

HISTÓRIA DA ARTE: SIM OU NÃO?¹

VERA BEATRIZ SIQUEIRA

ART HISTORY: YES OR NO?

HISTORIA DEL ARTE: ¿SÍ O NO?

RESUMO

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

Vera Beatriz Siqueira*

 <https://orcid.org/0000-0002-7306-4772>

* Universidade Estadual
de Campinas
(UNICAMP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2025.233935>

e-233935

Este artigo parte da experiência da autora como pesquisadora da arte moderna brasileira, procurando articular reflexões sobre sua inscrição nesse campo de investigação, além de problematizar a própria concepção de moderno ou modernismo, sua entrada na universidade e, por fim, os dilemas intrínsecos à ampliação global da própria disciplina. Todas essas questões se conectam para buscar responder à pergunta que serve de título a este artigo acerca da pertinência, da validade ou da necessidade da própria História da Arte.

PALAVRAS-CHAVE História da Arte; Arte Moderna no Brasil; Historiografia da Arte; Alteridade na História da Arte

ABSTRACT

This study draws on its author's experience as a researcher of modern Brazilian art to articulate reflections on her involvement in this field of research and problematize the very concept of modern or modernism, its entry into the university, and, finally, the dilemmas intrinsic to the global expansion of the discipline. This study connects these issues to answer the question that serves as the title of this study about the relevance, validity, or necessity of history of art.

KEYWORDS

History of Art; Modern Art in Brazil; Historiography of Art; Alterity in the History of Art


RESUMEN

Este artículo parte de la experiencia de la autora como investigadora del arte moderno brasileño para articular reflexiones sobre su inserción en este campo, además de problematizar la propia concepción de lo moderno o del modernismo, su ingreso en la universidad y, por último, los dilemas intrínsecos a la ampliación global de la propia disciplina. Todas estas cuestiones se conectan en la búsqueda de respuestas a la pregunta que da título a este artículo acerca de la pertinencia, la validez o la necesidad de la propia Historia del Arte.

PALABRAS CLAVE

Historia del Arte; Arte Moderno en Brasil; Historiografía del Arte; Alteridad en la Historia del Arte





Este artigo procura associar reflexões que podem parecer, em uma primeira visada, muito diferentes ou mesmo incongruentes. Tratam-se, contudo, de campos de reflexão que atuam em conjunto em minha prática profissional como historiadora da arte. Procurei conciliar o relato de minha experiência com problemas centrais para a formulação e a revisão contemporânea da disciplina no país. Na primeira parte do texto, penso em que espécie de tradição historiográfica se inscreve a história da arte brasileira, em diálogo com as primeiras tentativas de sua sistematização. A seguir, procuro problematizar a própria concepção de modernidade ou modernismo, de modo a entender como a história da arte moderna no Brasil exige uma particular autoconsciência de seus dilemas intrínsecos. Em uma terceira parte, pondero sobre a presença da história da arte na universidade e suas consequências acadêmicas e culturais, focando em São Paulo e Rio de Janeiro. Ao final, considero alguns problemas conceituais básicos para a virada historiográfica recente da disciplina histórico-artística, particularmente relevante para a reflexão proposta na Universidade do Estado do Rio de Janeiro

(UERJ), onde trabalho. Tudo para buscar responder à pergunta que serve de título a este artigo acerca da pertinência, da validade ou da necessidade da própria História da Arte.

A ARTE BRASILEIRA E SUAS HISTÓRIAS

Desde o início de meus estudos, venho pesquisando a arte no Brasil, especialmente nos séculos XIX e XX. Mas isso que pode parecer apenas a enunciação da participação em um certo campo de pesquisa é tudo menos simples, pois falar de “arte no Brasil” implica em se inscrever em uma tradição complexa, para dizer o mínimo. No século XIX, as primeiras tentativas de se fazer uma história da arte brasileira ligavam-se diretamente à postulação de características locais específicas da arte produzida no país. É o que vemos, de modos distintos, em textos como o “Estado das Belas Artes no Brasil” (1834) ou “Memórias sobre a antiga escola de pintura fluminense” (1837), de Manoel de Araújo Porto-Alegre, ou no livro *Arte brasileira*, de Gonzaga Duque (1888).

Em seu primeiro texto, Porto-Alegre inicia a história da arte brasileira com a análise de alguns elementos da cultura material indígena. Destaca certas habilidades relacionadas à tecelagem e

à ornamentação plumária, descrevendo-as como um “trabalho grosseiro [...] mas que não deixa de apresentar certa semelhança com as obras egípcias da infância da arte” (PORTO-ALEGRE, 1834, p. 50). O país só sairia dessa puerícia com a chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro em 1808, entendida como um fator dinamizador da criatividade e do talento inerentes ao brasileiro, uma vez que a “afluência dos estrangeiros e os livros apressaram ainda mais o desenvolvimento dessas aptidões naturais”. No segundo texto, a “barbárie” indígena é retirada de nossa gênese cultural, mas são fortemente valorizados os trabalhos realizados por artistas negros e mestiços.

Gonzaga Duque (1888), por sua vez, investe diretamente contra a ideia de uma escola nacional, elegendo o cosmopolitismo como qualidade definidora de nossa arte. Entretanto, não deixa de elogiar a arte feita pelos artistas coloniais. Para ele, todas as tentativas de submeter os artistas brasileiros a modelos externos – aí incluídas as missões jesuíticas ou, muito especialmente, a chamada Missão Artística Francesa – corrompem a feição original e nativa da arte desenvolvida em liberdade no Brasil por negros e mestiços.

No início do século XX, quando a imaginação acadêmica é tomada pelas discussões acerca da “brasilidade modernista”,

esse debate se desdobra a partir da atuação de intelectuais e artistas de São Paulo que convocam a cultura brasileira a voltar-se para suas fontes selvagens e para uma leitura transgressora dos modelos artísticos e das próprias tradições locais. Em 1928, Mário de Andrade escreve um estudo sobre Aleijadinho, no qual associa a condição de mulato do arquiteto e escultor a sua solidão, retomando o argumento já expresso em Porto-Alegre e Gonzaga Duque sobre a genialidade dos artistas coloniais derivada de sua independência em relação ao modelo europeu.

Para Mário de Andrade, a limitação de seus recursos, a falta de formação e instrução, a interpretação completamente livre dos modelos portugueses e a deformação que empreende das formas canônicas conferem a Aleijadinho a possibilidade de transgressão das origens, razão que o transforma em primitivo herói da nacionalidade: “O Aleijadinho é o único artista brasileiro que eu considero genial, em toda a eficácia do termo” (ANDRADE, 1965, pp. 13-46). Mário de Andrade funde a relação do artista com os modelos artísticos à mestiçagem étnica, baseando sua originalidade:

O Aleijadinho lembra tudo! Evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quase francês por vezes, muito germânico

quase sempre, espanhol no realismo místico. Uma enorme irregularidade vagamunda, que seria diletante mesmo, se não fosse a força da convicção impressa nas suas obras imortais. É um mestiço, mais que um nacional (ANDRADE, 1965, p. 42).

O argumento se desdobrou em estudos do nosso patrimônio cultural, sobretudo a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1938, liderado por intelectuais modernistas como Mário de Andrade, Lucio Costa e Rodrigo Mello Franco de Andrade. A definição do que seria nosso patrimônio estava ancorada na defesa da originalidade da arte colonial brasileira. Essa criação, que hoje nos parece ambígua ou francamente inadequada, permitia aos defensores do modernismo, de um lado, criticar ou francamente recusar a arte produzida no período imediatamente anterior (entendida como acadêmica) e, de outro, enraizar as ideias de nativo, primitivo ou popular em manifestações arquitetônicas e artísticas do período colonial.

Em termos da pesquisa histórica, a presença de Hanna Levy no SPHAN ilustra as duas faces dessa moeda. Ela foi convidada para participar como pesquisadora e professora de História da Arte nos primeiros anos da instituição. Seus estudos, porém, em vez de confirmarem a tese modernista da originalidade da pintura

colonial brasileira, acabaram por desmontá-la, apresentando os diferentes modelos e fontes utilizados por nossos artistas. Em artigo publicado, nos anos 1940, em revista do México, a historiadora da arte afirmou: “Toda a história da arte do Brasil, do descobrimento até hoje, está íntima e inseparavelmente ligada a estilos importados” (KERN, 2014). Os métodos comparativos da historiadora da arte alemã desmontavam o mito de uma arte original, feita por artistas negros e mulatos, à sombra e à margem dos padrões europeus. Isso gerou uma série de críticas da parte do presidente do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, e do escritor Ruben Navarra, nas quais não faltam notas de misoginia.

Rodrigo Melo Franco coordenou, por sua vez, a ambiciosa proposta de publicação “As Artes Plásticas no Brasil” no início da década de 1950. A coleção – jamais publicada integralmente – seria formada por três volumes. O primeiro deles, único que foi publicado, contou com as seguintes partes e capítulos: “Antecedentes (Arqueologia e Antecedentes Portugueses e Exóticos)”; “Arte Indígena”; “Artes Populares”; e “Artes Aplicadas (Mobiliário, Ourivesaria, Louça e Porcelana)”. O segundo volume seria dedicado à arquitetura e escultura, trazendo textos sobre a imaginária colonial;

Aleijadinho; esculturas dos séculos XIX e XX; arquitetura civil e religiosa colonial; talhas e entalhadores; missões jesuíticas do Sul; Grandjean de Montigny e seus discípulos; e arquitetura moderna. O terceiro e último volume versaria sobre a pintura, sendo dividido em períodos e regiões – o período colonial incluiria artigos sobre Pernambuco e as Capitanias do Norte, Bahia e Sergipe, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais; o período seguinte seria dividido entre Missão Francesa, seus mestres e discípulos e Pintura Brasileira do Século XIX; por fim, traria textos sobre o Movimento Modernista e a Pintura Moderna no Brasil.

Menciono esse projeto de publicação por dois motivos. Primeiro porque não podemos deixar de lamentar sua não realização, já que deixaria alguma reflexão articulada sobre a arte no Brasil que poderia ter funcionado para trazer novos debates e direções a nossa historiografia da arte. Em segundo lugar, porque sua estrutura revela uma dada compreensão da arte e da cultura brasileiras, francamente ancorada na visão modernista que tanto fundamentou a noção geral de patrimônio cultural brasileiro quanto foi basilar para a própria definição da história da arte como disciplina acadêmica no país.

Luiz Augusto Fischer (2013) – no artigo em que mostra como a institucionalização da visão totalizante de nosso modernismo nos levou à posição de “reféns da modernistolatria” – lembra que a mesma elite paulistana que patrocinara a celebrada Semana de Arte Moderna em 1922 veio a apoiar a criação, em 1934, “da primeira universidade moderna no país, a USP, com pesquisa, formação de altos quadros e vontade de intervir no mundo, muito distante do ritmo e da ética beletrista dos cursos superiores até então existentes” (FISCHER, 2013).

O desejo de reinterpretar o Brasil dos intelectuais da Universidade de São Paulo (USP) acabou por criar, segundo o autor, o culto ao modernismo e, muito especialmente, aos modernistas paulistas, que passaram a ter o poder de validar as criações artísticas de qualquer período a partir de sua própria premissa: a valorização da atitude modernista. Raquel Pifano corrobora essa ideia, analisando como a historiografia da arte colonial de filiação modernista, “até hoje dominante no cenário acadêmico”, sustentou a visão de Mário de Andrade sobre o Aleijadinho. Assim, a imagem moderna do artista genial se sobrepôs à figura empírica do artesão Antônio

Francisco Lisboa, criando “um modelo teórico de análise do nosso passado artístico colonial” (PIFANO, 2012).

Nos anos 1960, a valorização do modernismo se aprofunda, notadamente pelo *revival* da Antropofagia em obras como as de Zé Celso, Júlio Bressane, Caetano Veloso, Glauber Rocha, Wally Salomão ou Hélio Oiticica. Os historiadores da arte da USP desdobram essa visão, codificando teoricamente o modernismo a partir da aporia modernista: era ao mesmo tempo o que já aconteceu e a coisa mais moderna que se podia conceber – o que Fischer chama de o “imperativo do novo a qualquer custo”.

A outra face dessa relação entre modernismo e universidade se vê na desmobilização da crítica artística e literária feita em jornal. Esta, ainda segundo Fischer (2013),

estiola e praticamente fenece, substituída pelo estudo acadêmico, que de regra circula apenas intramuros, em prosa de iniciados e publicações que pouquíssimos leem. Não aparece ninguém para opor resistência, nem para perguntar, por exemplo, se a gente não deveria desconfiar, pela esquerda, da impressionante afinidade, da irmandade profunda entre o bloco modernismo/tropicalismo e o chamado Mercado, os dois regidos pela mesma lógica do Novo a Qualquer Custo (FISCHER, 2013).

No Rio de Janeiro, por outro lado, esse período é marcado pelo debate público, em jornais, acerca do destino do primeiro curso superior em História da Arte, criado em 1961. Este derivava de um curso livre oferecido pelo Instituto de Belas Artes (IBA), hoje Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no qual a história da arte cumpria função complementar à “história dos povos”, como afirma o primeiro diretor do IBA, Henrique Sálvio:

O estudo das Belas Artes, ministrado pelo nosso Instituto, visa formar profissionais, é verdade, mas não se limita a isto. Procura, outrossim, difundir conhecimentos indispensáveis ao arremate da cultura geral, incluindo entre outras, a cadeira de História da Arte, hoje considerada complemento de estudo da História dos povos. (SÁLVIO. 1951)

O curso superior de História da Arte parecia coroar esse projeto de educação estética. No ano em que a primeira turma se formou, 1963, José Roberto Teixeira Leite escreveu artigo curto, falando com entusiasmo de sua existência:

Com a recente reforma levada a efeito no Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara, ganhou o Rio de Janeiro seu primeiro curso superior de História da Arte, destinado especificamente à formação de professores dessa disciplina, sob todos os aspectos, fascinante. Antes, era a mesma

ministrada em escolas de belas artes e em faculdades de Arquitetura e de Filosofia, mas não na profundidade que agora se pretende imprimir ao curso, com a contratação, inclusive, de mestres no exterior. (LEITE, 1963)

Talvez por isso mesmo, no momento da criação da Escola de Artes Visuais (EAV), a História da Arte tenha sido alvo privilegiado das investidas críticas do novo diretor Rubens Gerchmann. Em 1975, ano em que Gerchmann assume a EAV, o colunista social Zózimo escreveu sobre a reação dos estudantes:

Anda conturbado o ambiente no antigo Instituto de Belas-Artes, atual *School of Visual Arts*, na Rua 21, digo, no Parque Lage, agora sob a direção do artista plástico Rubens Gerchmann. As mudanças introduzidas no sistema de funcionamento da Escola pelo seu novo e inquieto diretor não foram bem recebidas por alguns alunos, sobretudo os mais idosos, descontentes com os ventos vanguardistas que passaram a soprar. Por exemplo: a extinção do curso de História da Arte, substituído por disciplinas e atividades mais eletrizantes, desagradou a todos os que utilizavam aquelas aulas para preencher o ócio com a indispensável dignidade. A guerra ao academicismo levou o jovem Gerchmann a investir contra os cavaletes, que, depois de triturados, foram afogados no lago próximo ao edifício da Escola. Também esta atitude não mereceu o apoio unânime dos alunos, muitos dos quais não conseguiram ainda sequer dispensar a palheta, a boina e o *foulard* de sua faina figurativista. A reação da parcela descontente se tem manifestado de maneira bem menos ortodoxa e comportada do que a sua pintura; diariamente as paredes da

instituição aparecem contestariamente pixadas com slogans e declarações de protesto. (ZÓZIMO, 3 dez 1975)

Curioso notar como vai se formulando, no Rio, a associação entre História da Arte e conservadorismo (ou academicismo), mote ainda hoje perceptível entre parcela considerável do mundo da arte contemporânea carioca. Se em São Paulo a História da Arte parecia estar condenada a ser presa da aporia modernista, no Rio, que há pouco havia deixado de ser a capital federal, era identificada como reativa às mudanças, como sinônimo de permanência e conservação.

Dois dias depois da nota de Zózimo, foi publicada matéria de página inteira no mesmo *Jornal do Brasil*, cujo título inspirou este artigo – “História da Arte: sim ou não?” –, assinada por Emília Silveira e com fotos de Ari Gomes, tratando das modificações ocorridas na instituição, que ameaçavam a existência do curso superior de História da Arte na nova estrutura da Escola de Artes Visuais. Entre todas as mudanças propostas por Gerchmann, destacava-se como especialmente negativa a ameaça à existência do curso de História da Arte. O artista tentava se esquivar das críticas afirmando que o curso havia formado, entre 1963 e 1975,

122 alunos que, em realidade, não conseguiram diplomas e não poderiam atuar no magistério como pretendiam:

O que termina é o curso superior dessa matéria, um antigo engodo em que os alunos infelizmente entravam. Não há oficialização, diploma ou qualquer continuidade no curso atual, para justificar sua manutenção. Os alunos matriculados vão poder concluir seu curso, mas não haverá novas matrículas. O que fizemos foi suprimir algo que, do ponto-de-vista cultural, já não existia. (SILVEIRA, 1975, p. 10)

Iniciou-se, então, o debate sobre o futuro do curso e, eu diria, sobre a presença da História da Arte no universo acadêmico e cultural brasileiro. Em uma crônica de 1976, Carlos Drummond de Andrade escreveu sobre o encontro, no Parque Lage, com um estudante que pretendia se inscrever no curso agora inexistente. Chama-o de “alma penada” e pede-o que explique o que estava acontecendo. O jovem de 20 anos, boa pinta, segundo Andrade (1976, p. 5), explica que queria se matricular no curso de História da Arte, mas este não mais existia, tendo desaparecido junto ao próprio Instituto de Belas-Artes:

– Havia no Parque um Instituto de Belas-Artes, funcionando normalmente. Esse nome ficou démodé. Ninguém mais quer achar bela alguma coisa

sobre a Terra, né? Belo é careta. Então as artes, de tempos a esta parte, passaram de belas a simplesmente visuais. Por enquanto são visuais. Amanhã serão palatais, intestinais, sei lá. Então o Instituto virou Escola de Artes Visuais, pelo processo geral de fusão, que manda fundir gregos e goianos. Um de seus cursos, aquele com que eu sonho, era o de História da arte. De quatro anos, para formação de professores da matéria. Este ano fui correndo me inscrever, mas quem disse? Não tinha matrícula. Quando abre? Não abre. Me explicaram que quem vinha fazendo o curso, no ano passado, continuará a fazer, mas tem de mudar-se para deus-me-livre, sem biblioteca e material pedagógico especializado, que ficarão no Parque. Engraçado, né? E quem não começou... desista. Então o curso foi extinto? Não. Apenas não se pode cursá-lo. Agora capisca?

Mas o poeta esclarece ao jovem:

– Inocente, pouco importa que esse curso acabe ou continue morto-vivo. A questão é mais profunda, e prende-se a um conceito geral de vida, que está lavrando mundo afora. A palavra da moda é questionar, não na acepção de debater para esclarecer, mas na de pôr em dúvida, e finalmente, negar. Todos os valores, já não digo morais, que são contingentes por natureza, mas os intelectuais, que se baseiam no conhecimento, isto é, varridos da circulação. Varre-se tudo, em favor de nada. A vida perde o sentido, ou os múltiplos sentidos que lhe quisermos ou soubermos dar. Resta a anulação da sensibilidade e da consciência estética, até prática, o não pelo não, o sem sentido. Proibido o uso do gosto. Ausência de gosto e mau-gosto se unificaram. Com esse estado de espírito generalizado,

a arte vira antiarte e, por último, coisa nenhuma. Ora, não havendo arte, você queria estudar história da arte? E não havendo história da arte, para que matrícula?

– Mas...

– Cale-se. Como alma-penada, na ilusão de um curso que não pode existir, independente de haver ou não a formalidade burocrática da matrícula, resigne-se à condição fantasmal. Não há nada a fazer. Se se restabelecesse o ensino da disciplina, seria para ensinar a você e a outras almas-penadas, outros tantos pobres-diabos, que a arte nunca existiu e ninguém precisa dela. Não reclame, como eu não estou reclamando. Vim aqui para contemplar estas últimas folhas verdes, este final de mundo antigo, ainda esplendoroso na limitação deste parque. Amanhã vão me cobrar taxa de natureza-morta, como já cobram a taxa de lixo. Bitributação injusta, pois só haverá lixo. E é possível que então apareça alguém para escrever (e ensinar) a história do lixo, única história talvez possível, e definitiva. (ANDRADE, 1976, p. 5)

A crônica de Drummond teve grande repercussão. Em 11 de março de 1976, o *Jornal do Brasil* publicou a matéria “Alunas da Escola de Artes Visuais exigem no Parque Lage direito de matrícula”, na qual relatou as manifestações de estudantes descontentes com as ameaças à continuidade do curso. Dois dias depois, na sessão “Cartas” do *Jornal do Brasil*, o diretor do Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Paulo Afonso Grisolli, publicou sua

resposta a Drummond com o título “Volta a alma-penada”, na qual relata as dificuldades institucionais de regularização do curso e adianta que a solução estava na transferência do mesmo para a Uerj. No dia 29 do mesmo mês, também na seção de Cartas do *Jornal do Brasil*, foi publicado um abaixo-assinado, encaminhado por Christina Scarabôto (discente do curso) e mais 37 signatários, pedindo o reconhecimento do curso.

Mas sua ida para o “deus-me-livre” da Universidade, se era uma “solução” administrativa e jurídica, acabou por dar um lugar ambíguo e secundário à própria História da Arte. Na incorporação à Uerj, o curso sofreu alterações radicais em sua estrutura curricular, para se adequar a seu novo estatuto: uma licenciatura em Educação Artística, com Habilitação em História da Arte, sob a responsabilidade do Departamento de Educação Artística, na Faculdade de Educação. Não foi sem alguma disputa que o curso veio a ocupar esse lugar. Danielle Amaro (2014) levantou, entre a documentação que usou em sua pesquisa sobre as graduações em História da Arte no Brasil, uma carta da professora Maria Violeta Coutinho Villas Boas, então diretora da Faculdade de Educação da UERJ, debatendo o parecer do relator do processo de aprovação de um novo currículo para o Curso de

Educação Artística – Habilitação em História da Arte apresentado ao Conselho Superior de Ensino e Pesquisa da UERJ. Ainda que o parecer não tenha sido encontrado, a resposta da professora sugere uma divergência em relação à área de conhecimento à qual o curso de História da Arte deveria estar vinculado. Maria Violeta defende sua incorporação à Educação, tendo em vista a centralidade dos “conteúdos artístico-pedagógicos”, e destaca:

[...] todo o tratamento dado à Arte já é permeado pelo enfoque educacional, daí o acerto da vinculação do curso à Faculdade de Educação, pois que se visa à formação do professor de Educação Artística o qual buscará o desenvolvimento, pela educação, do potencial artístico da criança e do adolescente. (Processo UERJ 605/DAA/1980, Arquivo DEP/SR1, fl.168)

A professora Villas Boas ainda recorreu, em seu argumento, ao convênio estabelecido com a Secretaria de Educação do Estado a quem coube, até dezembro de 1983, a supervisão das disciplinas referentes ao conteúdo de artes, tendo em vista a ausência de um Instituto de Arte que pudesse se responsabilizar por elas. Cabia à Faculdade de Educação, na figura da professora Sol Garson Passi, a coordenação das disciplinas pedagógicas que passaram a ocupar parte significativa da formação profissional

e à SEEC, mais especificamente a Alcídio Mafra (que havia sido diretor do IBA entre 1964 e 65), a das matérias artísticas, incluindo as de História da Arte e aquelas que contemplavam a formação diversificada do professor de Artes, como música, dança, desenho, pintura, entre outras.

O curso funcionou assim até os anos 1990, quando a entrada de novos docentes levou aos debates acerca da própria concepção de História da Arte que o fundamentava. Em 1999, as discussões sobre o caráter ambivalente do curso existente – no qual nem as Artes Visuais nem a História da Arte assumiam centralidade – levou à proposta de criação de um curso de Artes (e não mais de Educação Artística), com licenciatura e bacharelado em História da Arte e Artes Plásticas. Essa reforma, implantada a partir de 2002, foi concomitante à criação do próprio Instituto de Artes.

Mas as grandes discussões conceituais sobre as formas de enfrentar a lógica historicista persistiram, levando em 2006 a significativas modificações nas ementas das disciplinas básicas de História da Arte (implantadas em 2009) e à criação de dois cursos distintos: História da Arte (bacharelado) e Artes Visuais (bacharelado e licenciatura). O objetivo era participar dos debates contemporâneos sobre a História da Arte, tentando pensar uma estrutura curricular

fora do domínio da temporalidade linear, homogênea e evolutiva, recusando os exageros cientificistas, formalistas, sociológicos e iconológicos de algumas práticas historiográficas modernas. Também era essencial integrar esforços em contraposição ao centramento da atividade historiográfica na arte ocidental, para discutir como, apesar de as obras de arte e a prática histórico-artística estarem difundidas pelo globo, o conteúdo da História da Arte tal como era produzido por meio de ensino, mostras e publicações permanecia restrito geográfica e culturalmente.

Isso trouxe como problema central a incorporação crítica de novas vertentes historiográficas, especialmente a História da Arte Global (ou Mundial, como preferem alguns autores). Não se tratava, contudo, da aplicação de uma dada vertente teórica ou metodológica pelos docentes do Instituto de Artes da UERJ, já que o que se processou foi exatamente seu oposto: a experiência nos cursos de graduação e pós-graduação levou um conjunto de professores, formados em diferentes instituições e com referências teórico-conceituais as mais diversas, a levantar alguns problemas que, de outra parte, vinham sendo tratados pelos pesquisadores ligados à chamada História da Arte Global. Antes de ser, portanto, uma escolha por uma dada direção

historiográfica, ou um modelo a ser adotado, a presença dessa vertente nos cursos e pesquisas realizados na UERJ é mais volátil e, ao mesmo tempo, mais significativa, pois aponta para questões comuns, impasses compartilhados.

A HISTÓRIA DA ARTE E OS PROCESSOS DE MUNDIALIZAÇÃO

O problema da incorporação de objetos, práticas e tradições artísticas e culturais ao panteão do que se convencionou chamar de Arte ocupa espaço relevante no pensamento histórico-artístico desde sua criação na primeira idade moderna, marcada pela expansão das fronteiras do Velho Mundo. O impulso colecionista da época é apenas uma das faces desse interesse pelo outro, pelo desconhecido. Em realidade, o colecionismo moderno foi responsável, como destaca o historiador da arte Horst Bredekamp (1995), não apenas pelo interesse pelas culturas do Novo Mundo como, sobretudo, ao incorporar esse outro na cultura ocidental, pela construção de uma lógica temporal, manifesta espacialmente nos Gabinetes de Curiosidades. Segundo o autor, os gabinetes começam a ideia de sucessão temporal de objetos da natureza, obras de arte antiga, obras de arte recente e instrumentos

tecnológicos (como os objetos científicos ou os autômatos), que se não é propriamente histórica, demonstra visualmente que arte e natureza possuem história.

Algum tempo depois, a especialização das coleções e de seus espaços de guarda e exibição não chega a questionar essa presença simultânea de objetos da natureza, obras de arte e instrumentos científicos, como demonstram as inúmeras representações de gabinetes, galerias de pintura, ateliês de artistas dos séculos XVII e XVIII. Ou os próprios projetos para os primeiros museus nacionais, como o Louvre, cuja proposta original reuniria os acervos artísticos e de história natural, posteriormente divididos entre o Museu e o *Jardin des Plantes*. Foi ainda no quadro da criação do Museu do Louvre que, ao separarem os andares para exposição das obras primas, que ficaram no térreo, incluindo basicamente esculturas da tradição greco-romana, das pinturas do Renascimento ao Romantismo, que foram abrigadas na *Grande Galerie*, se afirmaram esses dois temas perenes na história da arte universal: a atemporal forma clássica, de um lado, e a sucessão de estilos históricos, de outro, cuja avaliação mais ou menos positiva se dá pelo diálogo mais ou menos exitoso com o modelo clássico. Rapidamente essa perspectiva se torna hegemônica e começa a manifestar seus limites, à medida

que a coleção do próprio Museu se ampliava e incorporava obras de outros quadros culturais.

No início do século XX, especialmente após a difusão de múltiplas imagens e relatos de viagem ao redor do globo e do diálogo aberto pelos artistas modernos com tradições não ocidentais, vários historiadores da arte e colecionadores se envolveram nos estudos de obras de arte de outras culturas. O contato com esses novos objetos, para cuja compreensão a disciplina histórico-artística parecia não ter nem conceitos nem procedimentos metodológicos adequados, levou, portanto, a diferentes críticas à História da Arte mais tradicional. Foi o que aconteceu com a vertente que ficou conhecida como “estética da empatia”, em que diferentes autores passaram a publicar livros e revistas especializados em arte oriental, africana, mesoamericana, entre outras. Para estudá-las, os pesquisadores abriam mão das exigências de compreensão do contexto histórico e cultural de sua produção, em nome de uma apreciação estética fundada na empatia, no contato direto com o objeto.

Essa tendência particular se difundiu enormemente a partir da Alemanha, com grande sucesso editorial. Em 1923, Oskar Beyer, um dos historiadores da arte vinculados a esse grupo, publicou o livro *Weltkunst (Arte do Mundo)*. Já em 1919, William Cohn

publicara um artigo com o mesmo título, “Weltkunst”, na revista editada por Paul Westheim, especialista em arte indiana, chinesa e japonesa. Mais tarde, o próprio Cohn coordenaria uma iniciativa editorial chamada “Arte do Oriente”, que reunia livros sobre arte egípcia, persa, moura e asiática. Nessas obras, a incorporação da produção não-europeia na história da arte passava por sua reavaliação não como um fenômeno exótico, estudado por etnólogos, e sim como uma forma de arte pura, acessível a todas as pessoas de sensibilidade.

A crença em um diálogo travado a partir da empatia, promovendo o acesso estético direto ao objeto, recusava, logo de cara, uma postura científica, rejeitando declaradamente o método histórico-artístico. Como deixa claro Otto Kummel na abertura de seu livro *Arte do leste asiático*: “Esse livro não possui qualquer valor científico. Não tenta trazer fatos histórico-artísticos, nem ilustra leis da ciência da arte [...]. Dirige-se apenas aos amigos da arte, que não se importam com a história da arte ou com a ciência da arte de nenhum modo” (apud IMORDE, 2017, p. 76).

Entre os historiadores da arte, Julius von Schlosser foi, sem dúvida, o grande crítico dessa vertente guiada pela transformação interna oferecida pelos processos de empatia estética ou pelos

efeitos emocionais trazidos pela experiência da arte. Para ele, nada era pior do que obscurecer a expressão do artista com a descrição da impressão empática do observador, razão pela qual os grossos tomos de autores vinculados à estética da empatia teriam sido confinados aos cantos mais escuros da sua biblioteca.

Outro historiador da arte que se dedica à crítica do que entende ser uma versão derivada dessa tendência é Ernst Gombrich que, em 1954, publicou uma resenha crítica à edição em língua inglesa do livro *As vozes do silêncio*, de André Malraux (1953). Este livro reunia os três ensaios anteriores do escritor francês sobre psicologia da arte: *O Museu Imaginário*, traduzido como *Museu sem paredes* (1947), *A criação artística* (1948) e *O crepúsculo do absoluto* (1950). Gombrich não parece estranhar, como talvez possa nos assombrar hoje, a relação entre o texto *Museu sem paredes* e o campo da psicologia da arte. Talvez porque essa associação relacione-se com a primeira crítica que dirige a Malraux: ter, em seu estudo da arte, recusado a perspectiva histórica, para se dedicar à escrita de uma “saga romântica”, na qual apresenta “uma mera enfiada de *aperçus* acumulados, ora brilhantes, ora vazios, mas em nenhum lugar imbuídos do senso de responsabilidade que faz o erudito ou o artista” (GOMBRICH, 1999, p. 78).

“Saga romântica” é uma expressão que Gombrich retira do próprio Malraux, quando este admite o sentido ficcional da história, uma vez que o passado se apresenta como uma série de enigmas a serem solucionados, “uma série de vitórias sobre o caos” que, na maioria das vezes, só retorna à vida revestido de um “glamour lendário” (GOMBRICH, 1999, p. 78). Para o historiador da arte, Malraux não consegue escapar do limite e do risco que ele próprio aponta. Em sua rapsódia sobre a arte, portanto, se aproximaria de outros “profetas que olham para trás”, como Winckelmann ou Ruskin, cuja interpretação do passado se compromete com uma mensagem direta a seus contemporâneos. Malraux faria pelos estilos anti-clássicos europeus e pela arte oriental aquilo que seus antecessores teriam feito pela arte grega antiga ou pela Idade Média. Mas Gombrich precisa afastá-lo da companhia desses outros “gigantes”: enquanto estes “criaram os mitos que propagaram”, fundando uma “religião estética”, aquele seria, quando muito “um apóstolo” do “mito expressionista” difundido na Europa Central na década de 1920 (GOMBRICH, 1999, p. 79).

Ciente do contexto histórico da crise do pós-guerra, na qual o “brilho crepuscular do Expressionismo” teria levado ao questionamento de antigos preconceitos que perpetuavam padrões

externos e materialistas como a exatidão representativa, a maestria técnica ou a beleza sensível, Gombrich entende o que ele chama de “mito expressionista” como a porta de entrada para a compreensão da arte de outros tempos e lugares. Recorda, então, a advertência feita por Spengler de que a ideia de um humanitarismo sentimental e a crença de que a expressão é a essência de toda arte seria, ao fim das contas, a destruição da capacidade comunicativa da arte, pois cada um de nós estaria, nas palavras de Spengler, emparedado em sua cultura, sendo incapaz de compreender uma outra, podendo apenas descrevê-la. Questão que se renova, mais recentemente, no debate sobre a incomensurabilidade das culturas no quadro da Antropologia, da Geografia Cultural ou da História da Arte Global.

Para Gombrich, as visões polares de Malraux e Spengler se aproximam ao partilharem a conclusão de que tudo o que falamos sobre arte é um mito, problema central para um historiador da arte formado no campo da Ciência da Arte da Escola de Viena. Sua defesa de uma perspectiva científica aplicada ao campo que denomina amplamente de teoria da arte discute diretamente com análises mais sentimentais, especialmente desenvolvidas a partir da ideia de expressão, com ênfase no aspecto comunicativo da linguagem da arte – fundamento da sua particular psicologia

da arte. Se para o ceticismo de Spengler o mito era também problemático, para Malraux assume um sentido mais aberto e positivo. Ele, é claro, não está sozinho nessa valorização do mito. Carl Einstein, por exemplo, outro defensor de um estudo da arte não europeia, entende que a arte moderna possui como tarefa básica a criação de novos mitos. Não mais mitos absolutos, universais, e sim mitos transitórios, subjetivos, que se afirmam como mitos porque se impõem como verdades provisórias, estando além do logos e do deleite estético. A arte deixa, assim, de ser uma experiência estética para se afirmar como uma transformação do modo de ver o mundo, por meio do processo autônomo da forma (entendida como nexos estrutural, tectônico, que coincide com si mesmo).

Ao concluir sua análise sobre Picasso no livro *L'Art du XXe siècle*, Carl Einstein (2011, p. 155) afirma: “Picasso mostra que a realidade é inventada pelo homem e que ele deve sempre reinventá-la, pois esta morre continuamente. Picasso a alcança pela possessão mântica das formas e dos estados míticos. O homem não é mais um espelho, e sim a possibilidade de futuro. Tais mitos formais nos parecem mais verdadeiros que toda reprodução, pois, não possuindo termos de comparação, permanecem irrefutáveis”

(EINSTEIN, 2011, p. 155). A arte assume seu papel de mito indiscutível justamente por sua condição de verdade transitória. Mas para Einstein, assim como para Malraux, o sentido dessa criação individual não é exclusivamente subjetivo. O teórico alemão passa boa parte de seu livro sobre a arte novecentista explicando como, por exemplo, as formas cubistas se enraízam na base coletiva e arcaica do inconsciente, no caráter geral da época e no próprio valor normativo da forma tectônica, alargando o significado cultural das obras.

Malraux não chega a definir com precisão o que compreende por mito, mas reconhece que suas visões do passado valem “pelo que elas são – projeções de nossas próprias preocupações e desejos”. Nenhuma ingenuidade, portanto, em seu discurso, que sabe exatamente o que pretende ao transformar seu Museu Imaginário no abrigo desse mito passageiro. Há mesmo um sentido relevante nessa insistência na figura do museu, que há tempos havia sido transformado em vilão por artistas e intelectuais. Malraux reincorpora a figura do museu justamente por sua permanência, por sua capacidade de nos superar como indivíduos e de permanecer aberto a múltiplas e sucessivas interpretações.

Ao visitar a cidade de Nuremberg em 1945, antigo cenário das paradas nazistas agora reduzido a ruínas e cinzas, exclamou: “Eu vi os fetiches do museu de Nuremberg justificarem seu riso muito antigo ao verem, filtrado pela fumaça que saía de um monte de ruínas, um ciclista carregado de lilases sacudir-se com o canto de caminhoneiros negros” (MALRAUX, 2004, p. 881). A historicidade dos objetos não se restringe ao tempo de sua produção. O museu, com todos seus problemas, sustenta a vitalidade da obra de arte, por sua conversão em mito. Os objetos artísticos permanecem sempre ali, eternamente contemporâneos, a desafiar nossas interpretações. Interpretações essas que não se sobrepõem aos dados objetivos da arte; estes são, essencialmente, objetos interpretados.

Ou seja: seu Museu Imaginário ou sem paredes é, para usar uma palavra tão valorizada contemporaneamente, descaradamente anacrônico e seria esse anacronismo a morada de toda esperança de comunicabilidade da arte mundial. Nesse sentido, parece se aproximar mais de Einstein do que dos estudos produzidos no âmbito da estética da empatia, ainda que partilhem todos uma origem histórica comum: o desafio, ainda válido hoje, da incorporação no repertório do que o Ocidente entende como Arte de objetos de

outros tempos e lugares, que exige a superação de uma experiência estética normativa, através da ênfase nas ideias de arte pura, forma, qualidade intrínseca etc.

Começamos a entender, portanto, que a autonomia da forma, tão facilmente condenada hoje em dia como uma das utopias modernistas, foi essencial nesse processo de ampliação fenomênica e conceitual da arte, além de questionar as antigas premissas histórico-artísticas. Como vemos na afirmação de Herbert Kühn, um dos autores vinculados à estética da empatia, em seu livro sobre a arte pré-histórica:

Aplicados para a arte do Neolítico, da Idade do Bronze ou do início da Idade do Ferro, os princípios de Wölfflin de linear e pictórico prontamente colapsam. Esses termos [...] não são suficientes para explicar a arte abstrata e geométrica desses períodos. São igualmente inadequados para a arte da África, dos Mares do Sul e de partes da América. Na perspectiva da arte mundial, os princípios de Wölfflin, assim como outras perspectivas metodológicas da história da arte europeia, dificilmente podem ser mantidos. (Apud IMORDE, 2017, p. 80)

Logo, devemos ter mais cuidado ao criticar a ênfase desses estudiosos em termos como arte pura, autonomia da forma e qualidade intrínseca, sob risco de jogar fora a criança junto com a

água do banho. Tal ideia foi definida de diferentes modos – seja, como vimos aqui, pela insistência na empatia e no acesso direto que esta permitia aos objetos de diferentes culturas; seja pela consciência de seu fundamento mítico que, ao ser compreendido em termos expressionistas absolutos, poderia gerar a recusa cética dos diálogos culturais e a destruição do próprio conceito de humanidade, mas entendido como mito subjetivo, passageiro, abre as portas para que esses diálogos se efetivem. Para Malraux, a arte é mito passageiro, subjetivo, voltando-se para o que diz ser a busca “senão da verdade, pelo menos da evitação de mentiras” (GOMBRICH, 1999, p. 83).

O nexos central criado por Malraux, que aproxima objetos diversos, é a questão da ligação entre arte e religião ou, como ele mesmo diz, da “comunhão com o cosmo”. No quadro da secularização, do declínio da relação com a transcendência, sem a tradicional ligação com o absoluto que a justificava como experiência humana, como a arte poderia se sustentar no mundo moderno? A relação da arte com a religião, para ele, passava longe de uma associação temática. A arte, em sua constante metamorfose, é capaz de transcender seu significado mais limitado (contextual), além de desafiar o mero prazer estético (e aqui reside a grande diferença de Malraux com relação à estética

da empatia). Dessa forma, ao rejeitar o agradável em nome de valores superiores, é capaz de proporcionar “Arte” à humanidade – entendida como esse valor mais alto, transcendente, coletivo, que pressupõe basicamente, do artista e de seu público, um ato de renúncia (o que ele chama de experiência de antidestino).

Por ser antidestino, a arte é tarefa superior, que condiciona o olhar do artista (e do historiador da arte), impondo limites para a criação (e para a compreensão). Por ser metamorfose, modifica-se a cada nova avaliação, mas não é imortal. Ou seja: a arte é essa experiência superior, intemporal, mas não absoluta, que não é propriamente livre, mas se ancora na liberdade entendida como qualidade transcendente. O autor não pode definir em termos absolutos ideias como metamorfose, antidestino ou mito. Precisa igualmente adotar uma escritura muito particular, com a qual Gombrich implicava, chamando-a de retórica “túrgida e apaixonada”, “expressão dessa *Angst* autêntica que é a verdadeira raiz da histeria expressionista”.

Ansiedade que, diga-se de passagem, é compartilhada pelo próprio Gombrich e por todos nós, inseridos nos debates sobre a História da Arte no mundo globalizado. A solução de Gombrich seria recusar o mito expressionista pela distinção de expressão e

intenção, apreciação estética e entendimento histórico. Mas por mais simpático que isso nos pareça, sabemos que não o permitiu formular uma narrativa histórica fora dos limites eurocêntricos, ainda que seu livro mais geral *História da Arte*, cuja primeira edição é de 1972, inclua objetos de algumas regiões da África, da Ásia e das Américas (especialmente a do Norte). As regras que se autoimpôs ao escrever o livro, descritas no Prefácio – especialmente ater-se a “verdadeiras obras de arte”, fora do campo das modas passageiras e do gosto efêmero, e resistir à tentação de escolha original em prol de um repertório artístico familiar –, não chegam a desafiar ou antes reforçam os cânones da disciplina histórico-artística.

A aposta de Malraux e de Einstein no mito provisório da transcendência da arte parece nos fornecer modelo mais interessante. Não por terem transformado tão radicalmente os cânones, mas sobretudo por desenvolverem uma escrita histórica outra, que se apresenta como um método, um projeto de compreensão, no qual a história se forma do mesmo modo incerto e cambiante que caracteriza a cultura e a matéria simbólica. O pensamento crítico e curatorial para usar mais um anacronismo de Malraux ou a radical aproximação feita por Einstein entre escultura africana e cubismo, apostam na

possibilidade de criarmos nexos de equivalência entre objetos diversos. Essas montagens, essencialmente limitadas e lacunares, de tempos e espaços heterogêneos e descontínuos, tornam a arte disponível para uma experiência fora dos limites tradicionais dos museus e da história.

Mas o fazem não por sua dessacralização, como costumam falar os entusiastas do *Atlas Mnemosine* de Warburg. Ao contrário, o fazem por sua ressacralização, pela sua conversão em mito, agora transitório e subjetivo. Podemos seguramente discordar de suas montagens e associações, mas acredito que tenhamos que compreendê-las como uma tentativa afirmativa de estudo da arte por meio do contraste, da comparação e até da admissão do incompreensível. A ampliação de um detalhe arquitetônico, o uso de máscaras e filtros ou a apreciação da fotografia de cabeça para baixo, por exemplo, nos fazem ver coisas anteriormente não percebidas. Do mesmo modo, a primazia das reproduções em preto e branco, assim como o foco limitado da câmera ou a opção por certa iluminação, colaboram por retirar dos objetos tudo aquilo que lhe era específico (cores, textura, dimensões, volume, relação com o entorno), de modo a enfatizar certas características essenciais, permitindo pela equiparação imagética

o diálogo entre diferentes temporalidades e culturas. Desse modo, a conversão da arte em imagem fotográfica e sua inclusão em um dado conjunto de imagens funciona como mecanismo de criação de novos contextos, de novas funções culturais.

Em uma foto de Malraux rodeado das fotografias usadas na primeira edição francesa de *Museu Imaginário* (1947), vemos o escritor em sua casa em Boulogne-sur-Seine, recostado ao piano no qual a esposa tocava suas peças favoritas de Brahms, Chopin e Satie, sobre o qual repousa uma cabeça de Buda do Khmer, fumando o indefectível cigarro Camel e admirando uma das páginas duplas do livro que, de resto, se espalham sobre o chão. A foto é toda encenada. Da distribuição ordenada das fotografias voltadas para o fotógrafo, apenas negada pelo arranjo calculadamente casual daquelas mais próximas a Malraux, à redistribuição dos objetos artísticos do salão, como vemos na comparação com outra foto do mesmo ano. A fotografia tornou-se famosa. Virou referência visual central em posteriores análises do *Museu Imaginário* e serviu à interpretação de Rosalind Krauss, que destaca a grade formada pelas fotos como um arquivo dos mais diversos objetos de diversas épocas e culturas.

O que permite a Malraux juntar uma escultura budista do Khmer, bonecas indígenas norte-americanas, a portada de uma construção românica europeia e a tela *A Quermesse* de Rubens? Um mito? Possivelmente. Mito fragmentário, provisório e especialmente útil, que afirma a transcendência da arte. Até o aparecimento de novas interpretações e novas provas que, entretanto, diferentemente do que acredita Gombrich, não nos levarão a uma história da arte mais correta ou a uma aproximação mais verdadeira do significado do objeto artístico. Julian Bell (2008), ao escrever *Uma nova história da arte*, levanta em uma de suas comparações sincrônicas que o “enquanto isso” é o limite absoluto do historiador da arte atual: indica que ele pode saber o que vinha acontecendo simultaneamente em dois quadros culturais distintos, mas sem entender como ou porque isso se dava e sem poder estabelecer qualquer relação de causalidade entre eles.

A História da Arte continuará sendo sempre o espaço de um mito provisório, uma forma incerta e passageira, na qual se incorpora a dimensão do simbólico ao próprio conceito de história e ao ato de historiar. Esse problema, longe de estar superado, reaparece cotidianamente nas aulas e pesquisas atuais

nas universidades. Muitos autores tentaram novas respostas, todas elas insuficientes por natureza, tendo em vista a condição dubitativa da própria disciplina. Cabe-nos compreendê-la no seio de suas ambiguidades, incertezas e limites, para tentar responder à questão sempre aberta: História da Arte, sim ou não?

NOTAS

1 O presente texto reúne algumas reflexões que aparecem, de modo parcial e pontual, em artigos que já publiquei em revistas e anais de eventos, seja sobre o curso de História da Arte da Uerj, seja sobre a questão da História da Arte Global e seus problemas conceituais, seja sobre o modelo histórico-curatorial do Museu Imaginário de Malraux.

REFERÊNCIAS

AMARO, Danielle. O lugar da história da arte no Brasil. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, [s. l.], v. 9, n. 1, pp. 69-93, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Diálogo no parque. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 9 mar. 1976.

ANDRADE, Mário de. Aleijadinho. In ANDRADE, Mário de. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins Editora, 1965. pp. 13-46.

BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. São Paulo: WMF, 2008.

BREDEKAMP, Horst. **The lure of the antiquity and the cult of the machine: the Kunstkammer and the evolution of nature, art and technology**. Princeton: Markus Wiener, 1995.

EINSTEIN, Carl. **L'Art du XXe Siècle**. Arles : Éditions Jacqueline Chambon, 2011.

FISCHER, Luís Augusto. Reféns da modernistolatria. **Piauí**, São Paulo, n. 80, 2013.

GOMBRICH, Ernst. André Malraux e a crise do expressionismo. In GOMBRICH, Ernst. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. São Paulo: Edusp, 1999.

IMORDE, Joseph. The global dimension of art history (after 1900): conflicts and demarcations. In AVOLESE, Claudia Mattos; CONDURU, Roberto (ed.). **New worlds: frontiers, inclusion, utopias**. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2017.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Hanna Levy e a história da arte brasileira como problema. **Encontro de História da Arte**, Campinas, n. 10, pp. 153-160, 2014.

LEITE, José Roberto Teixeira. "A História da Arte no IBA". Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1963, Segunda Seção, 3, Coluna Vida das Artes.

MALRAUX, André, Les Voix du silence. Œuvres complètes, t. IV. Paris: Pléiade, 2004.

PIFANO, Raquel Quinet. O conceito modernista de artista colonial: o caso de Aleijadinho. In GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. Etat des Beaux-Arts au Brésil. **Journal d l'Institut Historique**, Paris, v. 1, 1834.

PROCESSO UERJ 605/DAA/1980, Arquivo DEP/SR1, fl.168.

SALVIO, Henrique. Entrevista. **Correio da Manhã**, 1/4/1951.

SILVEIRA, Emília. História da arte, sim ou não? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 5 dez. 1975.

ZÓZIMO, **Jornal do Brasil**, 3 de dezembro de 1975

SOBRE O/A AUTOR/AUTORA

Vera Beatriz Siqueira é Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), possui mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1993) e graduou-se em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1983). É professora titular e Pró-cientista da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde atuou como vice-diretora do Instituto de Artes, coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes e do curso de Bacharelado em História da Arte. É membro do conselho editorial da revista 1920 (revista online). Suas pesquisas em História da Arte privilegiam as relações entre arte e processos de institucionalização, com ênfase em arte moderna e contemporânea, especialmente no Brasil. É autora dos livros *Arte no Brasil anos 20 a anos 40* (Barléu, 2021); *Wanda Pimentel* (Silvia Roesler/Prefeitura do Rio, 2012), *Cálculo da Expressão: Goeldi, Segall, Iberê* (Imprensa Oficial SP/Fundação Iberê Camargo, 2010), *Iberê Camargo* (Cosac Naify, 2009), *Burle Marx* (Cosac Naify, 2001 e 2 edição em 2009) e *Milton Dacosta* (S. Roesler Edições de Arte, 2005), entre outros.

Artigo recebido em
21 de outubro de 2024 e aceito em
13 de novembro de 2024.