



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Metodologia
da história
da arte
(não) europeia
(2ª parte):
historiografias
em
trânsito

Afonso Medeiros

Brasil. Professor Titular no Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Pesquisador do CNPq e do Programa de Pós-Graduação em Artes e Faculdade de Artes Visuais
saburo@uol.com.br

METODOLOGIA DA HISTÓRIA DA ARTE (NÃO) EUROPEIA (2ª parte): HISTORIOGRAFIAS EM TRÂNSITO

Resumo

O presente trabalho dá continuidade ao texto homônimo publicado neste periódico (2021), tentando explorar não tanto uma revisão de personalidades que marcaram a história da arte no Brasil, mas sobretudo tecendo um esboço analítico do discurso que subjaz em algumas das mais conhecidas histórias “gerais” da arte brasileira, de modo a revelar mentalidades historiográficas e estéticas nessas narrativas. Para tanto, se produz descrições e comparações discursivas entre vários marcos historiográficos – de 1888 até 1983. De permeio, se evidencia aquela que talvez seja a questão candente do fazer historiográfico atual, qual seja, as presumidas ausências de artistas mulheres, indígenas e afro-brasileiros nas idiosincrasias de uma modernidade outra.

Palavras-chave

Historiografia, Arte brasileira, Modernidade, Colonialidade.

Resumen

Este trabajo continúa el texto homónimo publicado en esta revista (2021), intentando explorar no tanto un repaso de personalidades que marcaron la historia del arte en Brasil, sino sobre todo tejiendo un esquema analítico del discurso que subyace a algunos de los mas conocidos relatos “generales” del arte brasileño, con el fin de revelar mentalidades historiográficas y estéticas en estas narrativas. Para ello, se producen descripciones y comparaciones discursivas entre varios hitos historiográficos – de 1888 a 1983. En el medio, se destaca lo que quizás sea el tema candente del quehacer historiográfico actual: la presunta ausencia de artistas mujeres, indígenas y afrobrasileños en la idiosincrasia de otra una modernidad.

Palabras clave

Historiografía, Arte brasileño, Modernidad, Colonialidad.

Abstract

This work continues the homonymous text published in this journal (2021), trying to explore not so much a review of personalities who marked the history of art in Brazil, but above all weaving an analytical outline of the discourse that underlies some of the best-known “general” stories of Brazilian art, in order to reveal historiographical and aesthetic mentalities in these narratives. To this end, descriptions and discursive comparisons are produced between various historiographical milestones – from 1888 to 1983. In between, what is perhaps the burning issue of current historiographical work is highlighted, namely, the presumed absence of female, indigenous and Afro-Brazilian artists in the idiosyncrasies of another modernity.

Keywords

Historiography, Brazilian art, Modernity, Coloniality.

Minhas influências: o Futurismo, o Cubismo, a estampa japonesa, a arte negra, a Escola de Paris, nosso Barroco e sobretudo a arte do nosso ameríndio na Ilha de Marajó.
Vicente do Rego Monteiro (*apud* Ayala, 1980, p.63)

Antes de retomar o fio da meada, cabe uma nota sobre o acréscimo de parênteses na expressão “não europeia” no título do texto anterior¹, ao qual este trabalho dá prosseguimento. O “não europeia” pode induzir à ideia de que estou tratando de revisões metodológicas só aplicáveis às artes produzidas pelas culturas tradicionais das américas, das áfricas, das asias e das oceanias e que, portanto, excetuam-se as culturas europeias – o que não é o caso, dado que estou tratando de uma epistemologia cuja historicidade não pode prescindir do trinômio modernidade/colonialidade/globalidade. Nesta perspectiva, talvez fosse mais pertinente trocar *não europeia* por *em seu campo expandido*, retomando a famosa reflexão de Rosalind Krauss (1979) sobre a escultura moderna/contemporânea na qual, condenando justamente certa tendência historicista, comenta sobre a elasticidade do conceito de escultura aplicado pela crítica euro-estadunidense da época. Ou seja, tanto quanto um termo tradicional como escultura se expande no contraste entre modernidade e contemporaneidade, história da arte é um conceito dotado de plasticidade – como comentei no texto anterior – não só induzido pelo contraste entre o moderno e o contemporâneo, mas também (e sobretudo) pelas fricções entre o regional europeu e o mundial enredados nos cinco séculos de colonização/globalização – eis a hipótese que retomo neste ensaio.

Portanto, bem mais que advogar aqui objetos e metodologias “adequados” para os “esquecidos” e os “invisibilizados”, quero implicar a própria ciência historiográfica da arte, já que o historicismo “atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença” (Krauss, 1979, p. 31).

A nau transatlântica

Alguns aspectos desse historicismo que atuou sobre o novo e o diferente para (no curto prazo) aplastar a novidade e minimizar a diferença e (no longo prazo) revesti-las de exotismo e primitivismo já foram mais ou menos abordados anteriormente, mas devo aqui contemplar o contraditório na historicidade da arte brasileira ao longo do

século XX, não sem antes colocar a questão numa perspectiva transcultural, conforme a brilhante percepção de Aimé Césaire:

Acertado isso, admito que é bom colocar diferentes civilizações em contato; que casarem-se mundos diferentes é excelente; que uma civilização, qualquer que seja seu gênio íntimo, murcha ao dobrar-se sobre si mesma; que a troca aqui é oxigênio, e que a grande sorte da Europa é haver sido uma encruzilhada e que, por ter sido o lugar geométrico de todas as ideias, o receptáculo de todas as filosofias, o lugar de acolhida de todos os sentimentos, tornou-se o melhor redistribuidor de energia. Mas então, apresento a seguinte questão: a colonização realmente *pôs em contato*? (Césaire, 2020, p. 11; grifo do autor).

É percebendo a Europa como encruzilhada e o modo colonial das relações desta com outros ecossistemas estéticos que retomaremos brevemente a evolução da história da arte naquele continente.

Mesmo antes da publicação das *Vidas* de Giorgio Vasari (1550²), artistas como Albrecht Dürer e Francisco de Holanda (que reconheceram a inteligência estética sutil e engenhosa dos nossos indígenas) e cronistas como Gaspar de Carvajal deixaram registros³ de seus respectivos assombros diante do contato direto com as artes produzidas pelas culturas originárias das Américas, notadamente do México, do Peru e do Brasil. Contudo, há que se considerar que esses maravilamentos ficaram restritos aos círculos diretamente ligados aos artistas e aos cronistas, já que tais percepções foram tardiamente publicadas, muito depois que Vasari rascunhou os objetos e os métodos da história da arte baseado na vida e na obra dos artistas e no enlace entre os “modernos” (renascentistas) e os antigos (greco-romanos) num regime de figuração idealista/naturalista e, assim, a teoria historiográfica da arte então nascente perdeu a chance histórica – certa vibe humanista e cientificista não faltava à mentalidade da época – de rascunhar um enredo verdadeiramente universal. Por enquanto, é bom reter o fato de que a crônica da história da arte rascunhada no século XVI, passa por uma narrativa comparativa (direta e/ou indireta) feita por artistas e cronistas.

Já no século XVIII, o cerne da historiografia da arte descambou para reflexões sobre gosto e estilo – Marquês d’Argens, Antonio Palomino, Roger de Piles e Joachin Winckelman, todos citados por Michaud –, com não poucas polêmicas de fundo

nacionalistas e racialistas. A esse respeito, o historiador e professor francês Éric Michaud, em sua contundente genealogia da história da arte, afirma:

Los italianos, sin dejar de reconocer a veces la decadencia de sus artes, se burlaban o se indignaban ante las pretensiones francesas por considerarse hegemónicos, mientras que los ingleses se lamentaban al ver el talento de sus pintores ignorado por otras naciones debido a la falta de una 'escuela inglesa' o de una 'academia' (Michaud, 2017, p. 37).

Veremos como esse lamento pela inexistência de uma “escola nacional” atravessa as nossas primeiras narrativas historiográficas. Em outros termos, o que o senso comum chama de arte eurocêntrica também padeceu de uma colonialidade interna (visível nas pretensões hegemônicas), de modo que essas fricções internas, não à toa, foram projetadas globalmente. Enquanto isso, os princípios da arte europeia (misturados com os cristianismos) eram ensinados mundo afora e constituíram um muito bem azeitado mercado global da arte explorado pelas companhias das índias orientais – a britânica (1600-1874) e a holandesa (1602-1799) foram as mais longevas e lucrativas delas⁴. Ao mesmo tempo, as alegorias dos quatro (depois cinco) continentes tornou-se um tema apetitoso para muitos pintores, escultores e gravadores, alimentando um imaginário sobre os “selvagens”, os “bárbaros”, os “primitivos” e os “exóticos” como o outro (descredenciado em termos civilizatórios) do europeu e, assim, o privilégio canônico da arte euro-ocidental foi sendo consolidado no bojo de uma paulatina autoconsciência de “europeidade”.

Foi necessário que outras duas gerações de artistas (do pós-impressionismo às vanguardas europeias), refutando a história, a estética e o *modus operandi* do classicismo petrificado no academismo, ficasse maravilhada com artefatos oriundos do butim colonial, qual seja, dos povos originários das américas, das áfrias e das árias. Esse renovado maravilhamento também sustentou-se num cansaço ou numa frustração em relação ao esteticismo da vida moderna (urbana, industrial, burguesa) – cansaço este patente na vida e na obra de alguns artistas desde a penúltima década do século XIX. Ainda assim, a “rude” produção tradicional das culturas originárias

passou a ser taxada como “primitiva” ou “ingênua”, conceito indistintamente aplicado ao “selvagem, ao louco, à criança, ao pré-histórico e ao rústico” (Dagen, 2019, p. 16). Mesmo no pós segunda guerra, quando (por exemplo) as percepções antropológicas de Franz Boas sobre forma, representação, simbolismo e estilo da arte então dita “primitiva” já eram correntes no mundo anglo-saxão e a diáspora intelectual europeia (provocada pelo nazi-fascismo) já tinha gerado consistentes frutos teóricos nas universidades norte-americanas, encontramos poucos avanços conceituais no campo historiográfico tradicional, a maioria deles restritos à uma revisão metodológica da arte de matriz europeia feita por estudiosos estadunidenses. Por essas e outras é que Césaire complementa a citação anterior (onde pergunta se a colonização pôs em contato), nos seguintes termos: “Ou, se preferirem, de todas as formas de estabelecer contato, ela foi a melhor? Eu respondo: *não*. E digo que, da colonização à civilização, a distância é infinita” (Césaire, 2020, p. 11; grifo do autor).

Erwin Panofsky, um dos historiadores da arte envolvidos naquela diáspora europeia, esclarece o campo autônomo da história da arte que “é um acrescento relativamente recente à família das disciplinas acadêmicas”, embora sua genealogia possa ser esboçada desde a antiguidade clássica até o renascimento italiano. A partir dessa genealogia, afirma que a história da arte opõe-se, por um lado, “à estética, à crítica e à actividade dos ‘conhecedores’ [...] e aos estudos puramente arqueológicos, por outro” (Panofsky, 1989, p. 202). Citando Winckelmann, Burckhardt, Riegl, Wölfflin e Warburg (dentre outros), Panofsky deduz, a partir de certa adulação estadunidense, que foi nos países de língua alemã (Alemanha, Áustria e Suíça) que a história da arte “foi cultivada com particular intensidade e que exerceu uma influência cada vez mais notória [...], inclusivamente na sua irmã mais velha e mais conservadora, a arqueologia clássica” (idem, p. 202), embora não deixe de citar a importância de franceses, belgas, britânicos e holandeses nesse estado da arte – nesse sentido, não posso deixar de lembrar que Carlos Rojas (2017) estabelece a proeminência sucessiva da “escola alemã” e da “escola francesa” na historiografia geral entre meados do século XIX e meados do século XX. Mas o que é remarcável nesse discurso do discípulo de Warburg, é o reconhecimento da contribuição da “escola norte-americana” na expansão metodológica da disciplina, possível não só por um distanciamento temporal, como também geográfico:

Ao passo que os historiadores da arte europeus estavam condicionados para pensar em termos de fronteiras nacionais e regionais, tais limitações não existiam para os americanos. [...] E assim como os historiadores da arte americanos eram capazes de ver o passado numa representação de perspectiva não distorcida por preconceitos nacionais e regionais, assim também estavam capacitados para ver o presente segundo uma perspectiva não distorcida por *parti pris* pessoais ou institucionais. [...] A '*distância histórica*' [...] revelou-se *substituível pela distância geográfica e cultural* (Panofsky, 1989, p. 205; grifo meu).

O reconhecimento da mentalidade chauvinista de seus pares europeus, da história da arte posta entre fronteiras regionais/nacionais e o testemunho de que o esforço de uma excolônia, conjugando instituições universitárias e museológicas, foi frutífero para a expansão metodológica de uma disciplina ainda entrevada por preconceitos nacionalistas é digno de nota, ainda mais na boca de um dos mais proeminentes representantes da "escola alemã". E é neste sentido de distanciamento cultural e geográfico (ensaiado pela escola norte-americana) que Panofsky sublinhou como importante contribuição epistêmica/metodológica para o todo do sistema da arte, que encontro brechas para este exercício, apesar da sobrevivência dos (neo)colonialismos que ainda atravessam tanto os sistemas globais da arte quanto seus suportes acadêmicos euro-estadunidenses – Panofsky não sabia, mas esse mesmo distanciamento cultural e geográfico estava produzindo outras florações metodológico-epistêmicas também ao sul do Equador.

Apesar daquela primeira recepção alvissareira de artistas e cronistas seiscentistas, do impacto "primitivista" nas vanguardas históricas e do reconhecimento da expansão historiográfica promovida pelos estadunidenses nas primeiras décadas do século XX, a história da arte foi apresentada (até recentemente) como ciência sob a autoridade europeia com, no máximo, uma ou outra deferência ao oriente próximo ou distante e, no século XX, ao contexto norte-americano que, paulatinamente, foi incluindo as então chamadas artes pré-colombianas. Nesse sentido, é sintomático o fato de que, ainda nos primeiros anos do século XXI, numa compilação cronologicamente arranjada sob o título *Les plus beaux textes de l'histoire de l'art* (Sterckx, 2014) que reúne 78 ensaios de historiadores, críticos, filósofos, psicanalistas, literatos e teóricos – notem a diversidade profissional desse grupo –, só compareçam (entre não europeus) as pirâmides do Egito, a estatuária indiana, Chu Ta, Hokusai, Jackson Pollock, Frida Kahlo,

Edward Hopper, Andy Warhol, Cy Twombly e Alexander Calder. Antes disso (2007), uma história mundial da arte do artista, crítico e professor (atenção neste 3 em 1 profissional) – Julian Bell apareceu com o título de “espelho do mundo” – omitido na edição brasileira (2008), mas mantido na edição portuguesa (2009).

Depois de três séculos de missões religiosas, artísticas e científicas cujas crônicas também serviram para alimentar um gosto exótico, primitivista e racalista sobre as gentes das américas no imaginário europeu⁵, já se poderia delinear (nessa discussão entre o regional e o global) uma escola francófona do pensamento estético no Brasil que manteve certa distância das visões primitivistas se alinhavarmos alguns aspectos das obras de Blaise Cendrars, Pierre Verger, Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide. Entretanto, entre as missões coloniais dos séculos XVI, XVII e XVIII e as “missões francesas” dos séculos XIX e XX, pode-se já assinalar uma vaga percepção nativa sobre a presença fundamental do indígena e do negro para a constituição de um sentimento de brasilidade desde o maranhense Gonçalves Dias, o baiano Castro Alves e o também baiano Rodolfo Amoedo, dando início a um pensamento (então romantizado) sobre o contributo afro-indígena à cultura nacional. Vejamos, sucintamente, como essa mentalidade sobre a “constituição do nacional” foi desdobrada na história da arte propriamente dita, privilegiando aquelas com pretensões “gerais”.

Luiz Gonzaga Duque (1863-1911): a história entre a crítica e a estética

A primeira crônica historiográfica geral da arte brasileira, já revirada por importantes estudos⁶, ainda merece atenção. *A Arte Brasileira: pintura e escultura* (1988) foi o primeiro livro de Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), publicado quando este tinha apenas 25 anos, no mesmo ano da famigerada Lei Áurea. Amigo de abolicionistas, já gozava de certo trânsito entre a elite intelectual do Rio de Janeiro, militando (e sobrevivendo) como jornalista, crítico, historiador e escritor multifacetado (romance, poesia, conto, crônica). Em síntese, um “homem das letras” retratado por alguns dos mais cintilantes pintores da época, como Eliseu Visconti e Rodolfo Amoedo.

Consultando arquivos escritos e iconográficos do Rio de Janeiro e explicitando várias fontes (prática rara na escrita da época), Gonzaga Duque começa com um preâmbulo no qual espinafra a geopolítica colonial e genocida portuguesa, dela deduzindo as

mazelas nacionais, embora advertindo que “a degeneração de uma raça não é caracterizada por maior ou menor quantidade de matéria colorante na epiderme” (Duque, 1888, p. 160). Foi dos primeiros a periodizar a historiografia brasileira da arte, enfeixando-a em duas categorias (pintura e escultura) e em três períodos. *Pintura* é subdividido em *Manifestação* (1695-1816), *Movimento* (1830-1870) e *Progresso* (de Pedro Américo à Angelo Agostini), sem deixar de reabilitar Manuel de Araújo Porto-Alegre (como artista e como cronista da arte) e conferindo centralidade a Pedro Américo, Victor Meirelles, Almeida Junior, Rodolfo Amoedo e Belmiro de Almeida, por entre minibiografias e críticas das obras dos artistas. Essa parte sobre pintura se encerra com dois subcapítulos: *Os Mortos* e *Amadores*.

Embora largamente influenciado pela estrutura das *Vidas* de Vasari, Gonzaga Duque critica certa mentalidade europeizada da época, “postoque [...] Magalhães, Gonçalves Dias e Azevedo, são reflexos das inspirações de poetas estrangeiros”⁷ (pp. 27-28) para, logo em seguida, emendar com Sylvio Romero: “a ponto de não passarmos de infimos glosadores das vulgaridades luzas e francezas; eis-nos dando o espetáculo de um povo que não pensa e produz por si” (Romero *apud* Duque, 1888, p. 28).

Numa perspectiva sobre a configuração das raízes latino-americanas do pensamento sobre colonialidade/decolonialidade, a obra de Gonzaga Duque seria um prato cheio: quase não discrimina entre (belas) artes e artes decorativas, sempre maldizendo o período colonial e a então Imperial Academia de Belas Artes; cita artistas mulheres como Abigail de Andrada e Anna Navarro Muniz de Aragão (no subcapítulo *Amadores*); e não deixa de dar relevo à Mestre Valentim, Manoel da Costa e Francisco Manuel Chaves Pinheiro assinalando-os como mulatos ou mestiços. De permeio e dada sua intensa atividade como jornalista, estranha-se as poucas referências a outros centros produtores de arte, exceto aqueles artistas que, por razões óbvias, transitaram pela capital do império e da república – nesse sentido, *A Arte Brasileira* é, grosso modo, uma crônica crítico-histórica regional centrada no estado da arte no Rio de Janeiro, com não poucas evidências das relações entre atividades artísticas e atividades docentes na Academia de Belas Artes.

Lembrando que tematizar as paisagens e as gentes dos brasis não significa fundar uma escola artística nacional, Gonzaga Duque revela um pensamento ambivalente na medida em que segue a vibe da historiografia europeia, qual seja, a de que

determinadas coordenadas técnicas e estéticas, aliadas ao instinto de gênio e a um contexto político favorável às artes e à educação – ainda não existente no país, segundo o próprio –, fariam a distinção de uma nação. Não à toa, conclui seu preâmbulo citando Hippolyte Taine: “Telle est en ce pays la plante humaine: il nous reste à voir l’art qui est sa fleur”⁸ (Taine *apud* Duque, 1888, p. 29).

Na sequência, não posso deixar de mencionar (trinta anos depois de Gonzaga Duque) a *História das artes plásticas no Brasil* (1918) do carioca Argeu Guimarães (1892-1967), mas são tantas as lacunas admitidas pelo próprio autor (p. 47), acrescidas da promessa (não cumprida) de abordagem da arte pré-cabralina, que a história presumida no título não passou disso. Escrita para o concurso⁹ de professor da História das Bellas-Artes da ENBA, faz um longo intróito estético, interessante na medida em que comenta a passagem do “genio universal” (clássico, citando Winckelmann) para o “genio individual” (moderno, citando Taine). No mais, alinha-se à Nina Rodrigues (também citado) no tratamento racialista da produção estética afro-brasileira (cf. p. 59 e seguintes); considera toda a arte colonial brasileira como extensão da portuguesa e divide as escolas brasileiras de pintura entre os baianos e os fluminenses – com ênfase nesta última, tal qual Gonzaga Duque. De passagem, cita as irmãs pernambucanas Thereza, Lucindra (sic), Verônica e Luciana Sepúlveda, intuindo-as como discípulas de Franz Post (p. 113). Por mais que se esforce em conferir dignidade à arte nativa – “Os artistas da colonia são as primeiras flôres da nossa esthesia¹⁰. Cumpre lembrá-las com carinho, sem a severidade snob dos críticos de hoje” (Guimarães, 1918, p. 174) –, o autor logo cai em contradição, nos oferecendo uma pérola da colonialidade:

Aos artistas coloniaes faltavam horizontes: a grande arte, de formação secular, não podia ser improvisada no Brasil. Era mister a lição de mestres estrangeiros, para que os descendentes daquelles gloriosos pioneiros se pudessem alçar a regiões mais nobres (Guimarães, 1818, p. 174).

Daí segue um longo e detido maravilhamento pela Missão Francesa e seus maiores epígonos (Victor Meirelles e Pedro Americo). Resumindo, Argeu Guimarães não consegue disfarçar sua vibe afrancesada¹¹ (aquela mesma que Gonzaga Duque já havia espinafado), mesmo admitindo (mas não explorando) o alargamento temporal e territorial da história da arte, não à toa, *no Brasil*.

Francisco Acquarone (1898-1954): a história como prosa idílica

Emulando a obra de Gonzaga Duque (amiúde citado e mimetizado, inclusive no recurso à teoria historiográfica de Taine¹² e à ênfase na “escola fluminense”), o também historiador, crítico, escritor e jornalista carioca Francisco Acquarone lançou sua *Historia da arte no Brasil* em 1939. Atentemos ao “no Brasil” do título (deste e de Guimarães) substituindo o “brasileira” (de Duque), dado que Acquarone também insiste que a arte brasileira ainda está em processo, “imatura” para configurar uma escola nacional.

Embora não seja (estrito senso) uma obra dentro das técnicas historiográficas já requeridas na época¹³, não se pode deixar de considerar seu esforço para a popularização da arte brasileira através do (assumido) caráter didático-pedagógico da obra, romanceado num diálogo ficcional entre um aluno (Rubens), uma aluna de “inegáveis talentos” (Rosa) e um professor/artista (André Paladino, alter-ego do autor). Também professor e artista oriundo da Escola Nacional de Belas Artes, Acquarone ilustra sua obra com desenhos da própria lavra e fotografias – aliás, muitas de suas produções, incluindo quadrinhos, são direcionadas ao público escolar e infanto-juvenil –, mas, nessa estratégia discursiva açucarada entre ficção e história, pode-se entrever o dia-a-dia da ENBA e seu gosto academicista, praticando uma genealogia da pintura, da escultura e da arquitetura e estendendo-a à produção gráfica e às artes decorativas.

Produto típico da propaganda histórica e educativa da era Vargas, a *História da arte no Brasil* tem o mérito de atualizar aquela periodização da arte brasileira rascunhada por Duque ao acrescentar a arte indígena (sobretudo a marajoara) como primórdio da nossa história, asseverando que “Havia, portanto, uma cultura indígena. Tal cultura, porém, *perdeu a capacidade* de desenvolver-se, *sob a pressão da cultura europeia dos dominadores*” (Acquarone, 1939, p. 57; grifos meus). Referindo-se às missões religiosas, particularmente as dos jesuítas, acrescenta: “Procuraram destruir tudo o que fosse expressão de cultura artística ou religiosa que estivesse em desacordo com a moral católica. *Separaram a arte da vida...*” (idem, p. 58; grifo meu). É nesse tipo de passagem que vou reconhecendo rizomas de mentalidades que prefigurariam a virada

decolonial abordada por Márcio Seligmann-Silva¹⁴ na história e Alessandra Simões Paiva¹⁵ na arte.

Entretanto, na caracterização do período colonial (e tal como Duque e Guimarães Acquarone ignorou largamente a produção artística de outras províncias afirmando que

Com José Leandro, termina o período colonial da arte no Brasil, cujo centro era sem dúvida o Rio de Janeiro. Nas províncias, vicejavam alguns outros, cujas obras, de tão fracas, não lograram dar notoriedade aos seus autores. [...] *Na Baía colonial, porém, nunca houve “escola” de espécie alguma* (Acquarone, 1939, pp. 110-111; grifo meu).

Considerando uma possível alfinetada em outro autor – Guimarães, que assinalou duas escolas, a baiana e a fluminense? – e as aculturações/aclimações do barroco em Minas, na Bahia e em Pernambuco (para não citar outras plagas), já estudadas à época, há que se considerar que a disputa regional/nacional também foi entranhada e exercitada nessas primeiras tentativas de uma historiografia geral para a arte brasileira.

No que tange às artistas, cita Georgina de Albuquerque, Haydée Santiago e Olga Pedrosa (todas relacionadas aos respectivos maridos, também pintores) e Tarsila do Amaral entre os modernistas. Dos modernistas, malgrado os comentários que faz sobre outros contemporâneos e a crítica contundente sobre a arquitetura moderna, esquivou-se dizendo:

A chamada arte nova (futurismo, modernismo, ou o que quer que seja) encontrou no Brasil os seus adeptos. São eles, em primeira plana, os Snrs. Candido Portinari, Orlando Teruz, Tarsila do Amaral e alguns outros. Ainda sobre esses, é cedo também para opinar (Acquarone, 1939, p. 226).

E segue nesse mesmo diapasão quando trata da ilustração “modernista” citando Santa Rosa, Paulo Werneck, Cortez, Di Cavalcanti e Noemi (p. 264). Aliás, o capítulo dedicado à gravura, à ilustração e à caricatura não pode passar despercebido como expansão das canônicas “artes do desenho” (pintura, escultura e arquitetura), tão privilegiadas nas narrativas historiográficas ocidentais.

Quanto aos artistas negros, além daqueles já citados por Gonzaga Duque, não deixa de reverenciar os irmãos Arthur e João Thimotheo da Costa.

Reverendo Acquarone, fico a pensar naquele pêndulo do discurso historiográfico posto entre a história e a literatura e no tipo de material didático disponível na época para uma educação artística, par e passo com aquele esforço de, pelo menos, duas ou três gerações da intelectualidade brazuca “dignificando o paiz e erguendo-lhe o nome ao nível elevado das nações mais cultas” (Acquarone, 1939, p. 273).

No mais, o professor fluminense faz uma distinção entre atividade crítica e atividade historiográfica ao afirmar que

Gonzaga Duque fez um livro exclusivamente de apreciações críticas. [...] Por isso mesmo, não nos arriscamos á mesma cousa. Descrevemos apenas; não criticamos. Animou-nos um único proposito: mostrar aos brasileiros o desenrolar da historia da arte no seu país” (Acquarone, 1939, p. 8).

O autoproclamado “retificador” da história da arte no Brasil nem podia sonhar que a tensão entre a análise e a descrição na narrativa historiográfica tornar-se-ia um dos pilares da Escola dos Annales fundada dez anos antes (1929) por Lucien Febvre e Marc Bloch. E, assim, a discussão sobre o exercício historiográfico profissional no campo da arte vai se imiscuindo na própria narrativa histórica.

No geral, é isso: a história longeva¹⁶ e ambivalente da arte no Brasil apresentada pelo ilustrador/professor carioca se ressentia dos históricos caraminguás político-governamentais e da reduzidíssima educação estética da sociedade, deduzindo daí que a arte dita brasileira, menos que uma aparição dos cenários e das gentes dos brasis profundos, reclama a fleuma romântica do gênio (rara entre nós, segundo o próprio) que, sem proselitismos nacionalistas, faria com que a nossa arte ombreasse com a de outras “nações cultas” – Pedro Américo teria sido a honrosa exceção. Detalhe importante: o discurso antropofágico-modernista dos paulistas, 17 anos depois da Semana de 22, foi solenemente ignorado¹⁷, mas reabilitado em publicação póstuma.

Carlos Rubens (1890-1946): a história aquém e além do colonial

Apesar da modéstia no título, a *Pequena história das artes plásticas no Brasil* (1941) do crítico, escritor e historiador Carlos Rubens¹⁸ não tinha tido, até então, paralelos em termos de abrangência. De fato, colocando Manoel de Araújo Porto-Alegre como pioneiro ao deixar “testemunhos de primeira mão, sem os quaes a historia da arte seria

ainda mais mofina – sua crítica *imprimindo uma orientação louvavelmente brasileira*” (Rubens, 1941, p. 12; grifo meu) e reiterando (como Acquarone) a atividade do mestre Gonzaga Duque como crítica, Carlos Rubens cita uma plêiade considerável de cronistas, críticos, comentadores, acadêmicos e biógrafos logo no prefácio (datado de 1938),

tantos foram os que sem preocupações de escolas e sem dogmatismo, procuraram compreender e sentir a arte, viram-na como resultado do ambiente social contemporâneo, fixaram-lhe as tendências, examinando-a como manifestações individuais na sociedade em formação ou de demorado evoluir (Rubens, 1941, p. 11).

Só por esse rosário de autores citados previamente (62 no total, do Norte, do Nordeste, do Sul e do Sudeste), além de outros que comparecem ao longo do texto e na bibliografia, *Pequena história da arte no Brasil* é uma peça incontornável para o quebra-cabeças dos primeiros rascunhos historiográficos da arte no país.

Mas a obra tem outros méritos: reconhece decididamente a arte indígena como gênese da arte brasileira bem além da arte marajoara, ressaltando a inteligência técnica e estilística que, na plumária, “revelam sentimento do bello tão accentuado que nenhum outro ramo indígena da America o sobrepuja” (Rubens, 1941, p. 16). Ainda que sucumbindo à ideologia sobre o “selvagem”, fato é que, no campo da história da arte, Rubens é dos primeiros (senão o primeiro) a rascunhar uma diferenciação formal/estilística no uso da cor entre os indígenas do alto Rio Negro, do alto Amazonas, dos Uaupés, dos Mundurucus e dos Araras¹⁹ a partir dos exemplares plumários do acervo do Museu Nacional. Sobre a cerâmica, chega a citar Gaspar de Carvajal e Charles Hartt²⁰ que ficou “realmente surprehendido ao ver na antiga louça amazonica, gregas espiraes e outros ornamentos perfeitamente identicos a algumas das fórmulas classicas da Grecia”²¹ (Hartt, *apud* Rubens, 1941, p. 19) – tese também referenciada nesse mesmo capítulo (*Origens*) pelo paulista Jorge Tybiriçá e pelo paraense Raymundo Moraes.

No decorrer da *Pequena história*, Rubens retorna vez em quando à arte indígena e, destoando de Acquarone, cita especialmente os paraenses Theodoro Braga (p. 245) e Manoel Pastana (p. 248) como exemplos destacáveis de “herdeiros” contemporâneos da estética marajoara, particularmente nas artes decorativas e indicando as artistas Iris Pereira, Maria Francelina Barreto Falcão, Dolores Angela Rodrigues e Camilla

Alvares de Azevedo (dentre outros) como continuadoras de uma arte brasileira “com fundamento na arte prehistorica de Marajó” (Rubens, 1941, p. 251) – essa ênfase no “resgate” da arte indígena ancestral, posta entre a arqueologia e sua sobrevivência estilizada nos modernismos, mereceria hoje em dia uma pegada warburguiana.

Acostumados que estamos com o patriarcado da historiografia da arte e com o consequente resgate recente da presença feminina nela feita por historiadoras²², um capítulo denominado *Pintura feminina* deve causar, no mínimo, estranhamento. Rubens afirma que “de etapa á etapa, aprendendo melhor e tentando assumptos mais viris, acompanhando a evolução social, a mulher chegou, na pintura, a emparelhar com o homem, fazendo todos os generos e conquistando todas os laureis” (1941, p. 236; grifo meu). Machismo incluso, daí segue uma lista portentosa com nada menos que 120 nomes de artistas mulheres, dando alguma ênfase à Regina Veiga, Georgina Albuquerque, Sarah Villela de Figueiredo e Roselle Torres del Negro, além de várias outras citadas quando trata, por exemplo, da herança do desenho marajoara ou dos modernistas. Ainda que não se possa extrair daí um pioneiro manifesto “feminista-historiográfico” da arte, o autor não se perde em mimimis pseudo-estéticos sobre o “caráter feminino” de suas produções (em naturezas mortas ou abordagens sobre a maternidade e a infância, por exemplo), tão comuns na crítica da época.

Também destoando do livro de Acquarone – tenhamos em mente que suas respectivas publicações são quase simultâneas –, Carlos Rubens não descarta a herança modernista, então em processo de decantação, destacando a crítica e a crônica do maranhense Graça Aranha, do alagoano Jorge de Lima, do fluminense Augusto Frederico Schmidt e do pernambucano Manuel Bandeira (a partir da p. 227), tal como se pode perceber nesta passagem: “Porque antes do maravilhoso romancista de *Chanaan* [Graça Aranha], ninguém se apercebera do ‘espírito moderno’, da necessidade de ‘libertação da arte dos perigos que a ameaçam do importuno arcadismo e do provincianismo’” (Rubens, 1941, p. 227). Em seguida, enceta mais uma alfinetada nos modernistas paulistas: “Outros, poetas e prosadores de legitimo talento, conseguiram perdurar, sem as demasias iniciaes e sem *anthropophagias inocuas*, realizando obra effectivamente actual, diferente, sacudida de novos frémitos” (idem, p. 228; grifo meu). Na sua ambivalente recepção do modernismo, não para por aí:

Nas artes plasticas repetiu-se o espectáculo. A mesma anarchia esthetica, a mesma desorientação, *os mesmos insultos ao classismo, ao 'passadismo'*. [...] Dentre esses, poucos com segura orientação moderna, tendendo criteriosamente para a construcção de uma arte fugindo das normas classicas mais rígidas, integrando-se no tempo, arejando-se, surgiam, abandonando a orientação anterior (idem, p. 229).

Alguns nem mesmo sabendo explicar *a arte que tinham aprendido apenas atravez de gravuras*. Avançavam ou *recuavam* demais no tempo. [...] *Só toleravam os primitivos e apenas se deixavam commover pelas creações aleijadas e sublimes dos selvagens* (ibidem, p. 230; grifos meus).

Nos grifos que fiz, indícios da percepção do historicismo e do primitivismo como taras modernistas.

Depois de quase terceirizar a mordacidade (colocando-a na boca dos homens de letras), passa, então, a separar o joio do trigo, citando Candido Portinari, Vicente do Rego Monteiro, Sylvia Meyer, Alberto Guignard, Santa Rosa, Di Cavalcanti e Tarcila (sic) do Amaral, sobre quem destaca, a partir de Luis Martins²³: “Mas o cubismo passou. Para Tarcila ‘foi apenas uma *procura*. Depois ella achou o sentimento da ‘realidade brasileira’. [...] No seu modernismo Tarcila volta, segundo Luis Martins, ‘a um lyrismo inicial, claro e ingenuo’” (Rubens, 1941, pp. 231-232; grifo do autor) – numa nota de rodapé, o autor cita a atividade recente de Tarsila, bem como a absorção de seu acervo em museus da Rússia, da França e do Brasil.

Em seguida e valendo-se de Manuel Bandeira, dá o mesmo tratamento à Candido Portinari:

Sempre tive para mim que o matuto, no seu geito e no seu espirito, pode dar nas artes as obras mais características do Brasil. [...] O brilho dos modernos, que a agressividade paulista, a boca molle do norte e a mordacidade divertida do carioca exaggeram, com o prejuizo das qualidades de fundo (Bandeira *apud* Rubens, 1941, p. 232-233).

Arremata a lista com mais 51 artistas (várias mulheres, Anita Malfatti como precursora do modernismo), pontuando alguns daqueles que já apresentavam certo périplo internacional (Lasar Segall, Bella Betim Paes Leme e Cassio M'Boy), mas não cita Ismael Nery.

Ato contínuo, Rubens faz um *tour* pelo Brasil, com destaque ao Pará (no capítulo sobre artes decorativas); à Bahia (no alentado *A Escola Bahiana*, citando Manuel Querino); e às Minas Gerais (*A Arte em Minas Geraes*), começando com esta retumbante afirmação:

“Antonio Francisco Lisbôa enche de orgulho as Minas Geraes de todos os tempos. Delle encheria o paiz inteiro. Sua glória é infinita e universal. [...] E produzia obras que traziam o traço perduravel do genio” (p. 316) – dando-lhe uma proeminência²⁴ que nem Gonzaga Duque ou Acquarone puderam (ou quiseram) lhe dar.

Também revisita Pernambuco (em *Arte pernambucana*), afirmando (sobre a arte do período colonial) que “Depois da predestinação de abrigar os artistas de Nassau, o Estado viveu mais ou menos alheio á pintura, á esculptura e á architectura. Tal como nas demais unidades da Federação” (p. 326). No entanto, morde a própria língua algumas páginas adiante quando, a respeito de Mario Nunes, anota: “E, quando sabemos que o sul é o eterno indifferente das coisas artisticas e intellectuaes do Norte, uma victoria de um nortista, *nesse ambiente hostil*, vale por duas victorias” (p. 334; grifo meu). Continua passando por Alagoas (*A pintura e a esculptura em Alagôas*), pelo Paraná (*No Paraná*) e por Sergipe (*Artistas sergipanos*) – em todos esses périplos, não deixa de citar mulheres artistas, como também os com passagens pelo exterior e/ou pela ENBA. Entretanto, salta aos olhos a ausência do Rio Grande do Sul que, à essa época, já tinha suas instituições formadoras. Conclui esse périplo (e o livro) com verbetes sobre artistas europeus contemporâneos (em *Os de fóra*), migrados ou de passagem pelo Brasil.

Seguindo, grosso modo, a periodização e a estrutura pintura-escultura-arquitetura anteriormente contempladas por Duque e Acquarone, Rubens amplia consideravelmente o cânone e a territorialidade da arte brasileira, seja na perspectiva da “arte feminina”, da arte dos negros e mulatos e da arte indígena, sem esquivar-se (como fez Acquarone) da arte moderna. Além disso, a ênfase na concepção de artista “moderno” (das viragens entre séculos) como produto de uma educação moldada pelas academias ou escolas de belas artes, particularmente a do Rio de Janeiro, é mais um ponto em comum entre os três²⁵.

Na comparação com Acquarone, a história abasileirada da arte de Rubens vai beber em outras fontes, citando antropólogos e sociólogos (Gylberto Freire incluído) e isso, por si só, configura dois modos (em conflito?) da narrativa historiográfica no Brasil: um que encontra na crítica de arte e na história da arte suas bases referenciais e outra que, além destas, se abre para a antropologia da arte e a sociologia da arte, ainda que estas fossem incipientes no Brasil da era Vargas – Rubens fez, justamente, esse

trânsito. E mesmo tentando diferenciar o fazer historiográfico do exercício crítico, ambos seguem Gonzaga Duque na tentativa de rascunhar o cenário artístico contemporâneo – *vibe* que perdurará bem além destas primeiras tentativas.

Com essa recepção da crítica na historiografia da arte brasileira em Duque, Acquarone e Rubens, fico pensando em como a crítica e a crônica, enquanto exercícios jornalístico-literários, servem de documentação para a história da arte, lembrando, de chofre, o mote de Lionello Venturi (2007)²⁶ que considerava a análise historiográfica do contexto crítico/receptivo da obra (a crítica) de um artista como fundamental para o juízo de valor dessa mesma obra, buscando “um método que identificava – e são palavras suas – a história da arte com história da crítica de arte” (Nello Ponente, 2007, p. 14).

Vista além da pintura e nesse sucinto recorte que privilegiou Luiz Gonzaga Duque, Francisco Acquarone e Carlos Rubens, as histórias gerais da arte no Brasil cumpriram então 50 anos. Nessa trilogia (e somente nela), destaco cinco questões:

- 1) A alegada “invisibilidade” das artistas brasileiras na história não encontra respaldo nessa primeira empreitada, mesmo que poucas delas tenham merecido verbetes tão acurados quanto os dedicados a vários de seus pares masculinos. De qualquer maneira, nenhuma foi colocada num pedestal equivalente ao de Victor Meireles ou de Pedro Américo.
- 2) A arte indígena, ainda que com sabores arqueológicos e antropológicos, assume o status de ancestralidade fundadora na narrativa historiográfica da arte brasileira: “A arte brasileira nasceu do elemento aborígene. Sem velhas civilizações como as do Perú e do México, ressurrectas ainda contemporaneamente, tinha de surgir na espontaneidade ingenua do próprio rudimentarismo” (Rubens, 1941, p. 15) – desnecessário reafirmar que o primitivismo foi uma (re)invenção moderna também por estas plagas.
- 3) Urge a questão identitária nacional provocando (no subtexto) desassossegos epistêmico-metodológicos: “Ora, o Brasil ainda não possui uma arte ‘sua’, inteiramente ‘sua’. Porque razão uma figura de índio ou de negro, um cacho de bananas ou um coqueiral do Norte, hão de representar a arte brasileira? São, quando muito, assuntos brasileiros, ou mais particularmente, assuntos regionais do Brasil” (Acquarone, 1939, p. 38).

- 4) Evidencia-se (mesmo que pontual ou sub-repticiamente) questões educacionais, mas quase todas relativas à formação do artista nas academias, nas escolas e nos liceus e à atuação deste como professor nessas mesmas instituições – grosso modo, a institucionalização da educação artística nesses moldes também é tomado como índice positivista de progresso e cosmopolitismo.
- 5) Derivada destas duas últimas questões, já se verifica a tensão entre o nacional e o regional, também revelada na tentativa de expansão do conceito de belas artes – até então involucrado na pintura (sobretudo), na escultura e na arquitetura²⁷ – para abarcar a ilustração, a caricatura, a gravura e as artes aplicadas. Nessa luta entre “metropolitanos” e “regionalistas” – também em curso na literatura –, ficam de fora a fotografia e a suposta passagem do “bastão do cosmopolitismo” brazuca (das mãos dos cariocas para as dos paulistanos).

Mas, afinal de contas, de que teoria historiográfica se trata? Talvez daquela passagem entre a história calcada nos acontecimentos políticos e militares para aquela outra caracterizada “pela extensão dos estudos históricos aos assuntos de interesse sociológico ou econômico, antropológico ou geográfico”, segundo Gilberto Freyre (2000, p. 10), que trata esta última tendência como “dissidência”, citando (dentre outros) Euclides da Cunha, Sílvio Romero²⁸ e Nina Rodrigues – os dois primeiros, bastante citados na fortuna crítica sobre o modernismo. Entretanto, isso não significa dizer que, mesmo na história da arte, a “dissidência” não encontraria percalços. Uma prova disso nos é dada com uma breve comparação.

No caso da arte dos primeiros habitantes de Pindorama, ela aparece como “arte pré-cabralina” ou “pré-colombiana” ou “primitiva” ou “originária” em Acquarone e Rubens. Quarenta anos depois (1979), num capítulo de apenas dez páginas fartamente ilustrado, é já tratada como “arte indígena” (sobretudo as cerâmicas marajoara e tapajônica e a pintura corporal) por Ottaviano De Fiore, que afirma: “Essas artes não se fundiram significativamente com as europeias e *africanas*, formadoras de nossa tradição artística” (De Fiore, 1979, p. 17; grifo meu). Nesta afirmação, deve-se assinalar duas coisas: 1) Num hiato de quarenta anos, passa-se de uma visão da arte indígena como devir da brasilidade (em Acquarone e Rubens) para uma quase negação

de sua importância na tradição artística brasileira (em De Fiore); e 2) Como as artes africanas, de súbito, passaram ao status de co-formadoras de nossa tradição artística nas páginas de uma história geral da arte brasileira vendida em fascículos nas bancas de jornais em todo o Brasil?

Simple: por causa de um *delay* verificado entre os campos institucionais nas áreas da história, da antropologia e da sociologia e, de outro lado, na área da história da arte, conforme nos dão testemunho os acervos do Museu Nacional (1818, criado por D. João VI – hoje da UFRJ), do Museu Emilio Goeldi (planejado desde 1895 por Emilio Goeldi e inaugurado em 1911 por Domingos Soares Ferreira Penna) e do então Museu de Arte e Arqueologia da USP. Neste último (fundado em 1964 por Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses), aconteceu a exposição “África Arte Negra: peças do acervo do Instituto Fundamental da Arte Negra, Dacar-Senegal” em 1969, mas seu acervo foi reunido a outros para formar o Museu de Arqueologia e Etnologia em 1989. Outro esforço notório foi a criação (1974, em Salvador) do Museu Afro Brasil, cuja concepção original era de Pierre Verger, mas que só foi inaugurado em 1982. Em suma, resta saber se, no Brasil, a abertura teórico-metodológica da história para as questões antropológicas e sociológicas se dá de forma nativa (ou nativista) e independente, ou se segue (e aclimata) tendências estrangeiras, a exemplo das já testadas pelo Museu do Homem em Paris, inaugurado em 1938.

De passagem e a propósito, cumpre indagar: Por quais motivos Eric Hobsbawm – ele mesmo um crítico de certos desdobramentos historiográficos da chamada escola francesa – afirmou que

Para mim, como historiador, a revelação da América Latina *não foi regional, e sim geral*. Era um laboratório de mudança histórica, primordialmente diferente do que se poderia esperar, um continente feito para minar as verdades convencionais. Inevitavelmente a América Latina transformou minha perspectiva da história do resto do mundo” (2002, p. 410; grifos meus)²⁹.

Enfim, a absorção dos artefatos indígenas e africanos como arte no circuito expográfico brasileiro deixa-me mil interrogações que não deixam de perturbar os modos de recepção da nossa historicidade (geral e das artes) no cenário internacional. Mas antes de finalmente retornarmos às últimas das histórias gerais da arte brasileira, é necessário pontuar o fato de que daquela primeira tetralogia (*A Arte Brasileira*, 1888; *História das artes plásticas no Brasil*, 1918; *História da arte no Brasil*, 1939; e *Pequena*

história das artes plásticas no Brasil, 1941) à uma outra tetralogia que pode ser caracterizada pela *As artes plásticas no Brasil* (Andrade, coord., 1952), *História da arte no Brasil* (Bardi, 1975), *Arte no Brasil* (Manuel-Gismondi, coord., 1979) e *História geral da arte no Brasil* (Zanini, org., 1983), muda-se o eixo editorial (do contexto carioca para o contexto paulistano) e a editoração (de livros populares parcamente ilustrados em preto e branco para livros de luxo fartamente ilustrados em policromia). Outra coisa a ser considerada é o aparecimento das três últimas obras em menos de uma década.

Rodrigo M. F. de Andrade (1898-1969): A história como enciclopédia 1

Numa matéria de página inteira do jornal *Última Hora* (de Samuel Wainer) de 06 de fevereiro de 1952, sob a manchete “A evolução das artes plásticas no Brasil”, o jornalista Daniel Caetano anuncia

Uma obra monumental a sair dentro em pouco – 25 escritores cuidaram desse trabalho *que recomendará tanto o nome do Brasil* – serão distribuídos gratuitamente a museus e universidades estrangeiras grande número de exemplares – a venda o resto da edição pelo custo. (grifos meus).

Daí segue a matéria elogiando o mecenato dos Larragoiti (banqueiros do Sul América), afirmando que o primeiro volume estava no prelo e testemunhando a organização adiantada dos volumes seguintes – o próprio Daniel Caetano afirma ter “dado uma olhada nos originais e nas gravuras do último volume”. O plano editorial é inédito na medida em que “receberiam os autores 10 mil cruzeiros no ato da entrega dos originais [30 páginas datilografadas], uma coisa surpreendente, como se vê, em matéria de pagamento do trabalho intelectual”.

Entre os anunciados especialistas em diversos tópicos (da arqueologia à arte moderna), coordenados pelo escritor, crítico e historiador mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade³⁰, ressalte-se a presença de estrangeiros como o português Reinaldo dos Santos (antecedentes estéticos), o estadunidense Robert C. Smith (arquitetura luso-brasileira) e o francês Germain Bazin (a evolução da talha); e de artistas e escritores como Di Cavalcanti (movimento modernista), Santa Rosa³¹

(pintura moderna), Manuel Bandeira (Aleijadinho) e Cecília Meireles (arte popular) – uma vez mais, a presença de homens (e mulheres) de letras.

Apesar dessa alvissareira promoção³² *As artes plásticas no Brasil*, infelizmente, ficou só no primeiro volume, dividido em capítulos³³ sobre *Arqueologia* (Frederico Barata), *Arte indígena* (Gastão Cruls), *Artes populares* (Cecília Meireles), *Antecedentes portugueses e exóticos* (Reynaldo dos Santos), *Mobiliário* (José Wash Rodrigues), *Ourivesaria* (José e Gizella Valadares) e *Louça e porcelana* (Francisco Marques dos Santos). Generosamente ilustrado e com referências e notas minuciosas (com exceção dos capítulos de Cecília Meireles e Reynaldo dos Santos), ressalte-se que Cecília Meireles e Gizella Valadares são, provavelmente, as primeiras intelectuais com produções reconhecidas em obras dessa envergadura na historiografia da arte brasileira.

Em certa medida renunciando o formato editorial de publicações posteriores, no que tange ao caráter enciclopédico distribuído em capítulos escritos por vários autores de diversas áreas, *As Artes plásticas no Brasil* (1952) evita apresentar-se como uma história geral, porque, segundo Rodrigo de Andrade (então presidente do SPHAN, que coordena a edição e assina a nota preliminar do primeiro volume), o inventário da produção artística nacional tinha muitas lacunas e as fontes para um estudo de tal monta apenas começavam a ser palmilhadas na época³⁴ – eis, claramente expressa, uma noção sobre as vicissitudes do fazer e do contexto historiográfico da arte no imediato pós-segunda guerra, no país então governado pelo redivivo Getúlio Vargas. Malgrado a interrupção do projeto e a quantidade impressionante de exemplares dessa única edição – 4.500, tiragem de *best seller na época* –, cada um dos capítulos do primeiro e único volume, foi publicado como livro autônomo integrando a série *As artes plásticas no Brasil* da Ediouro (edições em 1963 e 1968) e/ou pela Tecnoprint. Para servir de interlúdio a este cipoal de referências, lembro que Roberto Pontual recenseia, em seu *Dicionário das artes plásticas no Brasil* (1969), 147 intelectuais ligados à crítica e à história da arte (de Araújo Porto Alegre e Gonzaga Duque à Mário Pedrosa e Walter Zanini). Entre estes, 25 antropólogas, artistas, professoras, museólogas, escritoras, jornalistas e pesquisadoras que também exerceram (ou exercem) a crítica e/ou a historiografia da arte – entre elas, uma nova geração de críticas e historiadoras como Aracy Amaral e Aline Figueiredo. Nesse mesmo censo,

comparecem todos os autores ou organizadores das obras que estou comentando, com exceção de Carlos Rubens. Nesse sentido, vale a pena oferecer logo um gostinho de Pietro Maria Bardi, depois de citar Carlos Rubens: “Contínuo citando nomes de *historiadores e críticos*, com a intenção de homenagear todos os que contribuíram para *compor nossa história da arte*” (Bardi, 1975, p. 165, grifos meus). Nesse sentido, os dicionários de artes que começam a aparecer mais intensamente no cenário editorial brasileiro, tem nas obras de Gonzaga Duque, Manuel Querino e Teodoro Braga, entre outros, seus precursores.

Pietro Maria Bardi (1900-1999): a história, enfim, como enredo intercultural

Sem rapapés à suposta oposição entre erudito e popular, a *História da arte brasileira* (1975) do professor, curador, crítico e historiador italiano Pietro Maria Bardi é a última (dentre as que aqui analiso) das escritas solitárias e vai da arte indígena à arquitetura de Brasília, deixando-nos um gostinho “decolonial” ao não perder nenhuma oportunidade de analisar conjuntamente a arte dita popular que, em termos de registro documental, está mais para o repertório do que para o arquivo³⁵:

O romance da arte brasileira, se encarado com a cordialidade com a qual se costuma no sertão acolher o desconhecido, *presta-se mais do que o de qualquer outro país* para combinar as mais digressivas indagações, extrair conclusões não canônicas, como disse, mas abertas, *sem nos importarmos quando nossos mestres torcerem o nariz, atarantados por não saber onde encaixar um resultado inconformista* (Bardi, 1975, p. 7; grifos meus).

Talvez bafejado por aquele distanciamento temporal e geográfico referendado por Panofsky (e também por Claude Lévi-Strauss, 2012), Bardi vislumbra a arte brasileira com uma historicidade única e inconformista no cenário internacional, dando “uma banana” (naquele sentido ofensivo) aos “nossos mestres” – em se tratando de uma afirmação de um italiano, bem sabemos a quem se refere. Aliás, os narizes tortos ainda são relativamente comuns entre nossos atarantados pares euro-estadunidenses quando pronunciamos (em eventos internacionais) qualquer coisa que cheire a (de)colonialidade.

Dentre aquelas “conclusões não canônicas, mas abertas”, Bardi intersecciona supostos cosmopolitismos e regionalismos, ao expor um contraste entre as visões de modernidade/brasilidade dos modernistas paulistas e de Gilberto Freyre:

Todos os promotores da Semana estavam de acordo em negar as sugestões européias, em primeiro lugar as lusas e logo depois as francesas; mas o fato curioso era a não percepção de que a autonomia de uma criação, o dar ao tempo uma nova literatura e uma arte diferente, ou alguma coisa ajeitada para suscitar um interesse internacional, não eram assunto a se decidir num conclave, mas a se combinar ao longo de decênios. [...] Por isto, me parece mais sensato o que em 1926 se verificou no Recife, quando Gilberto Freyre, em termos mais ponderados e menos manchéticos de escândalo jornalístico, deu vida ao regionalismo: “... amor à província, à região, ao município, à aldeia nativa, condição básica para obras autênticas, genuinamente criadoras, e não um fim em si mesmo”. [...] Nos outros Estados, o modernismo representou ensejo para agrupamentos [...], mas não como consequência da Semana paulista. Publicaram-se revistas, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul, e o espírito foi regionalista (Bardi, 1975, p. 198).

Com essas e outras citações, é impossível não sublinhar a qualidade equalizadora (ou mixadora) da história da arte brasileira traçada pelo colecionador/curador (amiúde em colaboração com Lina Bo Bardi) da engenhosidade artístico-estética dos trópicos que, no mais, ele acentua citando sem cerimônia escritores e compositores como João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, Pixinguinha, Villa-Lobos, Chico Buarque etc. De vez em quando citando cânones da pintura e da escultura europeia (do renascimento ao modernismo), em Bardi, a brasilidade transpira entre localidades e globalidades, evidenciando contatos interculturais, e nem sempre explicitando assimetrias sócio-políticas. Ainda assim, a alegada “não teorização” da arte e/ou da história em sua fortuna crítica, me parece apressada, dado que ela se insinua justamente na pegada intercultural e interdisciplinar desse italiano confortavelmente instalado nos trópicos.

Pedro Manuel-Gismondi (1925-1999): a história como enciclopédia 2

Já a *Arte no Brasil* (1979), coordenada pelo artista, crítico e professor ítalo-brasileiro Pedro Manuel-Gismondi, retoma e radicaliza a pretensão enciclopédica ao se acrescentar glossário, biografias, museus e uma cronologia comparada (Brasil-

Europa-mundo) desde 1500 – recurso inédito até então. Trata-se da maior (e segunda) empreitada colaborativa entre especialistas de diversas áreas, com capítulos cronologicamente arranjados e assinados pelo próprio coordenador da edição e mais Ottaviano De Fiore, Carlos Alberto Cerqueira Lemos, José Roberto Teixeira Leite, Celso Kelly, Boris Kossoy, Álvaro e Carlos Eduardo Silveira Matos – a maioria dos capítulos são assinados pelos professores Cerqueira Lemos (FAU/USP) e Teixeira Leite (FAU/UFRJ).

Editada pela Abril Cultural, então uma máquina de coleções seriadas postas à venda em bancas de jornal em todo o Brasil – o que permitiu que jovens estudantes como eu pudessem colecioná-la –, teve uma edição encadernada e numerada, simultânea à que era vendida nas esquinas. Ademais, fotografia, desenho industrial e comunicação visual, distribuídas entre dois capítulos, dão o ar de suas respectivas graças nas histórias gerais.

No quesito representatividade feminina no enredo brasileiro da arte, 42 artistas são citadas, a maioria do moderno/contemporâneo. Assim, num hiato de quase 40 anos, aquele rol de mais de 120 artistas feita por Carlos Rubens desapareceu nas brumas (que não eram de Avalon), com exceção de Georgina de Albuquerque, Zina Aita, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e (poucas) outras³⁶ – para apimentar as comparações estatísticas, na história mais “modesta” de Bardi são citadas 35, entre os séculos XVIII e XX.

Por outro lado, enquanto Bardi fez um índice remissivo dos artistas (entre outras personalidades) e das principais coleções e museus referenciados, Pedro Manuel *et alii* transformaram esses e outros quesitos num vultoso apêndice, evidenciando e ampliando uma preocupação didático-pedagógica que já vinha sendo delineada nas publicações anteriores, embora travestida numa vontade de atingir públicos mais amplos.

Incluindo a *arte brasileira* do italiano e a *arte no Brasil* dos brasileiros – volta aí essa querela –, a diferenciação entre o fazer crítico e o fazer historiográfico desde as viragens do século XIX para o XX parece movediça, dado que em Pietro Bardi (1975), Araújo Porto Alegre e Gonzaga Duque aparecem como críticos e Manuel Querino, enquanto Francisco Acquarone, Carlos Rubens e Rodrigo Andrade figuram como historiadores; já em Pedro Manuel (1979), Manuel Querino, Pietro Bardi, Teodoro

Braga (citado por Bardi somente como pintor) e Rodrigo Andrade são historiadores, enquanto Araújo Porto Alegre, Gonzaga Duque e Mário de Andrade (citado somente como poeta por Bardi) seriam críticos. Neste balanço, se quiserem deglutir a diferenciação aparente entre crítica e história da arte tentada até então, reparem duas coisas: 1) Acquarone e Rubens foram ignorados por Pedro Manuel (nem como críticos são referenciados) e 2) O intelectual negro Manuel Querino – com seus *Artistas bahianos* e *Artes na Bahia*, também referenciado por Argeu Guimarães (1918, p. 115) – pode ser sublinhado como o pioneiro da historiografia da arte no Brasil, particularmente se considerarmos sua pegada antropológico-sociológica – reverência confirmada pelo historiador da arte Luiz Freire³⁷. Quanto à crítica sobre a “falta de rigor científico” de Querino que vicejou na exegese póstera (já nos anos 1930³⁸), hei de lembrar que o “rigor científico” (no sentido positivista) também é uma mentalidade historicamente referenciável.

Walter Zanini (1925-2013): a história como enciclopédia 3

Como já pontuei em outras oportunidades, a *História geral da arte no Brasil* organizada pelo professor, historiador, crítico e curador paulistano Walter Zanini não só atualiza a narrativa historiográfica – é do próprio organizador o capítulo sobre arte contemporânea, buscando suas raízes no modernismo, atentando para sua heterogênesse e mantendo suas variantes no desenho e na gravura –, como também delineia, nos fluxos e refluxos entre modernos e contemporâneos, uma expansão epistêmico-metodológica da arte que vai firmar, além dos temas/recortes tradicionais, a arte pré-cabralina e indígena (desde Acquarone – agora com Ulpiano Bezerra de Menezes e Darcy Ribeiro); a arte popular (desde Andrade – agora com Vicente Salles); a fotografia (desde Manuel – neste, e agora com Boris Kossoy); o desenho industrial (desde Manuel-Gismondi – agora com Julio Roberto Katinsky); e a comunicação visual (desde Manuel-Gismondi – agora com Alexandre Wollner).

Mas tal expansão epistêmico-metodológica, por um lado devedora da ampliação da “dissidência” da historiografia brasileira que Gilberto Freyre assinalou ainda em 1944 e, de outro, da reorganização política das dissidências de gênero e étnico-raciais dos anos 1960-1970, dar-se-á sobretudo nas abordagens sobre a arte afro-brasileira

(Mariano Carneiro da Cunha) e sobre a arte-educação (Ana Mae Barbosa) que mereceram, pela primeira vez nesse enredo geral da arte brasileira, recortes/capítulos específicos – Ana Mae Barbosa torna-se então a terceira mulher a figurar nesses enredos.

A propósito, nada menos que 61 mulheres, entre cronistas, estudiosas e pesquisadoras de diversas áreas (história, antropologia, sociologia, educação etc., algumas estrangeiras) são referenciadas em quase todos os capítulos da *História geral*, com destaque para Aracy Amaral (citada em três capítulos distintos) e Anita Malfatti e Betty Meggers (ambas citadas em dois capítulos cada). Entretanto, quase todas aquelas (mais de 120) artistas elencadas por Carlos Rubens (1941) foram riscadas do mapa, com exceção de Georgina de Albuquerque, Zina Aita, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Hilda Campofiorito e Renée Lefèvre. Nem as pernambucanas irmãs Sepúlveda, citadas em Argeu Guimarães (1918) e em Pedro Manuel-Gismondi (1979). escaparam do ocaso – o destino de Cecília Meireles e Gysella Valadares, autoras em Rodrigo M. F. de Andrade (1952), não foi diferente.

Junto com as novas abordagens sobre os contemporâneos, as artes “aplicadas”, as artes indígenas e as artes populares – de resto, mais ou menos tateadas nas publicações anteriores –, as abordagens específicas da arte afro-brasileira, do artesanato e da arte-educação podem prefigurar uma “virada decolonial” ou, no mínimo, justificar aquela historicidade peculiar (referida por Bardi e Hobsbawn) para (re)configurar certa interculturalidade no enredo global da arte. Dentre várias passagens em vários capítulos, destaco estas de Vicente Salles:

O artesanato brasileiro resulta, basicamente, da convergência de vertentes culturais européias, indígenas e negro-africanas. [...] Nada autoriza a simplificação. Sabemos que, ao submeter o índio e o negro, na tentativa de organizar uma sociedade dependente, o europeu impôs seu modelo de cultura. [...] A fase da implantação do modelo europeu de cultura corresponde, assim, à quebra dos valores culturais do nativo e do africano negro. E como o choque, para a submissão, resulta de processo extremamente violento, violenta foi também a deculturação dos povos dominados (Salles 1983, p. 1037). Assim, ele [artesanato brasileiro] funde experiências derivadas dos contatos interétnicos e só pode ser explicado, nesse caso, pelos mecanismos de convergência, fusão, sincretismo e não pelos puros mecanismos de transculturação e/ou aculturação (Salles, 1983, p. 1056).

Essa pegada que Salles defende para a análise da artesanaria brasileira, também se verifica, grosso modo, nas análises sobre artes indígenas e afro-brasileiras.

No que diz respeito à arte indígena pré-colonial, o historiador Bezerra de Menezes, traçando tipologias, vai logo avisando que “é preciso evitar noções associadas ao fenômeno artístico ocidental” (1983, p. 21), enquanto De Fiore (em *Arte no Brasil*)³⁹ havia assinalado que “a rigor, a idéia de uma arte dos povos ditos ‘primitivos’ é uma criação dos antropólogos influenciados por filósofos da arte” (1979, p. 17). Já o antropólogo Darcy Ribeiro vai, justamente, advogar uma outra estesia, própria do não divórcio entre arte e vida nas culturas originárias e, sem receio de configurá-la como arte com seus respectivos gêneros, vai tratando da música, da literatura, das artes plásticas, das artes do corpo, das artes da festa sem nunca perder de vista as diferenças cosmológicas entre os indígenas e nós. Eis um drops:

O impacto da civilização sobre as sociedades tribais [...] desacredita suas crenças e desmoraliza seus valores, ao demonstrar que seus deuses são impotentes; suas verdades, ilusões; suas virtudes, fanfarronadas; porque o único fato incontestável é o poderio, a sabedoria e a perversidade dos homens brancos (Ribeiro, 1983, p. 85).

No que tange à herança africana e afro-diaspórica, além de todos os museus adrede citados – quando falei do *delay* entre a história da arte e a história, a antropologia e a sociologia –, Mariano Carneiro da Cunha (1983, p. 996) faz uma breve genealogia dos acervos e documentações mais acessíveis na Bahia, no Ceará, em Alagoas, no Pará, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ademais, dá destaque aos estudos sobre alguns desses acervos feitos pelos pioneiros Nina Rodrigues (*Os Africanos no Brasil*, 1945), Arthur Ramos⁴⁰ (*Arte Negra no Brasil*, 1949), Clarival do Prado Valladares (*A Iconografia africana no Brasil*, 1969) e Manuel Querino (*A raça africana e os seus costumes na Bahia*, 1916).

Mas o trabalho de Carneiro da Cunha mais louvável no segundo volume de *História geral da arte no Brasil* é sua ênfase nas características estéticas que deveriam permear quaisquer caracterizações de uma identidade afro-diaspórica na arte brasileira, particularmente no subcapítulo *A emergência de artistas e de temas negros a partir das décadas de 1930 e 40*, conforme esta acepção:

Dos artistas cobertos em geral por essa definição muitos são brancos, outros mestiços e relativamente poucos são negros. Poderíamos subdividi-los portanto em quatro grupos, ou seja, aqueles que só utilizam temas negros incidentalmente; os que o fazem de modo sistemático e consciente; os artistas que se servem não apenas de temas como também de soluções plásticas negras espontâneas, e não raro, inconscientemente; finalmente os artistas rituais. Os três primeiros definiriam o termo afro-brasileiro em seu sentido lato e o último grupo em seu sentido estrito (Carneiro da Cunha, 1983, p. 1023)⁴¹.

A propósito, cinco anos depois, coincidindo com o centenário da famigerada abolição – efeméride também relacionada à antológica *A mão afro-brasileira* no MAM/SP⁴² –, José Roberto Teixeira Leite faz um elenco histórico/biográfico de artistas negros em seu *Pintores negros do oitocentos* (1988 – projeto editorial de Emanuel Araújo), citando nas referências todos os autores ou organizadores até aqui meramente citados⁴³ e/ou comentados (às vezes com outras obras): Francisco Acquarone & Queiroz Vieira; Pietro Bardi, Theodoro Braga, Carlos Rubens, Gonzaga Duque, Argeu Guimarães, Roberto Pontual, Manuel Querino, Clarival do Prado Valladares e Walter Zanini – à exceção de Manuel-Gismonti. Detalhe interessantíssimo: dos doze artistas negros biografados e comentados por Teixeira Leite, só quatro compareceram na *História geral*.

À respeito da história da arte-educação, o capítulo assinado por Ana Mae Barbosa nos oferece, enfim, o primeiro panorama geral e integrado sobre o ensino de arte no Brasil desde o período colonial até os anos 1970, com especial relevo para as mutantes concepções institucionais de ensino/aprendizagem de arte para crianças e jovens. O simples fato de que um capítulo específico sobre o tema faça parte de um livro de história geral da arte (aqui, mas também alhures) já é digno de nota, ainda mais se percebermos que o próprio organizador (na p. 733) cita a arte-educação – junto com a atividade crítica na imprensa, a associação de profissionais e a formação específica na graduação e na pós – como esforço fundamental para a evolução da arte na contemporaneidade.

Enfim, a obra organizada por Zanini (apoiado por Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque)⁴⁴ supera, obviamente, todas as outras em termos de citações das artistas⁴⁵, ao mesmo tempo em que sintetiza e recorta toda uma tradição historico-antropo-sociológica no campo da arte produzida no Brasil, explora sua mentalidade

expansiva em termos, pelo menos, interculturais – se, claro, combinarmos que a brasilidade figurada por todas as publicações citadas nunca esteve pronta ou cultural e artisticamente dada num todo claramente discernível. A brasilidade, como a africanidade, a modernidade, a colonialidade e a contemporaneidade, é um processo multifacetado, caleidoscópico e *movente*.

Talvez seja por isso que, passados 41 anos, não se observa nenhuma outra tentativa (autoral ou colaborativa) de enredar a evolução da arte (brasileira ou no Brasil) em perspectivas amplas, gerais e irrestritas⁴⁶. Aliás, se aquele mecenato raquítico que vem sendo malhado desde Gonzaga Duque não tivesse perdurado até hoje, *História geral da arte no Brasil* já teria merecido uma reedição anotada e comentada por especialistas e ampliada até as primeiras décadas deste século, quiçá em volumes autônomos para cada capítulo ou conjunto deles.

No mais, essas últimas produções enciclopédicas, se esgarçam o efeito de unicidade, ganham em diversidade sobrepondo temporalidades, territorialidades, metodologias e epistemes. Glória Ferreira (2013, pp. 52-53), dentre outras e outros, indica que

Uma hipótese de trabalho visando a integrar os “capítulos à parte” na história da arte seria reconstituí-la como paisagem heterogênea, esfacelada, adotando perspectivas diferentes e às vezes contraditórias para compreender, como sugere Hubert Damsich, de que maneira ela se impõe em cada um de seus pontos.

Ou seja, mais que uma paisagem idílica tecnicamente bem-acabada, a narrativa da história da arte no Brasil enseja uma colagem ou assemblagem de métodos, teorias, disciplinas, perspectivas e escrituras – mas, nem por isso, destituída de um senso compositivo próprio.

E la nave va

Palmilhando essas e outras histórias; justificando o título deste e do texto anterior com um olho na minha tara classificatória; e percebendo que aquela oposição/distanciamento da história da arte em relação à estética, à crítica, à ciência dos *connosseurs* e à arqueologia clássica desenhada por Panofsky mal e porcamente se verifica entre nós, diria que a historiografia da arte praticada no Brasil, quanto à

recursividade, pode ser sintetizada em quatro tricotomias, todas permitindo híbridos entre si:

- 1) Recursos temporais: a diacronia, a sincronia e a anacronia.
- 2) Recursos espaciais: o local, o regional e o global.
- 3) Recursos disciplinares: o histórico, o sociológico e o antropológico.
- 4) Recursos literários: a crônica, a crítica e o ensaio.

Num texto originalmente redigido em 1993 para a associação alemã Carl Justi, Walter Zanini⁴⁷ mostrava-se esperançoso quanto ao futuro da história da arte no Brasil, não sem antes traçar panoramicamente a trajetória “errática” da disciplina desde o final do século XIX. Por seu turno, José Roberto Teixeira Leite em seu “Lembrança de Mário Barata” rerenda o mitológico historiador, crítico, museólogo e professor Mário Barata que alguma vez teria dito que “Já há clima para a História da Arte no Brasil!” (*Barata* apud Teixeira Leite, 2008, s.p.). Teixeira Leite afirma, logo em seguida, que “o fato é que até então nossos historiadores de arte tocavam por assim dizer de ouvido: Mário foi o primeiro a tocar por música” (idem, 2008, s.p.)⁴⁸. Assim, tanto em Zanini quanto em Teixeira Leite havia uma percepção de que a história profissional da arte no Brasil teria surgido entre nós em meados do século XX.

No entanto, o fato de que, pelo menos desde Acquarone até Zanini, todos os autores reiteraram a “novidade” historiográfica de suas respectivas obras (tentando diferenciá-las sobretudo da crítica ou da crônica) *não nos autoriza* a afirmação corrente de que a história da arte *tout court* entre nós surge somente na segunda metade do século XX.

Crítica ou não, romanceada ou não, biográfica ou não, autônoma ou não, ciência das fontes ou não, “de ouvido” ou não, é fato que cada uma das obras aqui comentadas *revela uma mentalidade historiográfica precisa*, referenciável em sua temporalidade e territorialidade específica. E eis porque, a nós historiadores no presente que lançamos uma ou mais questões no lombo do passado, não nos cabe insuflar (em proveito próprio) esse tipo rasteiro de anacronismo. Ademais, não custa reiterar que toda arte é ficcional, mas, enquanto tal, factualiza mentalidades e interpretações de mundos, temporal e espacialmente circunscritas. Assim, a história da arte necessariamente

tensiona os liames entre a ficção e o factual *em seus próprios termos discursivos*, mesmo quando parece tender para um cientificismo de matizes positivistas.

Considerando, ainda, que todas as histórias gerais da arte aqui focadas sucintamente referendam artistas e tendências de suas respectivas contemporaneidades com, no máximo, uma década de diferença em relação à data de publicação (exceção feita à Bardi)⁴⁹ e o fato de que grandes mostras nacionais e internacionais andam revisando múltiplas heranças, fico cá com meus botões:

- 1) O mimimi que apregoa que a história da arte não tem abarcado (metodológica e temporalmente) o estado contemporâneo da arte é só isso mesmo: um clichê preguiçoso dos ansiosos pelos presentes sem passados.
- 2) Como todos os outros nossos modos de entrar e sair da modernidade ou de tocar (de ouvido ou na pauta) a sinfonia “heróica” da arte europeia, o fazer historiográfico da arte entre nós tem sido predominantemente interdisciplinar e intertextual, amiúde mixando aspectos metodológicos vários da crítica de arte, da sociologia da arte, da antropologia da arte e da história da arte – nesta, quanto aos regimes de figuração.

Nesses e noutros sentidos – e recaindo numa metáfora anacrônica –, temos sido todos (há quase 150 anos) DJs da história e da arte. E não há motivos para deixar de se-lo, exceto se excomungarmos nossa tradição artística (indígena e afro inclusive, que se impõem entre o arquivo e o repertório) para atender às demandas (neo)coloniais do saber/fazer.

Se a nossa mixagem artística e historiográfica está sendo antropofogizada internacionalmente, isso já são outros quinhentos, dado que aquele primeiro contato que Césaire assinalou como um abismo entre colonização e civilização foi agudizado nos anos 1980 com o neoliberalismo, gerando aquilo que Moacir dos Anjos definiu como a

inadequação da noção usual de *pertencimento* para a compreensão da dinâmica de um mundo globalizado [...] e o conseqüente rompimento da associação imediata e exclusiva entre lugar, cultura e identidade, forçando, para o entendimento contemporâneo desses termos, o surgimento de paradigmas explicativos que sejam relacionais e centrados, como afirma Stuart Hall, em ideias de contato e interconexão (Anjos, 2005, p. 9; grifo do autor).

Se, ao fim e ao cabo, “a gradual percepção das transformações que a globalização provoca altera as formas de *representação* visual de identidades e culturas [...] permitindo [...] a exposição de *diferenças* (Anjos, 2005, p. 10; grifos do autor); e se, por isso, somos todos estrangeiros nos próprios lugares (como propôs Adriano Pedrosa na atual Bienal de Veneza), é forçoso encerrar esta síntese assumindo, como Vicente do Rego Monteiro na citação que abre este trabalho, a angústia das influências, mas contradizendo outro Andrade (o Oswald): *Consciente ou inconscientemente, nem a antropofagia nos une.*

Referências

- ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco (coord.). *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América Seguros; Banco Hipotecário Lar Brasileiro, 1952, vol 1.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- AYALA, WALMIR. *Vicente inventor*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte Educação. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Vol. 2, pp. 1075-1095.
- BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CAETANO, Daniel. A evolução das artes plásticas no Brasil. *Jornal Última Hora*, ano II, n. 201, 06/02/1952. Disponível em: [[https://www.portinari.org.br/en/search/@search/As Artes Plásticas no Brasil](https://www.portinari.org.br/en/search/@search/As%20Artes%20Pl%C3%A1sticas%20no%20Brasil)].
- CARVAJAL, Gaspar. *Descubrimiento del río de las Amazonas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Editorial del Cardo, 2010. Disponível em: [www.biblioteca.org.ar].
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020
- COOPER, Paul M. M. *Fall of civilizations, episode 9, The Aztecs: A clash of worlds, part II, worlds collide*. Podcast, 2019. [<https://www.youtube.com/watch?v=cDdKZrvvg1pE&t=3219s>]. Acessado em: 22/04/2024 (contexto da citação a partir de 52:28 do vídeo).
- CRULS, Gastão. Arte indígena. In: ANDRADE, Rodrigo M. F. de (coord.). *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul America; Banco Lar Brasileiro; Emp. Graf. Ouvidor, 1952.

- CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte Afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Vol. 2, pp. 973-1033.
- DAGEN, Philippe. *Primitivismes: une invention moderne*. Paris: Gallimard, 2019.
- DE FIORE, Ottaviano. Arte indígena. In: MANUEL-GISMONDI, Pedro (coord.). *Arte no Brasil*. São Paulo: Ed. Abril, 1979. Vol. 1, pp. 15-23.
- FERREIRA, Glória. Sobre a história da arte brasileira. In: KAMINSKI, Rosane; FREITAS, Artur (orgs.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- FREYRE, Gilberto. "Prefácio da edição brasileira". In: LIMA, Oliveira. *Formação histórica da nacionalidade brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks; São Paulo: Publifolha, 2000, pp. 9-13.
- GUIMARÃES, Argeu. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1918.
- HOBBSAWN, Eric. *Tempos interessantes: uma vida no século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- KRAUS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *Revista October*, n. 8, 1979, pp. 30-44. Disponível em:
[https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field].
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda.; Indústria Freios KNORR Ltda., 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A outra face da lua: escritos sobre o Japão*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- MANUEL-GISMONDI, Pedro (coord.). *Arte no Brasil*. São Paulo: Ed. Abril, 1979, 2 vol.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. A arte no período pré-colonial. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Vol. 1, pp. 19-45.
- MICHAUD, Éric. *Las invasiones bárbaras: una genealogia de la historia del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- PONENTE, Nello. Prefácio. In: VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007, pp. 7-14.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Vol. 1, pp. 47-87.
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. *A historiografia no século XX: história e historiadores entre 1848 e... 2025?* São Paulo: Edusp, 2017.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1941.

SALLES, Vicente. Artesanato. ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Vol. 2, pp. 1035-1073.

STERCKX, Pierre (org.). *Les plus beaux textes de l'histoire de l'art*. Paris: BeauxArts Éditions, 2014.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2 vols.

ZANINI, Walter. Arte contemporânea. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Vol. 2, pp. 499-821.

Notas

¹ MEDEIROS, Afonso. Metodologia da história da arte não europeia: Qual arte? Qual história? Qual metodologia? (1ª parte). *Revista Visuais*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp, nº 13, v. 7, 2021.

² Em Florença, com uma segunda edição revista e ampliada pelo próprio Vasari em 1568. Nestas duas edições são abordadas a arquitetura, a escultura e a pintura (“as artes do desenho”), seguidas de breves biografias de artistas, desde Cimabue até seus contemporâneos.

³ Cf. DÜRER, Albrecht *apud* COOPER, Paul M. M. *Fall of civilizations, episode 9, The Aztecs: A clash of worlds, part II, worlds collide*. Podcast, 2019 (contexto da citação a partir de 52:28 do vídeo); HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 41; CARVAJAL, Gaspar. *Descubrimiento del río de las Amazonas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

⁴ A respeito desse mercado bem azeitado, conferir, por exemplo, *Por uma descolonização da imagem: o marfim africano na arte colonial do oriente* de Jorge Lúzio (e-manuscrito; Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2023).

⁵ Cf. GIKANDI, Simon. *Slavery and the culture of taste*. Princeton University Press, 2011; PIQUEIRA, Gustavo. *Primeiras impressões: o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil*. Martins Fontes, 2020.

⁶ Cf. LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco atirador*. Tempo Brasileiro, 1991; LINS, Vera; GUIMARÃES, Júlio (orgs.). In: DUQUE, Gonzaga. *Outras impressões: crônica, ficção, crítica, correspondência – 1882-1910*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011. CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*. In: DUQUE, GONZAGA. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 11-52; CHIARELLI, Tadeu. Introdução e notas. In: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

⁷ Mantenho, nas citações diretas, a grafia da língua portuguesa utilizada na época de cada publicação.

⁸ “Tal é a planta humana neste país: resta-nos ver a arte que é a sua flor”. Taine foi um historiador e crítico positivista francês.

⁹ Não se pode descurar o fato de que, desde esses primeiros concursos na ENBA (1917/1918), a história da arte esteve entrelaçada com a estética, configurando uma área híbrida de conhecimento em vários cursos superiores brasileiros até, pelo menos, os anos 1980.

¹⁰ Mais um eco da teleologia histórica de Taine.

¹¹ Nunca deixa passar a chance de citar e comentar artistas e escritores franceses, inclusive em longas citações na língua de Victor Hugo.

¹² Sobre cuja teoria, Lionello Venturi vaticinou: “era um determinismo em que a arte perdia toda a autonomia e toda a liberdade” (Venturi, 2007, p. 18).

¹³ Distribuídas ao longo do texto, as referências são raras e não apresenta bibliografia – deficiência mal e porcammente sanada numa edição mixada com outros de seus estudos, publicada em 1980.

¹⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2022.

¹⁵ PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru: Mirejeva, 2022.

¹⁶ Fundindo, revisando e ampliando *História da arte no Brasil, Mestres da pintura no Brasil* (s.d.) e *Primores da pintura no Brasil* (com Adão Queiroz Vieira, 1942), Acquarone deixou os originais prontos de *História das artes plásticas no Brasil* antes de falecer em 1954, finalmente atualizado e publicado por sua filha Lêda Acquarone de Sá em 1980.

¹⁷ Para um aprofundamento dessa questão, cf. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*, de Luís Augusto Fischer (São Paulo: Todavia, 2022).

¹⁸ Apesar deste e de vários outros escritos críticos, historiográficos e biográficos – é sua a *Historia de la pintura en el Brasil* (tradução de Alarcón Fernández; Imprensa Nacional, 1943) –, as informações sobre a vida de Carlos Rubens (ainda citado em Bardi, 1975; e Zanini, 1983) são reduzidíssimas, todas encontradas em fichas catalográficas nos sites da Biblioteca Nacional; da Brasileira Eletrônica (UFRJ), onde se encontra a primeira edição da *Pequena História*; e da Academia Brasileira de Letras onde se acessa, na *Biobibliografia dos patronos: Maciel Monteiro e Manuel Antônio de Almeida* de Israel Souza Lima (2012, à p. 213), a seguinte informação: “Rubens, Carlos (Nome literário de José Hermógenes da Costa, 1890-1946)”.

¹⁹ Aqui também mantenho a grafia do autor.

²⁰ Charles Frederick Hartt (1840-1878), geólogo canadense naturalizado estadunidense, participou da expedição Thayer (1865) e da expedição Morgan (1870). Foi diretor da Comissão Geológica do Brasil e publicou *Notes on the manufacture of pottery among savage races* (1873) e *Amazonian Tortoise Myths* (1875).

²¹ Sem o saber, repetindo o *insight* seiscentista de Francisco de Holanda, *op. citado*, p. 41.

²² Cf., por exemplo, SIMIONI, Ana Paula C. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. Edusp; Fapesp, 2019; e ZACCARA, Madalena. *Mulheres artistas brasileiras na École de Paris: entre a academia e as vanguardas*. CRV, 2021.

²³ 1907-1981. Crítico, cronista, jornalista, poeta, romancista e biógrafo carioca. Publicou *A Pintura moderna no Brasil* (1937, de onde Rubens retira as citações) antes de radicar-se em São Paulo e iniciar um caso com Tarsila. Ganhou o Prêmio Jabuti duas vezes: em 1965 (biografia e/ou memórias) e em 1972 (romance).

²⁴ Mário de Andrade (citado na bibliografia) já havia publicado seu *Aleijadinho e Alvares de Azevedo* em 1935.

²⁵ Uma digressão recente (e saborosa) nesse sentido, pode ser conferida em: “Angelo Guido, Fernando Corona e Athos Damasceno e a História da Arte”, de Paulo César Ribeiro Gomes nos *Anais do 42º Colóquio do CBHA*, 2023 (pp. 911-919).

²⁶ *História da crítica de arte*, publicada originalmente em inglês (1936, *History of art criticism*, Nova York) e depois em francês (1938, *Histoire de la critique d'art*, Bruxelas). Ampliada, *Storia della critica d'arte* foi publicada em Florença em 1945.

²⁷ Outras obras, dentre as mais citadas, que atestam a sobrevivência das “artes do desenho” (segundo Alberti) como eixo da história da arte na primeira metade do século XX: DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedicto de Souza, 1929; ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. 2.ed. [Rio de Janeiro]: [s.n.], 1942. v. 1; BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942; REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944; MARTINS, Luís. *A Pintura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Schimidt Editor, 1937.

²⁸ Amiúde citado nas histórias aqui comentadas, desde Acquarone.

²⁹ Nesse sentido de um “despertar” europeu recente sobre historicidades outras incidindo sobre o global a partir da América Latina, conferir, p. ex.: GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo: história de uma mundialização*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.

³⁰ Rodrigo M. F. de Andrade foi sobrinho de Afonso Arinos de Melo Franco, com quem passou temporada (estudando) em Paris. Amigo de Mário de Andrade e de vários modernistas, foi o primeiro diretor do SPHAN (1937-1967). Criador da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi largamente citado nas três obras que comentarei a seguir.

³¹ O sergipano Tomás Santa Rosa Junior (1909-1956), também citado por Acquarone (1939) e Rubens (1941), foi cenógrafo, figurinista, artista gráfico, pintor, gravador, professor e decorador. Fez capas e

ilustrações de obras importantes da literatura brasileira (sobretudo na Ariel Editora e na Livraria José Olympio) e cenários para o *Orfeu* (1942) de Jean Cocteau e para *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues.

³² A matéria do *Última Hora* e um panfleto atestando o plano editorial em 3 volumes e 25 autores pode ser acessado em [<https://www.portinari.org.br/en/search/@search/AsArtesPlásticasnoBrasil>].

³³ Cada um deles publicado como livro autônomo, integrando a série *As artes plásticas no Brasil* da Ediouro (edições em 1963 e 1968) e/ou pela Tecnoprint.

³⁴ Mote também referendado por Pietro Maria Bardi na introdução de sua *História da Arte Brasileira* (1975).

³⁵ Sigo aqui a diferenciação entre arquivo e repertório explicitada pela Professora méxico-estadunidense Diana Taylor em seu *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

³⁶ Em compensação, cita Rita Joana de Sousa e as irmãs Sepúlveda (Luciana, Lucinda, Teresa e Verônica), atuantes em Pernambuco no período colonial – estas também referidas por Guimarães (1918) e Bardi (1975), mas ignoradas por Acquarone (1939) e Rubens (1941).

³⁷ Cf. FREIRE, Luiz. A história da arte de Manuel Querino. In: *Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Cachoeira-BA: ANPAP, 2010; e FREIRE, Luiz. Manuel Querino – o “Vasari” brasileiro. In: NASCIMENTO e GAMA (orgs.). *Personalidades Negras trajetórias e estratégias políticas*. Salvador: Quarteto, 2012, pp. 107-135.

³⁸ Cf. LEAL, Maria das Graças. Manuel Querino: o intelectual baiano e seu tempo. In: QUERINO, Manuel. *Artistas bahianos*. Salvador: Câmara Municipal; Press Color, 2018, p. 11.

³⁹ Lembrando que a organização de *História geral da arte no Brasil* já estava em curso quando foi lançado *Arte no Brasil* em 1979.

⁴⁰ O baiano Arthur Ramos de Araújo Pereira (1903-1949), psiquiatra e antropólogo, foi o primeiro a desenvolver o conceito de “democracia racial”. Na sequência de seus estudos sobre o negro brasileiro, passa da psicanálise (1934) à antropologia (1944) e desta para a arte (1949). O acervo por ele coletado nos candomblés da Bahia em 1927, bem como parte do acervo de Nina Rodrigues, encontram-se na Universidade Federal do Ceará.

⁴¹ Roberto Conduru, em seu *Arte afro-brasileira* (C/Arte, 2007) retoma essa discussão.

⁴² Agosto-setembro de 1988, com curadoria de Emanuel Araújo e Carlos Eugênio M. de Moura

⁴³ Com exceção de Rodrigo M. F. de Andrade (1952) e Pedro Manuel-Gismondi (1979).

⁴⁴ Com impressionante tiragem de 10.000 exemplares de cada volume. Pelo preço quase de custo, pude comprá-la ainda em 1983 de um generoso livreiro que frequentava os corredores da UFPA. Em meados dos anos 1990, encontrei os dois volumes numa feirinha/brechó em Tokyo.

⁴⁵ Até que a preguiça batesse (na letra F), já eram 67.

⁴⁶ No mais e no sentido de construção de uma historicidade artística brasileira, haveria que inventariar minimamente também as expografias e museografias brasileiras, pelo menos a partir do pós-guerra, para corroborar ou não as hipóteses apresentadas neste estudo.

⁴⁷ ZANINI, Walter. História da Arte no Brasil. In: *Anais do I Colóquio Internacional do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 1999. Disponível em: [cbha.art.br].

⁴⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. Lembrança de Mário Barata. 19&20. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan. 2008. Disponível em: [www.dezenovevinte.net/resenhas/jrt_mb.htm]

⁴⁹ Um único exemplo: Cildo Meireles, que apenas começava sua carreira na segunda metade dos anos 1960, já é citado em Pontual (1969) e referendado em Zanini (1983).