRARI, Ludmila. Un instante indómito: arquitectura, soberanía y *différance* en Brasília. **Latin American and Latinx Visual Culture**, California, v. 6, n. 3, p. 20-46, 2024. <https://doi.org/10.1525/lavc.2024.6.3.20>

FERREIRA, Arthur Arruda Leal. Anthropophagy: A Singular Concept to Understand Brazilian Culture and Psychology as Specific Knowledge. **History of Psychology**, Washington, DC, v. 18, n. 4, p. 327-336, 2015. <https://doi.org/10.1037/a0039601>

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FIALHO, Ana Letícia. Le Brésil est-il sur la carte de l'art contemporain?. In QUEMIN, Alain (org.). **La Sociologie des Arts Visuels au Brésil**. Paris: L'Harmattan, 2014. p. 139-167.

FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira: Discursos, práticas e interesses em jogo. **Sociedade e Estado**, São Paulo, v. 20, pp. 689-713, 2005a. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922005000300008>

FIALHO, Ana Letícia. Brazil in the MoMA Collection. An analysis of the insertion of Brazilian art in an international art institution. **Springer**, Wien, n. 3, 2005b. <https://www.springer.at/en/2005/3/gesammelte-tropen/>. Acesso em 15 fev. 2023

GABARA, Esther. **Errant Modernism**: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil. Durham: Duke University Press, 2008.

GILBERT, Zanna et al (orgs.). **Purity Is a Myth**: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay. Los Angeles: Getty Research Institute, 2021

GUERRA, Abilio (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos** – dizer o ver. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

HERKENHOFF, Paulo (org.). **XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico**: Antropofagia e Histórias de Canibalismo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

HUCHET, Stéphane. Présence de l'art brésilien. Histoire et visibilité internationale, 20/21 siècles. **Cahiers du Centre Pierre Francastel**, Paris, v. 5-6, p. 229-246, 2007.

ARS. São Paulo: ECA, v. 15, n. 30, 2017.

JONES, Caroline. Anthropophagy in São Paulo's Cold War. **ARTMargins**, Massachusetts, v. 2, n. 1, p. 37-57, 2013. https://doi.org/10.1162/ARTM_a_00031

KATZENSTEIN, Inés; GARCÍA, María Amalia García (orgs.). **Sur Moderno: Journeys of Abstraction**, The Patricia Phelps de Cisneros Gift. New York: The Museum of Modern Art, 2019.

LE BLANC, Aleca. Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil, by Adele Nelson; Constructing Latin America: Architecture, Politics, and Race at the Museum of Modern Art, by Patricio del Real; Modernity for the Masses: Antonio Bonet's Dreams for Buenos Aires, by Ana María León; and Spatial Orders, Social Forms: Art and the City in Modern Brazil, by Adrian Anagnost. **The Art Bulletin**, London, v. 105, n. 3, p. 138-143, 2023. <https://doi.org/10.1080/00043079.2023.2228639>

LE BLANC, Aleca. A History of the Field. In GILBERT, Zanna et al (orgs.). **Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2021. p. 263-277.

LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MAJLUF, Natalia. La descolonización por absorción: el núcleo histórico de la 60 Bienal de Venecia. **Trama... espacio de crítica y debate**, Lima, 2024. <https://tramacritica.pe/critica/2024/05/02/la-descolonizacion-por-absorcion-el-nucleo-historico-de-la-60-bienal-de-venecia/>. Acesso em: 7 maio de 2024.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: Arte e Crítica de Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, Sérgio B (org.). Bursting on the Scene: An Introduction. **Third Text**, Oxfordshire, v. 26, p. 1-4, 2012. <https://doi.org/10.1080/09528822.2012.641215>

MARTINS, Sérgio B. Letter to the editor regarding Professor Caroline A. Jones's article 'Anthropophagy in São Paulo's Cold War'. **ARTMargins**, Massachusetts, v. 2, n. 1, 2014. <https://artmargins.com/letter-to-the-editor/>. Acesso em: 2 fev 2019.

MARTINS, Sérgio B. **Constructing an Avant-Garde**: Art in Brazil, 1949–1979. Cambridge: MIT Press, 2013.

MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: Um conceito em disputa. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias afro-atlânticas**: vol. 2, antologia. São Paulo: MASP, 2018, pp. 575-593.

SEFFRIN, Frederico. **Frederico Moraes**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOURA, Flavio Rosa de. **Obra em construção**: O Neoconcretismo e a Arte Contemporânea no Brasil. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: Sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. **Novos Estudos Cebap**, São Paulo, n. 64, p. 5-21, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Afrodiáspora**, v. 3, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

NELSON, Adele. **Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil.** Oakland: University of California Press, 2022.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica.** Paris: Galerie Nationale du Jeu de paume, 1992.

OLEA, Héctor; RAMÍREZ, Mari Carmen (orgs.). **Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston.** Houston: Museum of Fine Arts, 2009.

OSORIO, Luiz Camillo. **Olhar à margem: Caminhos da Arte Brasileira.** São Paulo: Cosac Naify, 2016.

PAPADAKI, Stamo. **The Work of Oscar Niemeyer.** New York: Reinhold, 1950.

PEDROSA, Adriano. History, histórias. In PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). **Histórias afro-atlânticas.** São Paulo: MASP, vol. 1, 2018. p. 30-31.

PEDROSA, Adriano. Histórias mestiças são histórias descolonizadoras. In MORITZ SCHWARCZ, Lilia; PEDROSA, Adriano (orgs.). **Histórias mestiças.** Rio de Janeiro, Cobogó, 2015. p. 25-31.

PEDROSA, Mário. **Obra crítica, vol. 1: Das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951).** São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

PEDROSA, Mário. **Mário Pedrosa: Primary Documents.** New York: MoMA, 2016.

PEDROSA, Mário. **Política das artes: Textos Escolhidos I.** São Paulo: Edusp, 1995.

PEDROSA, Mário. **Arte: Ensaios.** São Paulo: Cosac Naify, 2015a.

PEDROSA, Mário. **Arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2015b.

- PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. São Paulo: Edusp, 2000.
- PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: Edusp, 1998.
- PEDROSA, Mário. **Forma e percepção estética**. São Paulo: Edusp, 1996.
- PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PONTUAL, Roberto. **Roberto Pontual**: obra crítica. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- REFSKOU, Anne Sophie et al. (orgs.). **Eating Shakespeare**: Cultural Anthropology as Global Methodology. London: The Arden Shakespeare, 2019.
- REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020)**: agentes, redes, ativações, rupturas. Rio de Janeiro: Circuito, 2021.
- FREITAS, Rosana de (org.). **Reynaldo Roels Jr.**: crítica reunida. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2010.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. O sistema de arte e a exigência dos novos tempos. Madri, 17 de fevereiro de 2008.
- SHTRONBERG, Elena. **Art Systems**: Brazil and the 1970s. Austin: University of Texas Press, 2016.
- SILVA, Renato Rodrigues da. Debating Neoconcretism. **Third Text**, Oxfordshire, v. 36, p. 477-496, 2022.

SILVA, Renato Rodrigues da. **New Perspectives on Brazilian Constructivism**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2021.

SILVA, Renato Rodrigues da. Ferreira Gullar's Non-Object, or how Neoconcrete Poetry Became One with the World. **Word & Image**, London, v. 29, n. 3, p. 257-272, 2013. <https://doi.org/10.1080/02666286.2012.749634>

SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SMALL, Irene V. **The Organic Line**: Toward a Topology of Modernism. Princeton: Princeton University Press, 2024.

SMALL, Irene V. Insertions into Historiographic Circuits. **October**, Massachusetts, n. 161, p. 69-88, 2017. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00305

SMALL, Irene V. **Hélio Oiticica**: Folding the Frame. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

SMITH, Robert Chester. **Robert Smith e o Brasil**: Arquitetura e Urbanismo. Brasília: Iphan, 2012a.

SMITH, Robert Chester. **Robert Smith e o Brasil**: Cartografia e Iconografia. Brasília: Iphan, 2012b.

STEEDS, Lucy. "Projeto Terra": or Revisiting the Work of Art in the Age of Eco-logical Exposability?. **Modos**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 193-215, 2023. <https://doi.org/10.20396/modos.v7i1.8670568>

TERRA, Carlos Gonçalves, (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes 18**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2010.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit**: African and Afro-American Art and Philosophy. New York: Random House, 1983.

VASCONCELLOS, Jorge. A Lança e o arco, ou por um devir-quilombista da arte. **Farol**, Vitória, v. 17, n. 24, p. 39-44, 2021.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WHITELEGG, Isobel. The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969-1981). **Afterall**, London, v. 22, p. 106-113, 2009.

WISNIK, Guilherme. 2009. **Estado crítico**: à deriva nas cidades. São Paulo: Publifolha, 2009.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

ZANINI, Walter. **Walter Zanini**: Vanguardas, Desmaterialização, Tecnologias na Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ZIELINSKY, Mônica. **La critique d'art contemporaine au Brésil**: Enjeux, parcours et perspectives. 1998. Tese (Doutorado em História da Arte) – Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne, Paris. 1998.

SOBRE O AUTOR

Roberto Conduru é doutor em História pela Universidade Federal Fluminense, mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, especialista em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Artigo recebido em
12 de setembro de 2024 e aceito
em 13 de novembro de 2024.