

DESLOCAMENTOS DA HISTÓRIA E DA CRÍTICA DE ARTE: 1970-2020



UNIVERSIDADE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Marcio de Castro Silva Filho

Pró-Reitor de Graduação Prof. Dr. Aluisio Augusto Cotrim Segurado

Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Dr. Paulo Alberto Nussenzveig

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária Profa. Dra. Marli

Quadros Leite

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretora Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-Diretor Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ECA

Presidente Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

Vice-Presidente Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ECA

Coordenador Prof. Dr. Mario Ramiro

Vice-Coodenador Prof. Dra. Sumaya Mattar

Membro Profa. Dra. Lúcia Machado Koch

Secretaria Valesca Vampieri

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Chefe Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias Filho

Vice-Chefe Prof. Dr. Marco Gianotti

Secretaria

Regina Landanji

Solange dos Santos

Stela M. Martins Garcia

Editores

Liliane Benetti

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Luiz Claudio Mubarak

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Mário Ramiro

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Tiago Mesquita

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Projeto gráfico

Nina Lins

Logotipo

Donato Ferrari

Diagramação

Leonardo Nones e Editora Iberoamericana

Assistência editorial

Eliane Pinheiro e Caio Vinícius Bonifácio

Capa

Ricardo Basbaum e Leonardo Nones

Produção editorial

Eliane Pinheiro e Caio Vinícius Bonifácio

Preparação e revisão de texto

Lara Rivetti, Beatrice Frudit, Editora Iberoamericana

Conselho editorial

Andrea Giunta

[Univ. de Buenos Aires]

Annateresa Fabris

[USP]

Anne Wagner

[Univ. of California]

Antoni Muntadas

[M.I.T.]

Antônia Pereira

[UFBA]

Carlos Fajardo

[USP]

Carlos Zilio

[UFRJ]

Daria Jaremtchuk

[USP]

Dora Longo Bahia

[USP]

Eduardo Kac

[Art Institute of Chicago]

Frederico Coelho

[PUC-Rio]

Gilberto Prado

[USP]

Hans Ulrich Gumbrecht

[Stanford Univ.]

Irene Small

[Princeton Univ.]

Ismail Xavier

[USP]

Leticia Squeff

[Unifesp]

Lisa Florman

[The Ohio State Univ.]

Lorenzo Mammi

[USP]

Marco Giannotti

[USP]

Maria Beatriz Medeiros

[UNB]

Mario Ramiro

[USP]

Milton Sogabe

[UNESP]

Moacir dos Anjos

[Fund. Joaquim Nabuco]

Mônica Zielinsky

[UFRGS]

Regina Silveira

[USP]

Robert Kudielka

[Univ. der Künste Berlin]

Rodrigo Duarte

[UFMG]

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

[UFBA]

Sônia Salzstein

[USP]

Suzete Venturelli

[UFRGS]

Tadeu Chiarelli

[USP]

T. J. Clark

[Univ. of California]

Walter Zanini [*in memoriam*]

[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas

ECA_USP 2025

<http://www2.eca.usp.br/cap/>

ISSN: 1678-5320

ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:

ars@usp.br

ARS

CAPA

Ricardo Basbaum, *Olho*, 1985. Intervenção com adesivos. Fotografia Pedro Tebyriça.

SUMÁRIO

1

ENSAIO VISUAL
É A QUESTÃO, É QUESTÃO OU NÃO?

RICARDO BASBAUM

2

ARTIGO INÉDITO
O PAPEL DA CRÍTICA DOS ANOS 1970 PARA CÁ

MARTHA TELLES
FERNANDA LOPES TORRES

3

ARTIGO INÉDITO
EM DUPLO EIXO: ENTRE A SENSACÃO E O CONCEITO

RICARDO BASBAUM

4

ENSAIO VISUAL
ARTE, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

RONALDO BRITO

5

ARTIGO INÉDITO
HISTÓRIA DA ARTE: SIM OU NÃO?

VERA BEATRIZ SIQUEIRA

6

ARTIGO INÉDITO
ARTE E RESISTÊNCIA

IOLE DE FREITAS

7

ARTIGO INÉDITO
A BIENAL DE SÃO PAULO E O MACETE DO GAME

CLARISSA DINIZ

SUMÁRIO

8

ARTIGO INÉDITO

ARTE CONTEMPORÂNEA, VIRADA DECOLONIAL E NEOLIBERALISMO PROGRESSISTA

FABRÍCIA JORDÃO

9

ARTIGO INÉDITO

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

ROBERTO CONDURU

10

ARTIGO INÉDITO

CRÍTICA DE ARTE: UM MODO SINGULAR DE PRODUÇÃO DE ESCRITA

SÔNIA SALZSTEIN

11

ARTIGO INÉDITO

TENSÕES ENTRE FORMA E EXISTÊNCIA: OS TRÂNSITOS DA TROPICÁLIA E DO TROPICALISMO

GUILHERME WISNIK

12

ARTIGO INÉDITO

O CALEIDOSCÓPIO DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

TANIA RIVERA

13

ARTIGO INÉDITO

ARTE, INSTITUIÇÕES E ESPAÇO PÚBLICO

JOSÉ RESENDE

14

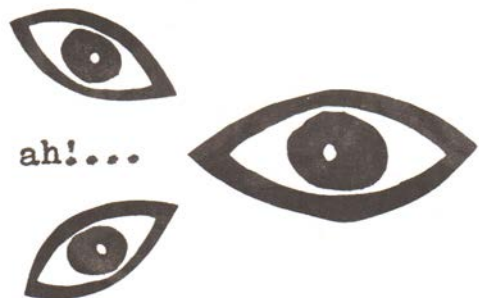
ARTIGO INÉDITO

OS UZBEKOS NÃO TÊM ILUSÕES. ARTE, CRÍTICA E MERCADO NA SITUAÇÃO ATUAL

LORENZO MAMMI

**É A QUESTÃO,
É QUESTÃO
OU NÃO?**

RICARDO BASBAUM

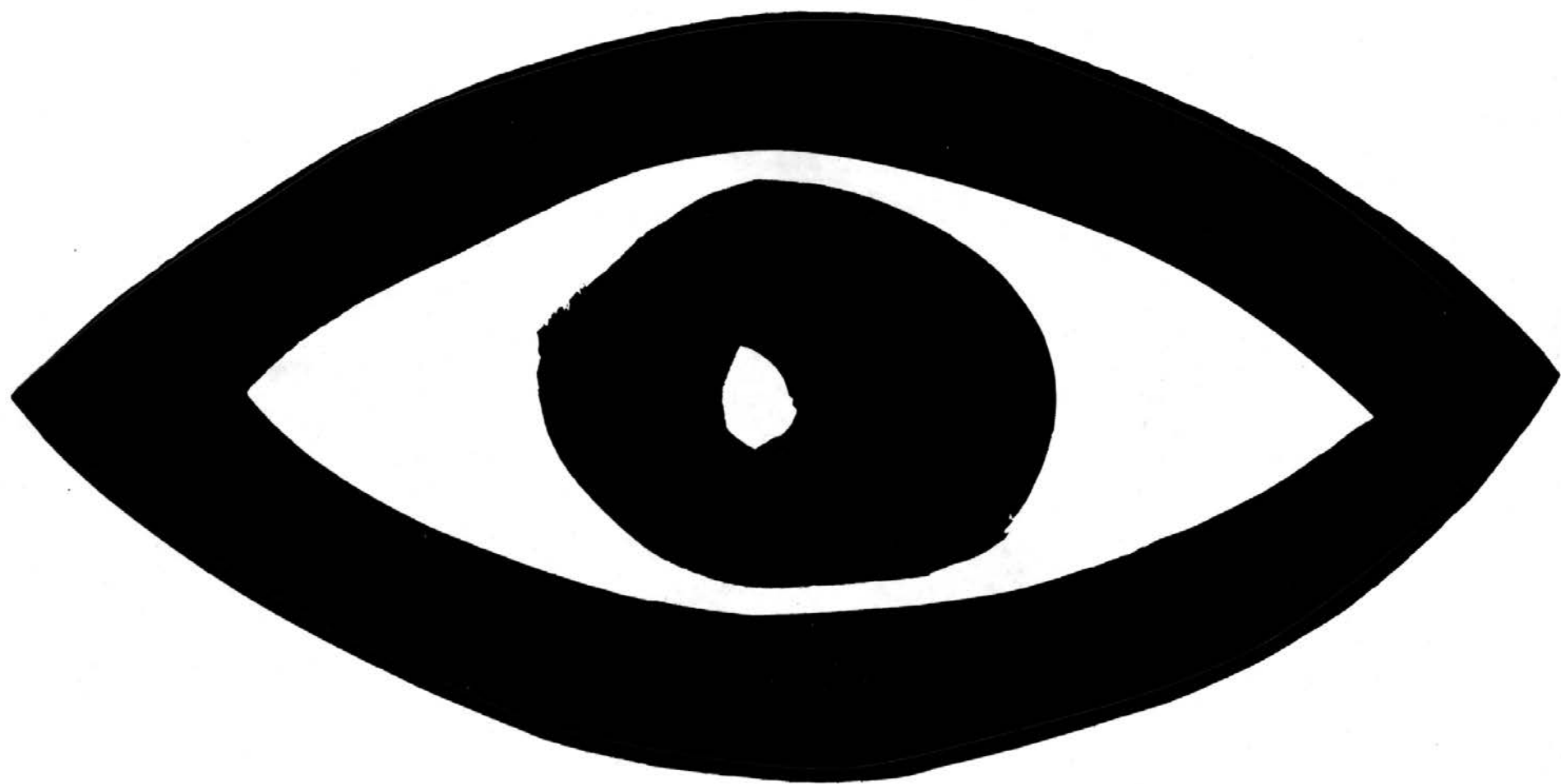


será.



é a questão, ou não
é a questão da pintura, da marca pessoal
do artista
é a questão da comunicação de massa
é a questão da sociedade de consumo
é questão de colocar e juntar os objetos
que existem por aí, em estado bruto
é questão de economia de meios
é questão do souvenir, comprado para presente
é a questão de estar em todos os lugares
ao mesmo tempo

é a questão
é questão ou não?
é a questão
é questão ou não?







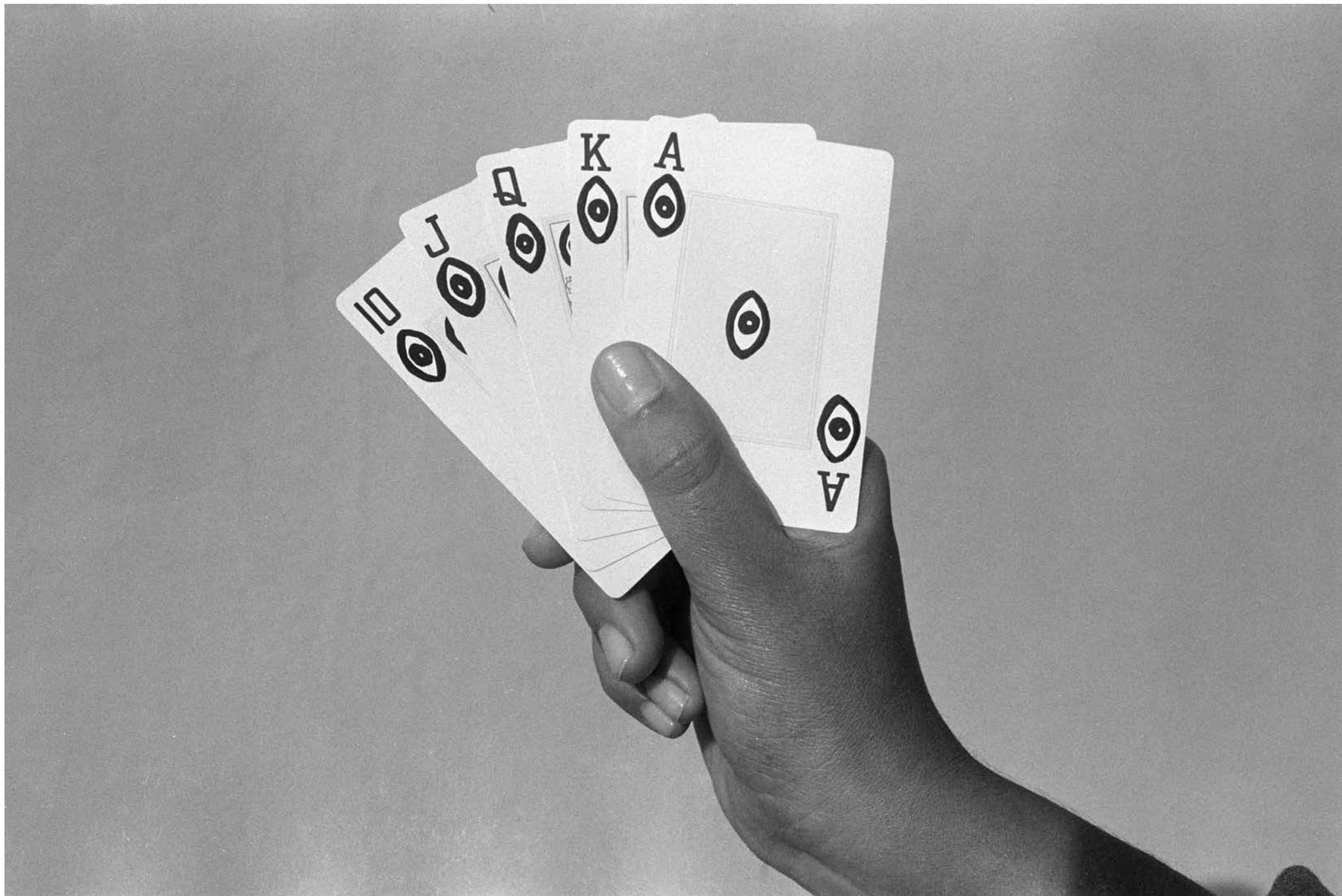
I- Este trabalho tem a pretensão de ser contemporâneo: insere-se no campo visual comunicativo das sociedades de massa, planetárias: quer dialogar com muita gente.

II- A divulgação multiplicada de uma única marca, contaminadora de qualquer espaço: propaganda da mais interessante possibilidade da arte: olhar-crítico, olhar-conhecimento, olhar-pensamento.

III- Ação substantiva de um salto acima do vácuo ocidental para a positividade sinestésica de algo.

IV- Celebração: consequência agradável, não condição de trabalho do afastado artista, em busca de melhores e mais acirrados ângulos de visão.









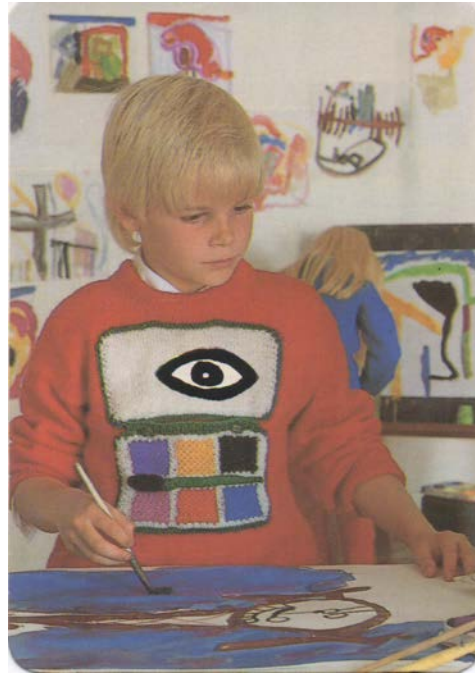
$$\bar{v} = \sqrt{\frac{3pV}{\text{eye}}} \quad u_k \rightarrow B_k$$

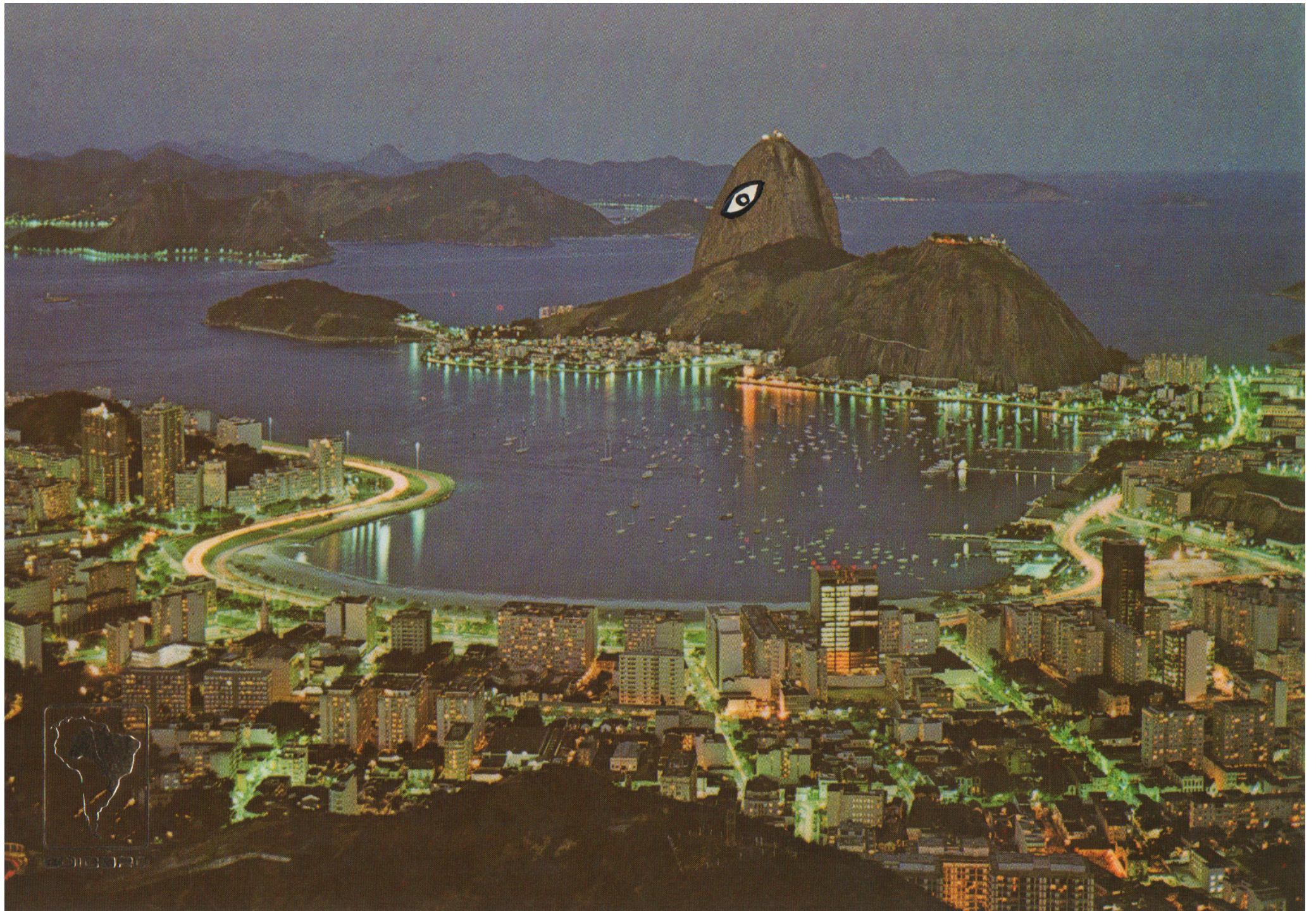


CIA. FIAT LUX

**IND. BRASILEIRA
MÉDIA 40 PALITOS**

$$P \{ B_k | u_k \} \geq \frac{2 \, nm \bar{v}^2}{\text{eye}} \sum_{i=1}^k g(x_i) P \{ x_i \} - \log x$$







Olho (vinheta), 1987
composição e arranjo: Sérgio Basbaum
voz: Ná Ozzetti
teclados: Maurício Gaetani
gravação: Magueti
mixagem: Beto Eliezer
Gravado em 8 canais no Estúdio Zenith
(São Paulo)



Neste breve dossiê, apresento alguns casos de utilização da marca Olho, entre 1984 e 1992 (além de uma intervenção pontual em 2010).

Buscando escapar da onipresença da pintura, procurei, naquele momento, arrancar um elemento anatômico e transformá-lo em marca replicante autônoma, reivindicando acesso às infovias comunicacionais. Confiante no ganho de velocidade e escala daí decorrentes e atento às possibilidades multiplicantes e invasivas de um sinalizador empático, apresentei a marca Olho na exposição Como vai você, Geração 80? (EAV Parque Lage, 1984), na forma de um par de adesivos autocolantes.

Arrancar as coisas da indiferença e inverter práticas perceptivas: não mais olhar, mas ser olhado, em reconhecimento das forças de alteridade, buscando comunidades possíveis, mas também enunciando sinais da vigilância e do controle.

Em momento de práticas ainda analógicas, fui devorado pelo desejo da velocidade e pelas possibilidades de acessar coletividades mais aptas e abertas do que aquelas mobilizadas pelos protocolos do campo da arte: haveria uma inteligência compartilhada a mover os corpos e seria preciso encontrá-la, o quanto antes, ativá-la e cultivar as ferramentas desse aprendizado para um bom uso futuro.

Nem tanto enquanto vontade de assinatura ou identificador imediato, a marca Olho lança o artista em direção a sua condição vaporosa ou atmosférica, quando os efeitos de qualquer intervenção são também aqueles dos impactos superficiais: identificam-se as matérias em jogo, porém estas seguem imperturbáveis, quando a ativação relevante se dá na circulação das energias de sinalização dos locais e dos territórios, na escala dos fluxos principais, decisivos – aqueles que importam: demarcar problemas e perguntas enquanto regiões sensíveis, também lugar do contato.

Ricardo Basbaum



É a questão

ano: 1991

duração: 10'53"

formato original: U-MATIC-NTSC

direção: Ricardo Basbaum

edição de imagem: Sandra Kogut e Felipe Sá

edição de som: Felipe Sá

trilha sonora: Barrão e Ricardo Basbaum

músicas originais: Sérgio Basbaum e Ricardo Basbaum

vinheta Olho: Sérgio Basbaum

voz: Na Ozetti

teclado: Mauricio Gaetani

produção: Centro de Comunicação Unicamp

pós-produção: Antevê – RJ

participação: Suzana Salles, Sérgio Basbaum, Arnaldo de Hoyos, Marco do Valle

Este vídeo registra o trabalho desenvolvido por Ricardo Basbaum em sua temporada como artista-residente na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), de abril a novembro de 1987.





**É a questão, é questão
ou não?**

Ricardo Basbaum

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.242087>

FIG. 1

Ricardo Basbaum, *Evento da Torre*, 1987. Filipetas, impressão Offset. 6 x 10 cm. Artista Residente, Unicamp, Campinas.

FIG. 2

Ricardo Basbaum, *É a questão*, 1985. Texto para o pôster da exposição *Olhos, Discos e Eletrodomésticos* (Ricardo Basbaum, Pedro Tebyriça, Barrão), Galeria Contemporânea, Rio de Janeiro.

FIG. 3

Ricardo Basbaum, *Olho*, 1984. Adesivo autocolante. 12,3 x 20,5 cm. Tiragem ilimitada.

FIG. 4

Ricardo Basbaum, *Coração Sagrado*, 1985. Esmalte sintético, pôster religioso. 50 x 70 cm. Coleção particular.

FIG. 5

Ricardo Basbaum, *Olho*, 1985. Intervenção com adesivos. Fotografia Pedro Tebyriça.

FIG. 6

Ricardo Basbaum, *Evento da Torre*, 1987. Texto para convite do evento. Fotografia. Artista Residente, Unicamp, Campinas.

FIG. 7

Ricardo Basbaum, *Olho/Naípe*, 1985. Esmalte sintético, cartas de baralho. Coleção particular.

FIG. 8

Ricardo Basbaum, *Olho*, 2010. Intervenção com adesivo, vinil autocolante. Exposição Galeria Expandida Luciana Brito Galeria, São Paulo. Fotografia Daniela Mattos.

FIG. 9

Ricardo Basbaum, *Futebol Arte*, 1990. Da esquerda para a direita: Barrão, Alex Hamburger, Ricardo Basbaum, Roberto Tavares. Fotografia Raul Mourão.

FIG. 10

Ricardo Basbaum, *Olho (fórmula)*, 1987. Filipetas, impressão Offset. 5 x 15 cm. Artista Residente, Unicamp, Campinas.

FIG. 11

Ricardo Basbaum, *Olho*, 1985. Esmalte sintético, caixa de fósforos. 3,5 x 5 x 1,5 cm. Coleção do artista.

FIG. 12

Ricardo Basbaum, *Olho (fórmula)*, 1987. Filipetas, impressão Offset. 5 x 15 cm. Artista Residente, Unicamp, Campinas.

FIG. 13

Ricardo Basbaum, *Olho (calendários)*, 1992. Esmalte sintético, calendários de bolso. 9,5 x 6,5 cm.

FIG. 14

Ricardo Basbaum, *Olho*, 1985. Esmalte sintético, cartão-postal. 10,6 cm x 15 cm. Coleção do artista.

FIG. 15

Ricardo Basbaum, *Olho (vinheta)*, 1987. Filipeta, impressão Offset. 5 x 15 cm. Artista Residente, Unicamp, Campinas. Composição de Sérgio Basbaum. Acesse a gravação através do QR code.

FIG. 16

Texto para este dossiê, 2025.

Ricardo Basbaum, *É a questão*, 1991. 10'53". Stills. Acesse o vídeo através do QR code.

FIG. 17

Quadro de avisos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage durante a exposição *Como vai você, Geração 80?*, 1984. Fotografia Ricardo Basbaum.

O PAPEL DA CRÍTICA DOS ANOS 1970 PARA CÁ

**MARTHA TELLES
FERNANDA LOPES TORRES**

**THE ROLE OF CRITIQUE FROM THE
1970S UP TO TODAY**

**EL PAPEL DE LA CRÍTICA DESDE LOS
AÑOS 1970 HASTA HOY**



RESUMO

Após apontar questões fundamentais do contexto produtivo para o adensamento e profissionalização do sistema de arte brasileiro nos anos 1970, as autoras do livro *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970* identificam transformações significativas na esfera crítica de arte, ao menos desde meados dos anos 1980, que adicionam contradições e complexidades aos processos em curso do adensamento de nosso circuito de arte. Mudanças dos últimos 30 anos redefiniram hierarquias entre instâncias e agentes do sistema de arte, o mercado ganhou protagonismo inédito na cadeia de construção de valor da obra de arte, e a crítica, tal como idealizada na modernidade, perdeu sua razão de ser social. Nesse novo contexto, a pergunta proposta é: a produção crítica pensada a partir de e em nosso contexto periférico ainda teria algo a nos dizer? De outra forma, seria possível dialetizar nossa fortuna crítica, desenvolvida ao longo do século XX, com as questões urgentes de nosso presente?

PALAVRAS-CHAVE O Papel da crítica; Arte Contemporânea, Fortuna crítica; Periferia

ABSTRACT

After pointing out fundamental issues of the productive context to densify and professionalize the Brazilian art system in the 1970s, the authors of the book *The Role of Criticism in the Formation of Contemporary Art Thought in Brazil in the 1970s* identify significant transformations in the critical art sphere at least since the mid-1980s that add contradictions and complexities to the ongoing processes of densification of our art circuit. The changes of the last 30 years have redefined hierarchies between instances and agents of the art system. The market gained an unprecedented role in the value-building chain of the work of art and criticism, as idealized in modernity, has lost its social *raison d'être*. In this new context, the proposed question is: would the critical production thought from and in our peripheral context still have something to tell us? Otherwise, would it be possible to dialectize our critical fortune, developed throughout the 20th century, with the urgent issues of our present?

KEYWORDS

The Role of Criticism; Contemporary Art; Critical fortune; Periphery

RESUMEN

Tras señaladas las cuestiones fundamentales del contexto produtivo para el fortalecimiento y la profesionalización del sistema de arte brasileño en los años 1970, las autoras del libro *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970* identifican transformaciones significativas en la esfera crítica del arte, al menos desde mediados de los años 1980, que añaden contradicciones y complejidades a los procesos en curso de consolidación de nuestro circuito artístico. Los cambios de los últimos 30 años han redefinido jerarquías entre instancias y agentes del sistema del arte, y el mercado ha ganado un protagonismo inédito en la cadena de construcción del valor de la obra de arte, y la crítica, tal como la concibieron en la modernidad, ha perdido su razón de ser social. En este nuevo contexto, la pregunta que se propone es: ¿La producción crítica pensada desde y en nuestro contexto periférico aún tendría algo que decirnos? De otro modo, ¿sería posible dialectizar nuestra fortuna crítica, desarrollada a lo largo del siglo XX, con las cuestiones urgentes de nuestro presente?

PALABRAS CLAVE

El Papel de la crítica; Arte Contemporáneo; Fortuna crítica; Periferia



INTRODUÇÃO

A relação entre crítica e produção é constitutiva da arte moderna e contemporânea. No Brasil dos anos 1970, ela teria se tornado determinante para a existência mesma de uma produção de arte contemporânea. Aproximadamente duas décadas depois da produtiva atuação de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar junto a nossas vanguardas construtivas, distintas alianças entre artistas e críticos atuaram na constituição de nosso sistema de arte, contribuindo de modo decisivo para a emergência da arte contemporânea entre nós. Esse foi o ponto de partida da pesquisa “O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo no Brasil na década de 1970” iniciada pelas duas (então) jovens pesquisadoras Martha Telles e Fernanda Lopes Torres em 2003, que resultaria no livro publicado em 2023 com o mesmo título. A partir do encantamento por uma produção textual crítica e gráfica, manifestada em publicações como as revistas *Malasartes* e *GAM*, os jornais *Parte do Fogo*, *Beijo*, entre outras, a pesquisa começa com uma série de interrogações sobre o papel da crítica na produção de artistas emergentes naquele momento.

Decidimos então entrevistar artistas, críticos e galeristas¹ a fim de compreender a potência conceitual e visual presente naquelas publicações. Analisando essas entrevistas e uma série de textos publicados entre meados de 1970 e início dos anos 1980, era possível identificar nesse período iniciativas individuais, em grupos ou em parcerias, com afinidades poéticas eletivas ou “rivalidades” produtivas, que constituíram verdadeiras frentes de ação na busca de efetiva inscrição desses atores em nosso tecido cultural. Tais iniciativas apontavam a urgência de pensar e construir ações políticas no incipiente sistema de arte local de modo a garantir condições de possibilidade para o desenvolvimento da produção contemporânea. Formou-se então um potente contexto produtivo, uma vez que foi possível estabelecer novos modelos de práticas no círculo de arte local, orientados por análises e ações políticas determinantes na construção de um pensamento de arte contemporânea entre nós.

Naquele momento, já era clara para artistas e críticos a necessidade de alargar o campo da ação produtiva para além dos limites do objeto material. Afinal, eles bem sabiam que a obra de arte existe somente no atrito com o “circuito de arte” – para usar expressão recorrente à época – ou seja, inscrita em sua realidade

social, constituída por uma dinâmica entre museu, universidade, mercado, crítica e história da arte, e inserida, em última análise, em um campo social relativamente autônomo, capaz de conferir significados à arte. Nesse contexto, a noção de circuito se torna central tanto para a crítica como para a própria produção de arte. Em *Análise do circuito*, artigo publicado na primeira edição da revista *Malasartes*, o crítico Ronaldo Brito redimensiona a ideia de mundo da arte a partir da nova esfera comunicacional, refletindo sobre as especificidades do sistema de arte brasileiro. Também nesse número de *Malasartes*, Cildo Meireles reedita *Inserções em circuitos ideológicos*, de 1970, em que propõe a visibilidade de diferentes circuitos por meio da engenhosa inversão do *ready-made* duchampiano. Não era o objeto comum retirado do mundo a ser levado para o mundo das artes, era o circuito, como arte que, ao ganhar visibilidade, adentrava o mundo. Aqui, as esferas pública e privada da arte se confundem, estabelecendo a possibilidade de espaços de inserções críticas e políticas.

Em seu depoimento a Torres e Telles (2023, p. 379), Cildo Meireles aponta um dos grandes problemas da época da *Malasartes*: “como se poderia exercer uma produção da negatividade”, uma crítica sobre o próprio sistema de arte. “Fazendo uma analogia,

prossegue Cildo, seria como se no Brasil, ao organizar uma competição olímpica, tivesse que comprar o terreno, capinar e construir as estruturas, competir e ganhar as medalhas”. Aprofundar a discussão sobre o estatuto do objeto de arte significava para o artista não apenas o tensionar de uma produção negativa com os limites do sistema de arte, mas também enfrentar as especificidades locais, exigindo um segundo trabalho: participar do processo de fazê-lo existir ou, na analogia do artista, “comprar o terreno, capinar e construir as estruturas”.

Em seus três números, todos publicados em 1975 e 1976, a revista *Malasartes* foi um primeiro espaço de experiência e intervenção possível, “construído” a partir de esforço coletivo e plural envolvendo artistas do eixo Rio-São Paulo. A continuação de ações políticas nas instâncias do sistema de arte – especialmente nessas cidades, mas não exclusivamente – perfaz uma movimentação de peças decisiva para essa produção emergente. Espaços foram sendo conquistados em museus e galerias, num movimento que se estendeu a outras instâncias do circuito de arte pouco sistematizadas, como a história da arte, disciplina até então ausente nos currículos universitários brasileiros. Desse processo, faz parte também a “ocupação estratégica” de órgãos governamentais, como a Fundação

Nacional de Artes (Funarte), ao longo da segunda metade da década de 1970 e primeira metade dos anos 1980.

A análise dos textos e dos depoimentos dos profissionais então atuantes evidencia que uma das reivindicações recorrentes era a superação da precariedade do circuito de arte. Para esses agentes, somente com a transformação do sistema local se alcançaria uma dimensão pública mais efetiva para a produção artística brasileira, sua real inscrição no tecido social. Dessa forma, eram necessárias a implementação da disciplina de história da arte nas universidades brasileiras e mais ampla profissionalização do mercado, além do franqueamento ao público de coleções de arte brasileira em acervos de museus e instituições locais.

Passados mais de 50 anos do contexto produtivo apresentado no livro, muitas das aflições e demandas relatadas nos depoimentos foram enfrentadas. Algumas delas com relativo sucesso, como a reivindicação da profissionalização do mercado de arte e a implementação de cursos de história e teoria da arte em graduações e pós-graduações de universidades. Outras permanecem como questões latentes, a exemplo da fragilidade das instituições museológicas no Brasil, que tinha na ausência de exposição permanente de acervos de obras de arte modernas e contemporâneas um de seus sintomas mais críticos.

A tais reivindicações ainda se somavam outras, como a implementação de políticas institucionais de museus com projetos políticos claros e, sobretudo, duradouros, incluindo programas de aquisição de obras. Em outras palavras, museus sem acervos significativos, sem corpo técnico profissionalizado e qualificado e sem verbas para projetos a longo prazo não estavam aptos a propor projetos institucionais consequentes, de modo a formar um público capaz de reconhecer valores de sua própria cultura em coleções de arte. Afinal, somente por meio do contato mais direto e constante das pessoas com seus bens artísticos e culturais, pode-se estabelecer uma relação profícua, levando a efetiva construção de valor, reconhecimento e pertencimento cultural, proporcionando assim a vislumbrada dimensão pública para as artes visuais em nosso país.

Nesse ponto, observamos exceções exitosas por parte de instituições, como a Pinacoteca de São Paulo, capaz de desenvolver política de aquisição de acervo e formação de público, impulsionadas pelas pioneiras ações de políticas institucionais de longo prazo realizadas por Aracy Amaral. Também merece destaque o Museu de Arte do Rio, instituição mais recente (2013), cuja coleção concebida para o município do Rio de Janeiro é constituída por obras de artistas cariocas e com os trânsitos e as transversalidades entre o Rio de

Janeiro e o mundo (objetos e documentos daqueles que passaram pela cidade e deixaram sua história como parte integrante desse lugar, ou com vestígios e memórias que representam a cidade), além do outro, o diferente do Rio. Capaz de atrair um público amplo, com destaque para a vizinhança, ele mantém importante programa de formação de público a partir, por exemplo, da realização de cursos, formações continuadas, seminários, encontros e ciclos de palestras.

Em termos amplos, porém, a disponibilização ao público brasileiro de importantes valores de nossa arte moderna e contemporânea ainda parece pontual e restrita. Para enfrentar tal lacuna nos dias de hoje, é preciso compreender/explorar um ambiente cultural (e político, social) bem diferente (outro universo mesmo) daquele vivenciado pelos profissionais entrevistados no livro. Embora seja possível identificar nos depoimentos dos críticos e dos artistas questões ainda atuais que guardam potencial crítico de transformação da realidade de nosso meio de arte, observamos que as propostas e reivindicações de ações políticas por parte dessa geração de 1970 perderam força social e apoio político com o início do novo momento transnacional do sistema capitalista.

A partir dos anos 1990, com o fenômeno da globalização, novas demandas internacionais impunham suas agendas e realidades

ao circuito de arte brasileiro. A nova vaga capitalista apresentava oportunidades inéditas de atualização para um país periférico, ao mesmo tempo que tornava obsoletas muitas das premissas do debate cultural entre nós, em especial as do nacional-desenvolvimentismo, balizadoras das políticas culturais locais até a metade dos anos 1980. O período representou o fim de uma era e, em especial, a obsolescência dos debates culturais relacionados à superação das relações de verticalidades entre as nações. Termos e expressões como “país em desenvolvimento”, “superação do atraso” ou “precariedade” não faziam mais sentido no mundo global, até porque, naquele contexto geopolítico, o mundo caminhava para uma horizontalidade inédita e utópica. No campo das artes visuais, fronteiras ou limites espaciais (Estados-nação) foram esfacelados, e o sistema de arte local passou a experimentar certa crença numa livre circulação capaz de apagar os limites entre centros e periferias. Tais ficções de espaços encobriam, contudo, outra realidade, como observou Peter Osborne (2016, p. 46): “nos espaços transnacionais é encenada uma utopia do mercado de livre circulação, enquanto na realidade ela incorpora contradições da mediação dessa contradição de capital”.

No sistema brasileiro das artes, passamos a vislumbrar uma espécie de superposição de interesses, característica de países da

periferia do capitalismo. Se por um lado novas agendas globais apresentavam aspectos de convergências às agendas locais, por outro, uma nova lógica mercadológica impunha o abandono de antigos interesses. Ocorre então a superposição, e conflitos de interesses adicionavam contradições e complexidades aos processos em curso do adensamento de nosso circuito de arte. Talvez o melhor exemplo dessa convergência/divergência de projetos políticos das artes, antes e depois de 1990, tenha sido a reivindicação por instituições museológicas fortes.

A partir dos anos 1990, passamos a experimentar uma das consequências mais dramáticas do neoliberalismo global: a mudança em escala planetária do próprio lugar do mercado. No mundo de rede, o mercado se tornou onipresente em todas as esferas da vida, passando a impor seus interesses às práticas culturais por meio do *marketing*. Era o momento das megaexposições com apelos de massa que visavam, antes de mais nada, à captação de recursos, na maioria das vezes tratando o conteúdo exposto como peça de *marketing*. Essa lógica de financiamento de exposições chegou ao circuito de arte brasileiro por meio da dinâmica da Lei Rouanet – novo modelo de financiamento cultural via renúncia fiscal de empresas privadas e estatais privilegiando megaexposições e exposições itinerantes,

as quais, para amortizar os custos, deveriam passar por um número maior de cidades, levando as marcas de seus patrocinadores. Tratava-se majoritariamente de exposições prontas, algumas de grandes museus do exterior, sempre temporárias (HERKENHOFF et al., 2011).²

Não restam dúvidas de que esse modelo de financiamento expandiu quantitativa e territorialmente os museus e os centros culturais no Brasil, e, na melhor das hipóteses, teria ampliado o repertório visual das comunidades que frequentam essas instituições. Ainda dentro dessa dinâmica, instituições foram criadas e museus requalificados em várias partes do país. Tal modelo de negócio, todavia, privilegiava as exposições como eventos ou espetáculos e, por sua própria lógica efêmera e imediatista, negligenciava os aspectos históricos sociais constitutivos da relação museus/obra, museus/público. É importante notar que as megaexposições como espetáculo não eram exclusividade brasileira, mas constituíam um fenômeno planetário e estavam inseridas na requalificação das artes visuais presentes na indústria do entretenimento e do turismo.

Nessa nova situação, o Brasil era incorporado como um novo mercado de exposições internacionais. Como periferia, entretanto,

o que nos diferenciava era a estrutural dessincronia de fases históricas, obrigando-nos a abandonar projetos gestados localmente pelas novas exigências dos grandes centros. A partir de 1990, ainda não havíamos constituído museus fortes, com o potencial de institucionalizar as produções locais e construir discursos e ações capazes de estabelecer projetos formativos para o público. Diferentemente, passamos a priorizar megaexposições temporárias, abandonando antigas reivindicações no meio do caminho. Até mesmo pelo sucesso de público e crescimento quantitativo e geográfico das instituições de arte, não havia interesse político no sistema de arte local para discussões sobre antigas demandas. Inexistia espaço político para falar sobre a vocação pública e política de tais instituições ou para estabelecer um projeto institucional, coerente e comprometido com a cultura local, para os museus que, em última análise, eram grandes responsáveis pela construção de significado e valor social das produções de arte.

A discussão sobre o fortalecimento de nossas instituições de artes visuais se tornou ainda menos pertinente à medida que entrávamos no século XXI, quando o sistema de arte transnacional global passou a exportar modelos museológicos que promoveriam o capital simbólico que a arte seria capaz de emprestar às cidades

e a seus negócios (BASBAUM, 2012). No Brasil, o melhor exemplo se constituiu das tentativas frustradas de implantar, com financiamento público, uma franquia do Museu Guggenheim-Rio (NOBRE, 2022), em 2003. Aqui, o conceito de museu se tornava cada vez mais imiscuído na engrenagem do mercado da cultura, do lazer e do entretenimento. Inserido na lógica dos negócios, esses espaços soavam como despropositais e mesmo passadistas as possíveis reivindicações de investimentos em aspectos estruturais, como conservação, pesquisa e expansão dos acervos, elementos fundamentais para elaboração de políticas de arte consequente. Mesmo quando coleções privadas importantes foram destinadas a instituições no exterior, como foi o caso da Coleção Adolpho Leirner adquirida pelo Museu de Belas Artes de Houston, no Texas, em 2007, a tímida repercussão pública da venda não foi capaz de mobilizar os agentes de arte e cultura brasileiros no sentido de debater e propor soluções para antigos problemas relacionados a como tornar públicas as coleções de arte no Brasil.³

No início do século XXI, o crescente interesse de instituições estrangeiras por nossas produções artísticas modernas e contemporâneas abriu um novo capítulo de oportunidades e desafios para a arte brasileira. Ao ser incorporada a importantes coleções, como as do MoMA ou da Tate Modern, a produção local recebia

atribuição de valor pelos agentes do sistema de arte transnacional global, participando das narrativas oficiais da história da arte mundial. Nesse processo, contudo, havia igualmente o risco de nossa arte ser incorporada a tais narrativas a partir dos parâmetros críticos dos países centrais. Foi essa a análise feita por Rodrigo Naves (2002) em *Um azar histórico*, sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, no qual o crítico reivindicava a possibilidade de pensar criticamente a produção de arte brasileira a partir de nossas experiências social e especificidades históricas periféricas. Assim, a proposta de uma abordagem crítica de nossa “historicidade complicada” figurava como uma ação política de adensamento da relação entre o público e a produção local de arte; em última análise, pensar historicamente seria uma importante ferramenta na construção de valor da arte no Brasil.

Encontramos assim uma das recorrentes dessincronias em nossos processos históricos periféricos. Quando nossa produção no campo da crítica e da historiografia da arte ganhava maior densidade, teve início a recepção do debate sobre a crise do próprio conceito de história da arte. Começou a ser problematizada a história da arte organizada por um modelo temporal teleológico e progressista, que construía narrativas lineares e unívocas e tinha como exemplar

o que era produzido na Europa e nos Estados Unidos. A partir de então, abriu-se espaço para importantes debates e conquistas e ganham importância e influência teorias decoloniais que reavaliam o lugar das produções periféricas nas narrativas globais de arte. Ainda assim, importa refletir sobre a substituição de uma temporalidade moderna, com seu finalismo, por um outro modelo de temporalidade contemporânea que, em última análise sustenta a lógica das instituições de arte no mundo transacional globalizado. Para Peter Osborne (2016, p. 44), trata-se de uma ficção do tempo histórico do presente único, “uma unidade na disjunção, ou a unidade disjuntiva dos tempos”, uma ficção de unidade temporal do presente ao redor do planeta.

Nessa ficção, as categorias de passado e futuro são comprimidas e mitigadas na representação unitária do presente. Tal ficção não é apenas temporal, mas é igualmente espaço-social, representada em sua forma mais ampla no problema da geopolítica. As implicações políticas da ficção de presentidade seriam peças-chave para a lógica expansionista dos mercados ligados às instituições de arte transnacionais da indústria cultural. Uma das questões a considerar é que tal ficção temporal global esvazia de modo significativo o poder crítico em relação às instituições e à própria arte. Muito da anemia

da crítica ocorre pelo fato de essa noção unitária de presente encobrir a noção de passado e eliminar a de futuro. E, como observa Osborne (2016, p. 47), para que o pensamento sobre a arte assuma uma posição crítica dentro das instituições globais, “ele deve relacionar-se diretamente com a ontologia socioespacial de seus próprios locais”. Ele precisaria relacionar-se com o seu próprio passado. “Para cada presente, sua própria pré-história”, nas palavras de Osborne (2016, p. 44). Nessa direção, talvez pudéssemos nos perguntar sobre as possibilidades de atualização do pensamento histórico crítico em países periféricos como o nosso que, entre as suas muitas tarefas, colocasse em xeque o apagamento do passado e do futuro, subsumidos na lógica da temporalidade unitária do contemporâneo.

De fato, no mundo de hoje, em que as fronteiras entre as esferas pública e privada foram irremediavelmente embaralhadas, o poder social da crítica se encontra esvaziado. No caso da crítica de arte, tal processo seguiu igualmente a dissolução de seus limites institucionais estabelecidos na modernidade. Como observamos em nosso livro, a partir dos anos 1970, com as transformações no conceito de arte e em suas esferas pública e privada, os papéis dos agentes do sistema de arte são redefinidos. Importantes aspectos de inteligibilidade das obras passaram a ser realizados pelos próprios

artistas, em textos que são muitas vezes constitutivos da obra. Entretanto, mesmo nesse contexto de mudanças ontológicas, até meados dos anos 1980 a crítica de arte ainda desempenhava papel relevante junto às produções de arte em publicações de jornais e revistas.

A partir dos anos 1990, o papel da crítica e do mercado passou por transformações que lhes deram novas configurações. O lugar de mediação entre o público e a produção foi gradativamente deixando de ser uma prerrogativa da crítica de arte especializada. Tais transformações se relacionavam diretamente à própria crise da esfera pública comunicacional e à ascensão de novas mídias digitais e informacionais. No campo específico da arte, o novo mundo em redes continha novos modelos de negócios das instituições museológicas que exigiam profissionais sem grandes vínculos com as instituições e suas coleções históricas. Era necessário um profissional independente, flexível, hiperconectado, com a capacidade de traduzir produções de diferentes partes do planeta para cada novo mercado: o curador independente.

A figura do curador sempre existiu junto a coleções e acervos, desempenhando o papel de documentar e cuidar da integridade desses materiais. Entretanto, ele ganha novas funções e sentido

a partir dos anos 1970. Nesse contexto/mais recentemente, surge o curador independente, ganhando não apenas protagonismo com sua capacidade de legitimação das produções, mas também passando a acompanhar as produções e a obter recursos financeiros para a execução de seus trabalhos. Nesse ponto, teve início mais um embaralhamento de fronteiras entre as competências dos agentes do sistema de arte: o curador passou a transitar cada vez mais em sintonia com galerias, feiras de artes e o mercado. Além do mais, em algumas instituições de arte o consultor de investimentos e o curador passaram a ser a mesma pessoa, criando superposição, ou mesmo confusão, entre valor econômico e valor cultural da obra.

Em que pese a importância do mercado para a profissionalização do meio e para consolidação de um espaço de trocas e discussões, ele não deveria se sobrepor à instituição e à crítica (ALVES, 2010). Todavia, a dissolução dos limites entre as competências vem criando situações de tal ordem que as outras instâncias consagradoras de valores para além do mercado de arte, tais como a recepção do público, as instituições como os museus e as universidades e, sobretudo, a crítica de arte, perderam sua vitalidade no jogo da construção do consenso dentro do circuito. Nesse caso, a racionalidade técnica que visa a fins determinados parece ter ocupado o espaço

de outras instâncias, mas sem o atrito e o poder de autorreflexão e de autocompreensão próprios da crítica de arte.

Dos anos 1970 aos dias de hoje, a noção de crítica de arte tal como definida na modernidade (que se tornou modelo para os críticos e artistas no Brasil) perdeu sua eficácia social. Uma perda que, em última análise, remete à crise dos próprios modelos modernos de racionalidade aos quais a crítica de arte se encontrava vinculada. Não deixa de ser curioso, entretanto, observar o surgimento de novas formas de racionalidade com o poder de engolfar qualquer rastro de natureza ou subjetividade humana, incluída a experiência estética. Aqui, seria importante discutir se em um mundo dominado por novas racionalidades oriundas de processos da tecnologia informacional haveria a necessidade de repensar novas noções de crítica, seja no sentido mais genérico ou da crítica estética. Talvez pudéssemos pensar novas noções de crítica da arte como espaço de resistência à instrumentalização e mercantilização da experiência estética, que constitui uma das cruciais dimensões da vida na construção de nossa humanidade.

Diante dessas e outras transformações radicais em curso, há muito o que ser pensado e discutido. Por isso, nos empenhamos em organizar o seminário “Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos

da crítica e da história da arte” logo depois da publicação do livro. Nele, depois de apresentar questões levantadas ao longo do livro, encerramos nossa fala propondo que talvez pudéssemos tensionar/friccionar problemas colocados pelos artistas, críticos e pensadores atuantes nos anos 1970 de modo que não abandonássemos momentos potentes de nossa arte e cultura que muito teriam a contribuir para o presente.

Para finalizar, trouxemos então uma imagem para falar de um sentimento recorrente durante a realização da pesquisa e do livro. Ao viajar por estradas automobilísticas do Brasil, é possível ver de longe estradas de ferro cobertas por mato, abandonadas. Já as estradas automobilísticas ditas de Primeiro Mundo estão sempre ao lado de estradas de ferro, sem que uma precisasse destruir a outra. Com papéis distintos, elas se complementam. No Brasil, existe uma prática de abandono e apagamento de projetos consequentes que poderiam coexistir, de modo que o objeto maior – no caso do exemplo dado da mobilidade, circulação de pessoas e mercadorias – fosse mais efetivo e ajudasse a vida das pessoas de um país.

Ainda se atentarmos para o fato de as ferrovias terem sido o símbolo da modernidade por excelência, poderíamos nos perguntar se o abandono de nossas malhas ferroviárias poderia ser

entendido como uma metáfora do abandono de nossas conquistas modernas. Esquecimento realizado, muitas das vezes, em detrimento da última novidade do momento vinda de fora. Talvez seja essa uma das singularidades estruturais do funcionamento do capitalismo periférico. Trazendo para o campo da arte e da cultura, fizemos inúmeras vezes a pergunta: seria possível pensar a prática de dialetizar nossa fortuna crítica, desenvolvida ao longo do século XX, com as questões urgentes de nosso presente?

NOTAS FINAIS

1 Entrevistamos 34 profissionais: Alberto Tassinari, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Antonio Manuel, Aracy Amaral, Artur Barrio, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Fernando Cocchiarella, Frederico Moraes, Guilherme Vaz, Iole de Freitas, Ivens Machado, Jean Boghici, José Resende, Luisa Strina, Luiz Paulo Baravelli, Marcio Doctors, Nuno Ramos, Paulo Bruscky, Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Raquel Arnaud, Regina Silveira, Ricardo Basbaum, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Sonia Andrade, Sonia Salzstein, Sophia Telles, Thomas Cohn, Tunga e Waltercio Caldas.

2 Ver “Desafios para Museus de Arte no Brasil no séc. 21” [transcrição integral]. Mesa-redonda realizada no Instituto Goethe em 02 de setembro de 2004 com Paulo Sergio Duarte (Fundação Iberê Camargo), Paulo Herkenhoff (Museu Nacional de Belas Artes), Moacir dos Anjos (Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães) e Marcelo Araújo (Pinacoteca do Estado de São Paulo), mediada por Martin Grossmann (USP). Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/desafios-para-museus-de-arte-no-brasil-no-sec-21-integra>. Acesso: 27 fev. 2023

3 Seria necessário, por exemplo, que aprovássemos legislações específicas, tais como impostos de transmissão por herança das obras de arte, mecanismo jurídicos adotados em países como Estados Unidos, França entre outros, e que impulsionam o processo de doação de obras com grande valor cultural para sua população.

REFERÊNCIAS

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. *In*: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.

BASBAUM, Ricardo. Perspectivas para o museu no século XXI. **Fórum Permanente**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/perspectivas-para-o-museu-no-seculo-xxi>. Acesso em: 25 nov. 2024.

HERKENHOFF et al. Desafios para museus de arte no Brasil no século XXI. *In*: GROSSMANN, Martin; Mariotti, GILBERTO (Org.). **Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/desafios-para-museus-de-arte-no-brasil-no-sec-21-integra>. Acesso em: 26 nov. 2024.

NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. **Novos Estudos CEBRAP**, [S.l.], v. 3, n. 64, pp. 5-21, 2002.

NOBRE, Ligia. Guggenheim-Rio é uma visão estereotipada do Brasil. **Fórum Permanente**, São Paulo, 2022. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero2/ligia-nobre>. Acesso em: 27 fev. 2023.

OSBORNE, Peter. Arte Contemporânea e arte pós-conceitual. **Revista Poiésis**, v. 17, n. 27, pp. 39-54, 2016. DOI: 10.22409/poiesis.1727.39-54

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha (Orgs.). **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970**. Rio de Janeiro: Nau, 2023.

SOBRE AS AUTORAS

Martha Telles é mestra e doutora em História da Arte doutora em História Social da Cultura, PUC-RJ, tendo realizado o PDEE com bolsa sanduíche CAPES, na CUNY (City University of New York). Tem experiência em História da Arte, atuando nos temas de arte brasileira, história da arte moderna e contemporânea e sistema de arte. É coautora do livro “O Papel da Crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970”, pela editora Nau/Faperj(2023) Atua como pesquisadora e professora no Instituto de Arte (UERJ) e no PPGArt (UERJ). Desde então, vem publicando artigos, ensaios, resenhas e livros.

Fernanda Lopes Torres Possui graduação em Desenho Industrial pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1990), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2001) e doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2006). Lecionou em cursos de graduação e pós-graduação na UERJ, Senai CETIQT e PUC-Rio. Atualmente é pesquisadora de arte da Empresa

Municipal de Multimeios. Tem experiência na área de História da Arte, com ênfase em História da Arte Moderna e Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: arte brasileira, vanguardas e crítica de arte. Arp Fellow na Stiftung Arp e.V. (2021).

Artigo recebido
em 30 de setembro de 2024 e aceito
em 13 de novembro de 2024.

EM DUPLO EIXO: ENTRE A SENSACÃO E O CONCEITO

RICARDO BASBAUM

**IN A DOUBLE AXIS : BETWEEN
SENSATION AND CONCEPT**

**EN DOBLE EJE: ENTRE LA SENSACIÓN
Y EL CONCEPTO**

RESUMO

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

 <https://orcid.org/0000-0002-6886-8987>

* Universidade Federal
Fluminense (UFF), Brasil.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.235214>

e-235214

Tomando como referência algumas questões colocadas em minha entrevista no livro *O Papel da Crítica na Formação de um Pensamento Contemporâneo de Arte no Brasil na Década de 1970* (2023), porém em conexão direta com a posição desenvolvida enquanto artista nas últimas décadas, problemas da crítica e da teoria da arte serão aqui organizados a partir das relações concretas e materiais envolvidas na produção dos trabalhos, sob a perspectiva de uma ação que é ao mesmo tempo sensorial e conceitual. Serão desdobrados, entre outros tópicos: as relações entre problemas do circuito de arte dos anos 1970 e 1980; o “desaparecimento” do crítico frente ao curador; as mutações do circuito de arte no final do século XX e início do século XXI; e o investimento em uma imagem do artista que compreende esse agente como além do mero produtor de obras de arte.

PALAVRAS-CHAVE Crítica de Arte; Arte Conceitual; Texto de Artista; Arte Contemporânea; Arte dos Anos 1980

ABSTRACT

Taking as a reference some of the questions raised in my interview in the book *O Papel da Crítica na Formação de um Pensamento Contemporâneo de Arte no Brasil na Década de 1970* (2023) but in direct connection with the position I have developed as an artist in the last decades, problems of criticism and art theory will be organized in this study from the concrete and material relationships involved in the production of the works under the perspective of an action that is both sensorial and conceptual. Among other topics, this study will focus on the relationship between the problems of the art circuit in the 1970s and 1980s; the ‘disappearance’ of the critic in relation to the curator; the mutations of the art circuit at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century; and the investment in an image of the artist that understands this agent as more than just a producer of works of art.

KEYWORDS Art Critic; Conceptual Art; Artist Text; Contemporary Art; 1980s Art

RESUMEN

Tomando como referencia algunas cuestiones planteadas en mi entrevista para el libro *O Papel da Crítica na Formação de um Pensamento Contemporâneo de Arte no Brasil na Década de 1970* (2023), y en una conexión directa con la posición desarrollada como artista en las últimas décadas, en este texto se organizarán problemas de la crítica y la teoría del arte a partir de las relaciones concretas y materiales involucradas en la producción de las obras, bajo la perspectiva de una acción que es a la vez sensorial y conceptual. Se abordarán, entre otros temas, las relaciones entre problemas del circuito de arte de los años 1970 y 1980; la “desaparición” del crítico frente al curador; las mutaciones del circuito de arte a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI; y la inversión en una imagen del artista que comprende a este agente más allá del mero productor de obras de arte.

PALABRAS CLAVE

Crítica de Arte; Arte Conceptual; Texto de Artista; Arte Contemporáneo; Arte de los Años 1980





Neste texto, parto de minha entrevista publicada em *O Papel da Crítica na Formação de um Pensamento Contemporâneo de Arte no Brasil na Década de 1970*, livro organizado por Fernanda Lopes Torres e Martha Telles Machado da Silva (2023). Preciso admitir que, entre o momento da entrevista (2003) e hoje (2024), não existe mais aquele entrevistado – outros interesses foram sendo incorporados a minha prática e houve mudanças no modo de conduzir a questão crítica, agora de maneira mais integrada à prática artística. Ainda assim, tomarei como referência algumas questões trazidas naquela conversa para organizar o que apresentarei aqui.

Como jovem artista que iniciou sua trajetória pelo circuito da arte nos anos 1980 – um período portador de importantes mutações e ainda subestimado pela historiografia da arte brasileira –, percebo como algumas das questões da década anterior foram atropeladas pelos novos ares trazidos pela abertura política e sua recuperação da esfera pública e dos direitos civis. A geração de artistas que surgia foi acolhida e saudada em sua juventude e seu impulso comportamental libertário. Deve-se lembrar, entretanto,

que aquela década foi ainda vivida sob período ditatorial, tendo as eleições livres e diretas para presidente ocorridas apenas em 1989, sob o fracasso do movimento das Diretas Já (1984). Ao mesmo tempo, entrava-se em um outro mundo sob a economia neoliberal, a revolução digital e a implantação da Sociedade de Controle – elementos de transição para outro regime de poder e um diferente funcionamento da economia da cultura.

Pouco tempo depois, repetia-se um clichê: “os anos 70 foram dos críticos, os 80 dos galeristas, os 90 dos curadores” – comentário típico de uma baixa-generalização, que não deixa, entretanto, de assinalar algumas linhas-chave de traços hegemônicos do circuito de arte em cada um desses períodos. Para quem, como eu, como jovem artista, participou da exposição “Como vai você, Geração 80?” (EAV Parque Lage, 1984) e esteve envolvido ativamente com algumas questões daquele período, eram bastante evidentes as mudanças de orientação das relações entre arte e economia para um modelo mais agressivo de agenciamento das obras e indicações de início das dinâmicas próprias do marketing cultural. Porém, estive associado a grupos de artistas ainda atravessados pelas questões da crítica de arte, para quem o mais importante seria a possibilidade de se produzir debates críticos enquanto ferramenta legitimadora das obras, isto é, reconhecendo a relevância da existência dessa

camada (predominantemente textual-discursiva) no encontro com os trabalhos e (a partir das ferramentas à disposição no circuito de arte) realizando esforços para produzi-la, torná-la visível (pois a visibilidade da arte contemporânea também é aquela das palavras), ativá-la. Naquele momento, causavam desconforto as justificativas para a chegada de novas produções sendo construídas a partir de falsas e improdutivas polarizações que, por exemplo, celebravam a nova pintura do período em oposição a certas tradições conceituais e teóricas e vertentes experimentalistas. Havia, sim, a interessante confluência em direção à indústria cultural, revelando as complicações da nova esfera pública e as suas relações com o capitalismo financeiro (privatizações, privatizações, privatizações), assim como a onda pós-punk D.I.Y. (*Do It Yourself*), úteis para ameaçar o constante e incessante retorno de academicismos e outros vícios retóricos; algo das aproximações com a indústria cultural parecia também confrontar, de modo produtivo, certo elitismo econômico do mundo da arte. Entretanto, o círculo do qual fazia parte se ressentia das limitações da cena crítica e dos recalques sociais à experimentação, buscando se pautar pela busca de interlocução (onde, quem?) ou mesmo pela elaboração de possíveis posições alternativas em relação às ações artísticas que não fossem totalmente cercadas pelos valores do consumo de mercado – como “consumir

o consumo”? (OITICICA, 1980, p. 26).¹ Como sustentar o valor do confronto crítico, em meio ao crescente pragmatismo que reduz o tempo do embate com as obras ao coeficiente da eficiência e, aos poucos, produz a figura do agente curatorial (personagem composto por algo do crítico e do historiador da arte, mas também pelo produtor, pelo montador de exposições e pelo agente de comunicações)? Como compreender o trabalho de arte (em seus momentos de produção, de embate crítico, distribuição e fruição) enquanto dispositivo “sem recuperação possível pelo Espaço de Dominação onde se exerce” (BRITO, 1980, p. 9) quando, aparentemente, “está tudo dominado”?

*duas vozes –
escolher linhas de repetição*

oh!...
ah!...
êxtase & exercício
geleias adversas geleias
adversas geleias adversas
coros re-coros
preciosas pedras
+ X *in flux*

Figura 1.

Ricardo Basbaum. *Texto para vocalização*
(oh! ah!), 2014, texto em vinil adesivo, vozes.

Não se trata de trazer de volta qualquer “pureza”, imaginariamente presente em momentos anteriores originários, mas investigar as possibilidades de exercício do discurso crítico sob as pressões de uma pragmática eficiente, em que a atribuição de valor se confunde com a especulação do mercado. A condição de distanciamento crítico se encontra, em muitos modos, desmontada com a obra parte, desde já, sempre de uma modalidade “parcial, engajada e política” (Baudelaire, sobre o *Salon* de 1846)², estando o recurso à palavra, enquanto “tradução verbal da obra”, configurado como “prática linguística limitada”, frente à intensidade sensorial da experiência estética (Croce) – seja como “criação” ou “traição”, como sumariza Omar Calabrese (1993, p. 12), já está delineada, desde então, uma condição que hoje identificaríamos como “cartográfica” ou em rede, ou seja, a compreensão de que junto a um sistema de arte, enquanto agentes participantes, estamos já alocados em um território a partir do qual agimos e pelo qual somos atravessados; a condição contemporânea é aquela em que se busca intervir nos processos, compreendendo uma presença dinâmica e não-neutra. Seja como crítico, artista, historiador ou curador, parte-se da condição

de captura por um enredamento dinâmico de interesses a nos conduzir – resta produzir cortes, operar fluxos hegemônicos com desvios, interrupções e linhas de fuga, assim como outras ações de continuidade e descontinuidade (atividades regulatórias), compreendendo de que modo se tornariam ainda possíveis o encontro direto com os trabalhos e a temporalidade aberta de experiência (e/ou vivência) da obra de arte. Afinal, estamos nos referindo a um dos principais protocolos a partir dos quais seria possível produzir matéria discursiva (e, igualmente, sônica) em decorrência do “embate” (este é o termo que se consagra, enquanto indicativo do choque entre corpos e objetos) com o dispositivo interessante e complexo que denominamos obra de arte.

Trata-se de como pensar e tornar produtiva uma modalidade de encontro que consideramos imprescindível para a recepção dos trabalhos de arte, na direção de um processo de fruição que produza sentido para além do simples consumo cultural ou investimento financeiro: trabalhar o *choque* entre sujeito e obra de arte, corpo e objeto, de modo que exista produção de fala e valor discursivo. Reconhecer a obra de arte como dispositivo de produção discursiva e peça de alteridade que, através do estranhamento (ou seja, traços de uma potência sensorial que

nos remete sempre ao aqui e agora das sensações), produz cortes e dispara conexões – sendo o discurso crítico um dos registros particulares e de inscrição própria dessa ativação vocal-discursiva em direção a nossos pares, em uma comunidade frente à qual consideramos necessário e urgente produzir algum compartilhamento e difusão. Porém, falar junto às obras a partir dos trabalhos é também falar “contra”, reconhecer que os objetos, em sua materialidade, resistem às investidas, escapando à determinação: trata-se (a obra ou dispositivo) de objetualidade não transparente às construções simbólicas e que “contribui” à produção de sentido exatamente nessa condição de opacidade³. É na resistência do/ao objeto que efetivamente se produz sentido crítico, na medida em que o agente crítico se reconhece provocado, afetado, transformado pelo encontro com a obra. Seja por sua captura direta, sem intermediários, em um “campo prático” (GUATTARI, 2021), de afetos, seja pela compreensão das redes de mediação que constroem as condições de visibilidade e agência, contextualizando o objeto em sua territorialidade e sua localização, a configuração do “encontro crítico” se dá em condições paradoxais, ao mesmo tempo *imediatas* e *mediadas*.

*duas vozes –
escolher linhas de repetição
leituras simultâneas*

*nós-nós
euvocê vocêeu
a construção de si
(trauma)
como artista
etc-trans
flying letters
“criar problemas para si próprio
é o nome carinhoso
desta insensatez”*

Figura 2.

Ricardo Basbaum. *Texto para vocalização (nós-nós)*, 2014, texto em vinil adesivo, vozes.

É interessante reconhecer, em dois momentos diversos, a complexidade dessa operação de aproximação que se dá em gestos de veloz proximidade sensorial e afetiva e, ao mesmo tempo, no processo de reconhecimento progressivo de camadas e obstáculos que oferecem condições sempre indiretas de contato, em interfaceamentos sucessivos. Voltando aos seminais textos de Ferreira Gullar, fundadores do Neoconcretismo (1959), encontramos

a proposição sem precedentes em sua ousadia e singularidade – certamente única no conjunto de propostas modernas, a trazer desdobramentos futuros – do encontro *direto* corpo-obra: ao escrever que o objeto neoconcreto mantém uma relação com o sujeito que “dispensa intermediário”, como parte dos protocolos da “formulação primeira”, “onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento”, Gullar (1998, p. 283-301) está advogando a favor de uma proximidade máxima em relação aos trabalhos, nos termos de compreender a “força de singularização” e presença do afeto como “motor da obra” (GUATTARI, 2019, p. 383-397). Por outro lado, aportando o mesmo problema, porém a partir de outras condições de produção e recepção do trabalho contemporâneo, o artista Daniel Buren, ao se referir à megaexposição *Documenta 5* (1972), com curadoria de Harald Szeemann, afirma que

cada vez mais o assunto de uma exposição tende a não ser mais a exposição de obras de arte, mas a exposição da exposição como obra de arte [...]. A obra agora serve apenas como um gadget decorativo para a sobrevivência do museu enquanto quadro, cujo autor não será outro senão o próprio organizador da exposição. (BUREN apud LYOTARD, 1994, p. 214).

Caberia agora ao curador o trabalho de agência em relação às camadas de acesso à obra, que o visitante terá que vencer uma após outra se desejar algum encontro com os trabalhos, apenas para eventualmente se frustrar (ou não) ao navegar através dos corredores da instituição sem se deter em especial nessa ou naquela proposição quando imerso na experiência do evento curatorial. Frente a esses polos, pode-se reconhecer dois eixos da arte contemporânea no final do século XX, convocando o interlocutor crítico para uma dupla experiência de fruição, ao mesmo tempo imediata e mediada, buscando tanto a fluidez dos canais do encontro de intensidade afetiva em máxima proximidade dos protocolos corpo-obra – eixo sensorial – quanto o esforço de se situar junto a obstáculos e interfaces (elementos convergentes), percorrendo as linhas de força de uma condição situacional que instaura conexões através de múltiplas escalas, em enredamento institucional que se projeta em suas dimensões culturais e políticas – eixo conceitual.

Não haveria condição de produção crítica/discursiva sem o reconhecimento do dispositivo “obra de arte” em sua presença ao mesmo tempo sensorial e em rede, em atenção aos deslizamentos e capturas daí decorrentes. Emergem também, nessa confluência de conexões e escalas, miríades de multiplicidades epistêmicas, isto é, formações discursivas em seus registros cosmológicos diferenciados,

lançando os objetos em regimes de valor variados em que se enfrentam formações culturais diversas e embates próprios das “ações estético-políticas” (COLETIVO 28 DE MAIO, 2021, p. 529)⁴. Nesse impulso, ainda seria preciso reconhecer a importância de se abrir a práticas historiográficas e críticas para além das narrativas hegemônicas, instalando-se em frestas e explorando lacunas e regiões de contato, gerenciando a criação de vocabulário relacionado às questões relevantes e urgências abordadas – aspectos sem dúvida centrais para uma condição sensorial-conceitual da arte contemporânea, hoje atravessada “por uma contemporaneidade geopoliticamente complexa”, de “uma transnacionalidade global” (OSBORNE, 2016, pp. 45-46). Para Peter Osborne, traços de uma condição pós-conceitual.

Quase 50 anos depois da realização de seus primeiros *readymades*, Marcel Duchamp associa seu ato criador à busca por uma condição de “anestesia completa”, para além do bom ou mal gosto, necessária para escapar do “deleite estético”; foi preciso, nos diz o artista, desenvolver procedimentos para “transportar a mente do espectador em direção a outras regiões mais verbais”; além disso, ao longo dos anos que se seguiram, preocupou-se com “o perigo de repetir indiscriminadamente” a mesma “forma de expressão” que o teria levado aos *readymades*; afinal, “a arte é uma droga formadora

de hábito” (DUCHAMP, 1996). Em seu breve comunicado, Duchamp articula com agilidade afirmações contundentes, demarcadoras de um território de práticas conceituais para além do terreno da estética – se trazer questões de “anestesiamento” para o campo da arte é reivindicá-lo para além das camadas relacionadas à sensorialidade dos corpos, esse “esfriamento” só é proposto enquanto alternativa ao êxtase/deleite: afinal, se a arte é associada a compostos farmacológicos de consumo disseminado, o combate ao seu uso repetido em excesso só poderá ser efetivado ao deslocar o campo para regiões do discurso, definido por práticas verbais. Seja êxtase estético ou consumo de repetição, os cuidados duchampianos com a produção e fruição do trabalho de arte são do tipo regulatório, no sentido de conduzir, bloquear, desviar ou acelerar certos fluxos em detrimento de outros. Décadas depois, em viés experimentalista, Lygia Clark e Hélio Oiticica realizariam ações de intensificação e tonificação sensorial como prática política emancipatória e liberatória dos corpos – aposta-se, então, em uma saúde social e coletiva a ser cultivada no contato direto com suas proposições participativas, inclusivas. Em um contexto indicado como de intervenção em certo estado de coisas, o anestesiamento é trazido por Marcel Duchamp sobretudo enquanto deslocamento discursivo e enredamento conversacional ativo: há uma

dimensão instituinte a instaurar protocolos e relações coletivas por meio de operações que evocam regiões para além da fisiologia do sensível, convocando jogos linguísticos e permutacionais junto aos territórios do invisível material e do silêncio vibratório. Será preciso

*duas vozes –
em revezamento, em choque*

(quietos)
silvo alto-baixo
tosse grave-aguda
graxas PLUS trouxas
tríades-de-plátano (Yes ou prata), menos
convenções ao sinal das
mãos: pés: olhos: ombros
imat-erialidade, aliás –
mat-erial-idade: escanteio
– instantâneo!
em a sombra em o sol
a-gente dupla: (nós)
mix-turas vitaminadas
11

Figura 3.

Ricardo Basbaum. *Texto para vocalização (tríades-de-plátano)*, 2014, texto em vinil adesivo, vozes.

reconhecer a condição performativa de corpos a serem fabricados, assim como uma corporalidade permeada por órgãos de sentido conceituais.

Esse é também, de modo geral, o protocolo básico de agenciamento artístico-cultural da sociedade de controle neoliberal, que mobiliza tanto práticas de consumo, que localizam seus principais produtos em contato direto com os corpos (buscando afetos de praticidade, ergonomia e eficiência), quanto a produção de hábitos e automatismos em que a fruição e o debate estético são reduzidos a instruções de repetição motora em torno das atividades básicas da sobrevivência alimentar, médica e psicossocial:

Tal estrutura de acumulação de capital imaterial enquanto prática saturante e automática em seu funcionamento normalizante e incessante se articularia através de mecanismos que “o olho humano não pode mais perceber”, fazendo “da alma, e não mais o corpo, o objeto da dominação tecnossocial”: a “globalização capitalista é essencialmente suportada por esses automatismos tecnolinguísticos, difusos e conectados a um nível geral na sociedade produtiva” – sendo o controle exercido “através da criação de automatismos linguísticos e operativos, estruturando o modo de funcionamento das funções da tecnosfera”. Seria preciso reconhecer, afinal, em relação ao circuito da arte contemporânea, a produção de automatismos em grau maior de complexidade, costurados enquanto tecno-plástico-linguísticos, isto é, estabelecendo sua

interface com os corpos também a partir das possibilidades das diversas ferramentas de linguagem plástico-discursivas em processo de elaboração pelas práticas artísticas dos últimos dois séculos ao menos e apropriadas de modo funcional pelo semiocapital. (BASBAUM, 2017, pp. 199-200)⁵

Como se pode perceber, não se trata de um simples jogo de simetria quando se reconhecem semelhanças e ferramentas convergentes, seja no jogo operatório das instâncias corporativas dominantes da sociedade de controle, seja nas práticas que se querem emancipatórias dos agentes do campo artístico-cultural, portadores de processos de pretensão transformadora, intervencionista e desviante. A chave sensorial-conceitual se torna eixo de produção de valor de um lado a outro, instrumentalizável pelos poderes hegemônicos que agenciam um regime de trabalho incessante, a partir da onipresença das ferramentas comunicacionais. Entretanto, ao investir na produção conceitual e terminológica e apostar na experiência de contato e compartilhamento, o discurso crítico seria portador de recursos que resguardam sua potência frente ao mundo “todo dominado” pelas operações do tecno-capital. Aquele, no entanto, mais do que se positivar a partir do gesto assertivo autocontrolado, reconhece a inevitabilidade contingente dos muitos elementos e camadas em mobilização, admitindo a importância do não cumprimento

de expectativas já previamente delineadas, produzindo desvios de programação. Para Denise Ferreira da Silva, trata-se de, paradoxalmente, adotar a “apresentação como recusa da representação”, “questiona[ndo] cada modo, cada forma de apresentação, transformando-a num confronto”, em devir-“anticolonial” (SILVA apud RAPOSO, 2019, p. 1-27). Os índices da sensação e do conceito, protocolos do encontro com o objeto de arte – sem entretanto subjugar-lo à linearidade ou hierarquia da hegemonia de um discurso dominante (ciente, pois, de sua resistência e opacidade enquanto materialidade irreduzível ao agente a que se associa) – funcionariam enquanto componentes agregados ao objeto, camadas verbais adicionadas a compor com a obra:

“a contaminação mútua entre conceito e realização é um *loop* de retroalimentação dinâmico, no qual os efeitos incertos da realização (que nunca podem ser conhecidos de forma absoluta) atuam sobre as perspectivas conceituais que os possibilitam e abrem um espaço de mediação, desde que, no entanto, consideremos que a falibilidade das nossas perspectivas seja firmemente verdadeira. Sem aceitar a falibilidade de forma consciente, as perspectivas se ossificam em naturalizações arraigadas do que é, confundindo a descrição de um mundo com o mundo como tal, como olhar para um objeto de uma única posição específica e insistir em consolidar essa visão com a dimensionalidade total do objeto”. (REED, 2018, p. 11)

Acredito que, sob estas condições, os agentes da crítica e da produção da obra de arte se articulam, hoje, em um “sujeito coletivo” (REED, 2018, p. 16), responsável por modos de realização autoral que conjuguem a presença de materialidades sensíveis intensivas e modos de composição verbal mesclados em fina articulação, porém contingentes. Se tal condição indicaria certa perda de independência e autonomia da obra de arte junto às condições

*quatro vozes –
ler cada refrão em um local diferente, junto ao público:*

“linha orgânica como matriz conceitual”
“vírus de grupo, transversalidade, agente de variação”
“novas bases para a personalidade”
“você gostaria...?”
“você poderá fazer o que quiser com...”
“membranosa-entre”
“experiência artística como experiência an-artística”
“oh! ... ah! ...”
“superpronomes: euvocê, vocêu”
“canções de amor, exercício de memória, forma específica”
“person-specific vs. site-specific”
“ensaio-ficção, trauma, dinâmica de grupo”

Figura 4.

Ricardo Basbaum. *Texto para vocalização (refrões)*, 2014, texto em vinil adesivo, vozes.

hiper institucionalizadas do circuito de arte planetário, traz também ao primeiro plano dos gestos de intervenção contemporâneos a força transformadora das matrizes conceituais, agora alçadas à condição material e hipersensível, junto aos corpos.

Seguindo essa formação plural de veredas, avenidas ou infovias, registro aqui um conjunto de construções verbais, cuidadosamente e igualmente constituídas nos campos de materialidade ao mesmo tempo imagética e sônica, atuantes em território de compartilhamento artístico: grafar *subhidroinfraentre*, *floraparadoxanós*, *anorgânicaintensaperformativa* e *bioconceitualismo*, enquanto termos geradores de uma proposta expositiva⁶, é marcar questões práticas que atravessam a dupla articulação entre texto e obra de arte (composição matricial para qualquer dispositivo que se percebe enquanto agregado sensorial-conceitual), buscando o impacto – ao mesmo tempo – tanto de ferramentas disponíveis à funcionalidade verbal-discursiva (a fomentar outros quadrantes para o pensamento), quanto de formações materiais a forçar e a forjar, junto ao corpo, leques sensíveis de fisiologia não-natural (em expansão do corpo para outras regiões de sensibilidade). Pulsa o sentido da crítica em sua aceleração de produção de discurso no embate com a matéria; mas também, mais do que nunca, tal operação revela o interesse em demarcar um território de pensamento e ação (isto é, *exercício*), em que ferramentas

protoconceituais são disponibilizadas para gestos de intervenção. Não estaria aí lançado o terreno a partir do qual se avança, em que a intervenção prospectiva é, ao mesmo tempo, plástica e crítica em sua materialidade simultânea enquanto palavra, sonoridade e elemento visual?

FLORAPARADOXANÓS

flor rara de impulso colaborativo

agente simpoiético em devoramento plural

(a) investigar o trabalho colaborativo a partir do coletivo, da transindividuação, do grupo e outras formas de redimensionamento do sujeito, compreendendo as alianças entre vivos/não-vivos, humanos/não-humanos, em uma cartografia da diferença, nunca em isolamento;

ANORGÂNICAINTENSAPERFORMATIVA

registro dinâmico derivado das coisas em torno

mergulhado em experiências de finitude

(b) buscar os traços de desenvolvimento de um outro humano (trans-, pós-, inumano, etc), em que o conceito de vida se desenvolve para além do naturalismo orgânico, compreendendo ‘extinção’, produção, invenção;

SUBHIDROINFRAENTRE

vibrosidades aquáticas ressonantes

na iminência da vibrolução intrusiva

(c) compreender as forças germinativas e afetivas do negativo a partir do corte e da economia do interstício, onde a produção de valor se daria a partir da experiência intensiva;

BIOCONCEITUALISMO

modulações conceitualistas bioimediatas

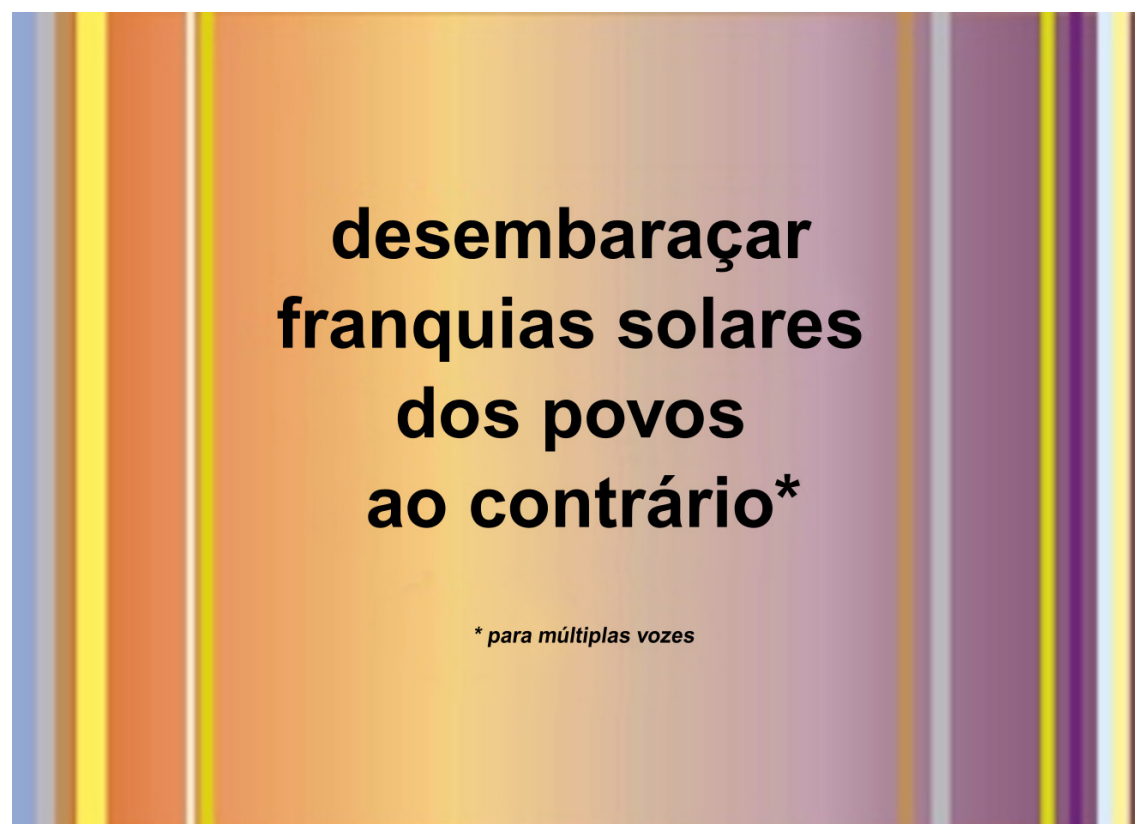
problematizadas em viés biopolítico

(d) cartografar alguns aspectos do conceitualismo contemporâneo enquanto compreensão dos redesenhos necessários do campo da arte e da imagem do artista, frente às transformações em curso.⁷

É nessa direção que acredito estar o registro produtivo mais instigante do campo crítico no momento em que ingressamos no século XXI, sob pressão das mudanças climáticas, em consciência de nossa condição planetária e no reconhecimento de uma ambiência cultural de riqueza multitudinária: trata-se

de dimensão radical de invenção, em que as mesmas matrizes animam as vertentes de construção artística e discursiva, ambas as materialidades estando em derivação recíproca, de um campo ao outro, em registro intensivo.

Figura 5.
Ricardo Basbaum. *Desembaraçar franquias solares dos povos ao contrário* (para múltiplas vozes), 2018-2021, cartaz lambe lambe, 220 x 307 cm.



NOTAS

1 A expressão também serviu de título para a exposição coletiva *Consumir o Consumo*, co-organizada por Luiz Ernesto, João Modé, Barrão e por mim, com trabalhos nossos, que percorreu em 1991 a Sala Athos Bulcão em Brasília e, em 1992, a Galeria de Arte Universidade Federal Fluminense (UFF) em Niterói e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) em São Paulo.

2 “Quant à la critique proprement dite, j’espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c’est-à-dire pour avoir sa raison d’être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c’est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d’horizons”. (BAUDELAIRE, 1968, p.229).

3 O filósofo Hilan Bensusan indica o desconforto do pensamento contemporâneo (que, de algum modo, busca salvar o humano de seus excessos) com “a impossibilidade de que possamos ter acesso por pensamento ou conhecimento de alguma coisa para além da nossa correlação com elas – para além do modo como elas se apresentam à nós”, propondo, frente ao problema, uma “metafísica dos outros”, como ferramenta conceitual e aberta que postula “uma exterioridade que não sucumbe a nenhuma totalidade mas a transcende”, em que “o exterior” é proposto como “sempre presente e inesgotável”, avançando através do paradoxo. Sua reflexão se dá em contato com autores como Quentin Meillassoux, Graham Harman, Tristan Garcia e, indiretamente, Timothy Morton (BENSUSAN, 2018).

4 Termo trazido pelo Coletivo 28 de Maio, formado por Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel: “uma ação estético-política [...] é uma contra-arte”, que busca provocar “um debate a partir das questões que se colocam na urgência de nossa atualidade” (COLETIVO 28 DE MAIO, 2021, p. 529).

5 Reproduzo aqui uma passagem de meu texto (BASBAUM, 2009). Ricardo Basbaum, “Automatismos, percussões”, in Roberto Conduru; Vanda Kalbin; Vera Beatriz Siqueira (Orgs.), *Encontros com a arte contemporânea*, Vila Velha, Museu Vale, 2017, contendo citações (indicadas por aspas simples) de Franco “Bifo” Berardi, *The soul at work – From alienation to autonomy*, Los Angeles, Semiotext(e), 2009, pp.199-200.

6 Refiro-me à exposição individual *subhidroinfraentre*, que apresentei na Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, 2021.

7 Esses 4 blocos integraram o programa do curso “Bioconceitualismo e Derivações”, ministrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, UFF, março 2022. Desenvolvo questões em torno do projeto de pesquisa “Revezamentos plástico-sonoro-discursivos”, em que o agente pesquisador se desloca através dos regimes visual, sonoro e discursivo. Entre outros, trabalha-se os seguintes problemas: (1) a condição não-retiniana / não-coclear e o desenvolvimento de órgãos sensoriais conceituais na formação de outras corporeidades; (2) relações entre ‘arte’ e ‘conceito’, compreendendo múltiplas racionalidades e complexidade de afetos; (3) choques entre corpo, objetos e obras de arte: políticas percussivas, voz, discurso; (4) notações gráficas, mapas, diagramas, regimes verbais de instruções: performatividade visual e sonora da linha e da palavra; (5) regimes de escuta, ressonância e formações coletivas.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. Automatismos, percussões. *In*: CONDURU, Roberto; KALBIN, Vanda; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Orgs.). **Encontros com a arte contemporânea**. Vila Velha: Museu Vale, 2017. pp. 199-200
BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). *In*: **Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. pp. 202-215.

BAUDELAIRE, Charles. “Salon de 1846” in **Ouvres Complètes**. Paris, Éditions du Seuil, 1968.

CALABRESE, Omar. A Linguagem da crítica de arte. *In*: CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1993. pp. 9-19.

BENSUSAN, Hilan. O realismo especulativo e a metafísica dos outros. **Eco.Pós**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i2.17764

COLETIVO 28 DE MAIO. O que é uma ação estético-política? Um contra-manifesto. *In*: REZENDE, Renato (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira 2000-2020: agentes, redes, ativações, rupturas**. São Paulo: Circuito/Hedra, 2021. pp. 529-538.

DUCHAMP, Marcel. Apropos of Readymades. **Art and Artists**, Londres, v. 1, n. 4, 1966. Disponível em: https://monoskop.org/File:Duchamp_Marcel_1961_1975_Apropos_of_Readymades.pdf. Acesso em: 25 nov. 2024.

GUATTARI, Félix. Sobre as Máquinas. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 61, 2021.

GUATTARI, Félix. Ritornelos e Afetos Existenciais. **GIS**, São Paulo, v. 4, n. 1, pp. 383-397, 2019..

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

LYOTARD, Jean-François. Plusieurs silences. *In*: LYOTARD, Jean-François. **Des dispositifs pulsionnels**. Paris: Galilée, 1994. pp. 214.

OITICICA, Hélio. Brasil Diarreia. *In*: **Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. pp. 26-27.

OSBORNE, Peter. Arte contemporânea é arte pós-conceitual. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 17, n. 27, pp. 39-54, 2016. DOI: 10.22409/poiesis.1727.39-54

RAPOSO, Paulo. Arte e Política: o Ativismo como Linguagem e Ação Transformadora do Mundo?. **GIS**, São Paulo, 2019, v. 8, n. 1, e202989, 2023. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.202989

REED, Patricia. **Xenofilia e desnaturalização computacional**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

TORRES, Fernanda Lopes; SILVA, Martha Telles Machado da (Org.). **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na Década de 1970**. Rio de Janeiro: NAU; Faperj, 2023.

SOBRE O AUTOR

Ricardo Basbaum é Professor Titular-Livre do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense; pesquisador do PPGCA-UFF e do PPGARTES-UERJ. Artista, pesquisador e escritor, participa regularmente de exposições e projetos desde 1981. Atua a partir da investigação da arte como dispositivo de relação e articulação entre experiência sensória, sociabilidade e linguagem. Publicou *Diagrams, 1994 – ongoing* (Errant Bodies Press, 2016). Autor de *Manual do artista-etc* (2013) e *Além da pureza visual* (Zouk, 2006). Organizou a coletânea *Arte Contemporânea Brasileira – texturas, dicções, ficções, estratégias* (2a Ed. Circuito / Hedra, 2021). Professor Visitante da Universidade de Chicago (2013).

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

ARTE, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

RONALDO BRITO

ART, CRITICISM AND ART HISTORY

ARTE, CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

RESUMO

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

Ronaldo Brito*

 <https://orcid.org/0009-0003-2998-2773>

*Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro
(PUC-RJ), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2025.235712>

e-235712



Transcrição da fala de Ronaldo Brito no seminário Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos da crítica e da história da arte, realizado no Museu de Arte do Rio, em 8 de maio de 2024. O texto levanta importantes questões a respeito da atual situação da arte e da crítica de arte com a ascensão das mídias digitais e informacionais e a representação de marcadores sociais que problematizam os discursos hegemônicos da cultura ocidental. O autor discute as transformações da experiência artística e da noção de opinião pública no mundo globalizado, e destaca a noção de consciência histórica diretamente associada à crítica.

PALAVRAS-CHAVE Experiência da arte; Crítica de arte; Consciência histórica

ABSTRACT

This is a transcript of Ronaldo Brito's speech in the seminar Art in Brazil 1970-2020: Dislocations of Criticism and Art History, held at the Rio Art Museum on May 8, 2024. It raises important questions regarding the current situation of art and art criticism with the rise of digital and informational media and the representation of social markers that problematize the hegemonic discourses of Western culture. The author discusses the transformations of the artistic experience and the notion of public opinion in a globalized world and highlights the notion of Historical Consciousness directly associated with criticism.

KEYWORDS

Experience of Art; Art Criticism;
Historical Awareness

RESUMEN

Transcripción del discurso de Ronaldo Brito en el seminario Arte en Brasil 1970-2020: Dislocaciones de la crítica y de la historia del arte, que ocurrió en el Museo de Arte de Río el 8 de mayo de 2024. Este texto plantea temas importantes sobre la situación actual del arte y de la crítica del arte ante el surgimiento de los medios digitales e informativos y la representación de marcadores sociales que problematizan los discursos hegemónicos de la cultura occidental. El autor discute las transformaciones de la experiencia artística y la noción de la opinión pública en el mundo globalizado, y destaca la noción de conciencia histórica directamente asociada con las críticas.

PALABRAS CLAVE

Experiencia artística; Crítica de
arte; Conciencia histórica



Queria primeiro agradecer o convite da Martha Telles e da Fernanda Lopes Torres, e lembrar a vocês de agradecê-las, porque ficaram de fato dez anos lutando contra a burocracia. Martha e Fernanda tiveram um longo embate com a burocracia e todas as questões que envolvem o processo cultural brasileiro, para finalmente conseguirem publicar o livro com entrevistas basicamente sobre os anos 70. Não quis reler o meu depoimento, minha entrevista. Primeiro porque eu iria discordar, iria acabar brigando comigo mesmo. Segundo, porque seria redundante. Passados esses anos todos, o que a gente pode e deve fazer é uma leitura crítica desse material, que já conta, afinal, 40 anos, ou qualquer coisa assim. E o que posso fazer é levantar algumas questões, eu que vivi nesse período, a partir do meio dos anos 70.

Fizemos algumas revistas, inclusive *Malasartes*, *A Parte do Fogo*. Comecei antes no *Opinião*, que era um semanário crítico da ditadura. O que posso fazer é levantar algumas questões sobre esse momento, revisto agora, relido agora. E aí é inevitável a gente constatar como as coisas se realizam num sentido inverso. Um dos

problemas óbvios era retirar a arte do seu circuito elitista, fechado em si mesmo, sem relevância cultural pública, para abri-la a um domínio mais social, uma conversa pública, enfim, democratizá-la. Isso acabou ocorrendo, mas com o sinal trocado. Porque nós pensávamos em abrir a experiência estética, artística, poética para a população. Mas não a população no sentido populista. Enfim, para aqueles interessados nessa experiência da arte, sobretudo, dar a esse material simbólico – o material simbólico da arte – uma consistência pública, que inexistia no Brasil. Isso acabou se realizando, mas em nome da indústria cultural, do mundo administrado, em nome não só do mercado, mas do fato de que isso ia sobretudo fazer parte do mundo do turismo e do entretenimento. A gente não pensava nisso, absolutamente. Basta notar as diferenças entre *Malasartes* e *A Parte do Fogo*. Havia em *Malasartes* uma tendência latente ao que eu chamaria de um certo populismo, ligado à poesia marginal; e outra ala, à qual eu pertencia, interessada em aprofundar questões culturais da arte e dar a isso um sentido mais consistente. O que não entraria em choque, ao contrário, com a destinação final da arte no mundo democrático. Enfim, isso se realizou, mas na forma de uma indústria do espetáculo – essa é uma das questões. Assim como – porque eu falo realmente de improviso – a questão da

contemporaneidade, para nós, levava uma conotação muito diferente da que ganhou hoje. Claro que não sou o dono, nem de longe, do conceito de contemporâneo e muito menos da palavra corrente. Mas é preciso alertá-los. Quando a gente falava em contemporâneo, em contemporaneidade, se referia a um movimento que era vincular, intrinsecamente, o processo de produção da arte ao processo de construção do real. Isso tudo remete, obviamente, à nossa cultura pós-iluminista que supõe sempre que o mundo é o futuro do mundo. O que nos distancia das outras culturas para quem o mundo é o presente do mundo. Então, nesse mundo pós-iluminista, todo fragmentado, em crise, persistia essa ideia dita de o mundo ser o futuro do mundo. Ou seja, algo que está em processo problemático de construção, em vias incessantes de crítica. Essa contemporaneidade nada tem nada a ver com, ou se desvirtuou – se for esta a palavra – numa atualidade empírica, numa atualidade banal. Prevalece uma arte contemporânea despida já dessa expectativa – o real tem essa velha mania de prevalecer –, despida dessa ideia de uma arte que é copartícipe da presentificação do mundo. Ela é matéria simbólica em ação, trabalhando no mundo. Ao contrário, a contemporaneidade hoje não pode deter essa pretensão num mundo com outra densidade molecular, digamos, sem transcendentalidade, com movimentos

muito diversos e contraditórios que impedem até de a gente falar propriamente num mundo. Daí a dificuldade de transformá-lo. Porque ele é, por um lado, um processo global, por outro, caracteriza-se exatamente pela impossibilidade de relacioná-lo a um todo. A posição de cada parte não é centrípeta, é centrífuga. Ela gosta de se anunciar centrípeta, mas na verdade, é centrífuga. Uma das coisas que vocês vão notar na leitura do livro,¹ que eu, obviamente, recomendo, não se esqueçam que quando nele se fala em contemporâneo, não se fala num acesso imediato, atual, às discussões que estão em pauta midiática hoje. Fala-se muito de uma participação mais efetiva da arte no mundo. O que tomava um aspecto complexo, ambíguo. Por um lado, essa contemporaneidade era uma crítica – às vezes uma crítica feroz – e por essa contemporaneidade entendo basicamente o experimentalismo. Por um lado, uma crítica acerba à modernidade, em tudo o que esse moderno tinha de idealismo formal e de eventual má-fé. Por outro, a gente constata agora facilmente – já há algum tempo – que essa contemporaneidade é uma extensão radical da própria modernidade, assim como nós, que nos acreditávamos fora desse processo da indústria cultural, éramos, evidentemente, também parte dela. Esse movimento para abrir a arte às instituições públicas, tornar a galeria um lugar menos

reservado, mais acessível. Enfim, tudo isso para dar consistência cultural, reverberação cultural num país sobretudo patriarcal e deseducado. É preciso ver que a gente, por outro lado, obedecia a um sistema histórico de abertura democrática na sua configuração mercadológica, na configuração de entretenimento, e do turismo. A diferença enorme que a gente encontra, por exemplo, no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York). Na primeira vez que ali fui era uma lição da história da arte moderna configurada de maneira canônica, para o MoMA atual como um *fait divers*, um receptáculo da indústria cultural.

O Ricardo Basbaum até mencionou, *en passant*, que nesse ínterim nós conhecemos o deslocamento da figura do artista e do crítico de arte para a figura do curador.² O curador, que eu apelidava, brincando, de “curandor”, fazia uma “curandoria”, passou a ser a figura autoral. Cheguei a conhecer gente que trabalhava nos anos 90 – que seria o ápice disso – em exposições de grande impacto, como *Metrópolis*³. Mas esse mesmo curador enfaticamente autoral também foi sobrepujado por um curador muito mais dócil às demandas de uma popularização – palavra suspeita, não? – de uma abertura dos museus à indústria do turismo e do lazer. Alguma coisa que, ao invés de facultar a

experiência da arte, que não é uma experiência científica e sim uma experiência volúvel, incerta, que não vem pré-assegurada: a questão da experiência da arte tornou-se a experiência do próprio museu. Experiência da própria instituição, as obras estão ali secundariamente. E esse curador já não é sequer o curador autoral, ou já é difícil para ele sê-lo. Digo isso porque antes houve um momento em que surgiam exposições em que, claramente, prevalecia uma inteligência cultural do curador. Desagradava-me porque não deixava de ser uma forma de instrumentalizar a arte, colocá-la a serviço de uma ideia prévia, um módulo ou um programa. Ainda assim havia a figura do curador como autêntico agente cultural, público. Ele comparecia, em última instância, para repotencializar o trabalho, supostamente, para agregá-lo a uma dimensão do simbólico social. O que foi se perdendo mais e mais, esse curador hoje é refém das pautas midiáticas, das discussões que o senso comum domina.

Nós precisamos ver grande arte, não? O Bacon, que não é de modo algum meu pintor, mas é um grande pintor, precisa do tema da homossexualidade para chegar até o MASP (Museu de Arte de São Paulo). Temos que nos envolver com a homossexualidade do Bacon. Com a qual, aliás, não tenho problema algum... ele,

tampouco, tinha problema com isso. Mas eu quero ver a pintura do Bacon, não me interessa sua homossexualidade. Embora seja perfeitamente legítimo que aqueles quadros estejam ali. Mas eles estão ali por representar o movimento da identidade – movimento, aliás, legítimo, de liberação ou de desrepressão. E eu me lembro, então – peço desculpas ao lembrar uma figura tão antiga –, Hegel é quem dizia, a opinião pública... – e ele viveu o surgimento dela praticamente no início, no começo do século XIX, ou seja, imediatamente após a Revolução Francesa, com a formação da dita opinião pública. Agora a opinião pública é basicamente digital, midiática, e guarda outra densidade. Mas Hegel dizia algo com o qual eu tendo a concordar: “A opinião pública está sempre certa, e está sempre errada”. Certa porque sempre toca nos pontos cegos que a sociedade reprime, os poderes dominantes reprimem, ou a mentalidade dominante sublima. Aí ela não falha, sempre correta. Porém, está sempre errada porque não consegue erguer isso ao patamar do pensamento, permanece sentimento, interesse ou indignação moral: ou aquilo que o Peter Sloterdijk, que não tem papas na língua, reputa o fascismo do bem. Quer suprimir de uma vez todo um longo processo histórico complexo, não? Um exemplo caricato: essa ideia recente de reconstituir a língua portuguesa em

gênero neutro! Uma língua de oito séculos. Varrendo séculos de história vivida. Não somente de história contada, história somente redigida, mas da história vivida.

A propósito, pensando no momento um tema que acho que temos todos que pensar é o da consciência histórica, que está associada diretamente à crítica. Fico espantado porque, aparentemente, o senso comum acha que consciência histórica se resume a um saber acumulado sobre o que aconteceu no passado. Bom, isso ela é também. E, diga-se de passagem, era um tema caro, quase exclusivo à sociedade greco-romana e ocidental. Mas a consciência histórica – e só a partir dessa deformação é que alguém pode sugerir uma linguagem neutra visando incluir minorias. Porque supõe, de maneira paradoxal (paradoxalmente estúpida, creio) que consciência histórica é um saber acumulado sobre a história e que nos permite o domínio sobre ela. Quando consciência histórica, ao contrário, é o fim da consciência cartesiana, o reconhecimento de que toda consciência é uma consciência historicamente condicionada. Ou seja, vincula-se ao seu momento, ela não detém poderes que o ultrapassam. Ou seja, ela não tem a transparência do cogito cartesiano, não é transparente a si mesma. É uma consciência histórica, e portanto, necessariamente

condicionada pelo seu tempo. Nada mais inepto ou arbitrário do que ficar julgando de modo anacrônico personalidades ou eventos a partir de um suposto cume da consciência histórica que se faria presente agora em nós. Podemos assim julgar todo o passado a partir do nosso passado particular quando o que a consciência histórica está mostrando é que nós somos sempre parte de um movimento do mundo, movimento histórico que nos obriga, entre outras coisas, a exercer uma autocrítica – não é mera acumulação sobre o saber histórico.

Gosto muito dos Sermões do Padre Vieira – o imperador da língua portuguesa, segundo Fernando Pessoa, e que é muito criticado pelo seu racismo. É um absurdo. Ele, que, aliás, tinha origens africanas, era um católico fervoroso e erudito, o maior orador do seu tempo. O Papa vivia o convocando para fazer sermões em Roma. Ele não gostava porque tinha que discursar em latim e queria discursar sempre no português que amava. Tornou-se célebre por se insurgir contra a violência ou a escravidão dos povos indígenas. E, ao mesmo tempo, como missionário aceitava que esses povos deviam ser catequizados, deviam ser cristianizados, porque eram povos em estado primitivo. Já os africanos, teriam feito alguma coisa de errado para Deus, já que ele, católico fervoroso,

acreditava que Deus tinha colocado no mundo todas essas criaturas. Tinha colocado ali cada um em seu território. Ora, se os africanos haviam sido escravizados e transportados para outro lugar, teria sido porque alguma coisa eles cometeram contra Deus. Fazia prédicas – aliás, brilhantes – nas igrejas dos africanos, escravizados, prédicas extraordinárias, pregando “você confie em Deus, Deus há de ser justo, um dia ele há de liberá-los”. Nada mais cristão, católico, naquela época.

Querem então que o padre Antonio Vieira não fosse católico. Para ele era simples: os índios estavam aqui porque Deus os colocou aqui. E os africanos estavam lá porque Deus os colocou lá. E como podia vir um povo da Europa e escravizar os índios que já estavam em seu território? Deus havia assim disposto. Já os escravos encontravam-se em trânsito não só aqui, mas no mundo todo: os africanos. Alguma dolorosa falha acometeu esse povo esfacelado mundo afora. Agora decretamos padre Antonio Vieira racista. Antes de mais nada, ele era cristão. Acreditava. Nada a ver com raça no sentido moderno do termo. Tem a ver com a profunda crença católica, bíblica. Um catolicismo estrito. As pessoas estão onde Deus as colocou no mundo, neste ou naquele lugar. Isso valia para todos, inexistia sequer esse conceito de raça. Essa bobagem tão primária e, contudo, tão arraigada em nós.

Semelhante consciência histórica me parece fundamental para o conceito de crítica. Pensei até em abrir essa fala, mas achei que podia ser antipático, mas devo dizer, Fernanda e Martha, acabou o papel da crítica. Porque não se faz mais crítica em papel, não é? (risos). Não se faz mais crítica em papel. Segundo, aí mais seriamente, porque a própria ideia do crítico de arte, essa espécie de juízo criativo, pressupõe uma experiência profunda. Porque, vejam, a palavra crítica, modernamente, vem de Kant. Vem porque Kant também, posterior à Revolução Francesa, supunha o quê? Que o direito à opinião, que tinha sido outorgado pela Revolução Francesa e pelo Iluminismo para todos – todos detinham direito de opinião, inclusive sobre a obra de arte – era insuficiente para o pensamento filosófico. Este devia dar um passo adiante e chegar à crítica. A crítica, ao contrário da opinião, não vinha de fora pra dentro. Criticar era repor em questão o fundamento. Criticar era compreender como aquilo veio a ser, como a obra de arte veio a ser. A crítica não era a mera opinião sobre o trabalho, esse ou aquele trabalho. A crítica era a possibilidade em todos os níveis, a possibilidade de refazer o movimento a partir do qual você alcançava uma relação intrínseca com a obra. Tal modalidade de crítica é o fundamento moderno da própria palavra, a cada dia mais difícil de ser exercida, na medida em

que o aspecto curatorial, e hoje em dia o curatorial pré-governado, pré-concebido por uma indústria cultural, por uma pauta, no senso comum, por uma pauta massivamente midiática. Lembro-me de passar na frente da Bienal de São Paulo, lia-se lá “não sei quantas mil pessoas passaram pela Bienal”. Mas quantas pessoas passaram ali num sentido real para ver o trabalho ou para sentir de perto o trabalho de arte? Em que medida aquilo seria produto realmente de uma redemocratização da arte ou aquilo seria tão somente parte da indústria do entretenimento? Chegamos então ao ponto em que um Bacon precisa de um motivo extrínseco, motivo secundário, para ser exposto no MASP. Para que compareça ao MASP apenas por motivos mais que justos, a luta pela legitimidade do homossexual e todas as suas variantes?

A leitura desse papel do artista precisa levar em conta que todo trabalho é feito com uma certa noção de contemporaneidade e, portanto, de historicidade. Inclusive críticos, como eu, pressupunham ingenuamente que essa ação cultural pudesse ser realizada com uma relativa liberdade, com relativo espaço de manobra. Gostei da introdução da Vera Siqueira que aborda uma instituição e a história, que nossa geração alimentava a pretensão de recomeçar uma história da arte moderna brasileira. Isso estranhava

muito as pessoas de fora. Já que aqui a contemporaneidade não era uma cisão com a modernidade. Porque a autêntica modernidade brasileira basicamente construtiva estava longe de ser reconhecida e instituída. A começar pelo próprio Neoconcretismo. Sem falar em artistas como Goeldi e Iberê Camargo. A modernidade brasileira ainda estava sob o signo de Portinari e Di Cavalcanti. Ou seja, sob o signo nefasto do populismo anedótico, arcaico e anacrônico. A questão da contemporaneidade no Brasil passava pelo dilema histórico de nossa modernidade. Paulo Sergio Duarte, por exemplo, montou aquele importante projeto ABC na Lagoa, e o pessoal de fora não entendia como um artista consagrado na Europa, como Sergio Camargo, pudesse expor junto a Waltercio Caldas e Tunga. Era um movimento particular e produtivo de nossa história. Se nós não tínhamos uma modernidade reconhecida...

Hoje, espero, todo mundo sabe da importância do Milton Dacosta geométrico. Mas, naquele momento, por incrível que pareça, ele inexistia praticamente. A vinculação entre contemporâneo e moderno acontecia ali, sob a égide de uma historicidade dentro da qual radicava esse conceito de crítica, que eu muito didaticamente coloquei pra vocês, kantianamente, sobre a crítica de como repor em questão o fundamento, saber como veio a ser a obra. Estudar

as condições de possibilidade. Operação fundamental do mundo moderno. Como veio a ser. Por quê? Porque a verdade do mundo moderno é essa: radicar no futuro. O mundo é o futuro do mundo. Mesmo no mundo clássico. Eu estou lendo muito tardiamente Oswald Spengler. Imagina se as outras culturas iriam supor que o mundo é o futuro do mundo.

O mundo sempre existiu e radicava no presente. A ideia de que o mundo era o futuro do mundo é bem um delírio europeu. Toda essa historicidade, há muito tempo em crise, porque ninguém considera o absoluto como na origem do iluminismo. Não se deve esquecer que a antropologia e a etnografia abalaram essa certeza desde o momento em que descobrem – para nós, hoje, o óbvio – que aquelas culturas ditas primitivas não tinham nada de inferior à nossa. A não ser, é claro, em matéria de tecnologia. Que construíam a metafísica delas, que manifestavam a lógica delas, seus códigos, enfim. E que não era alguma coisa inferior à nossa. E que pudesse ser reeducada pela nossa visão. Tal estranhamento da cultura ocidental que se dá no final do século XIX só faz crescer, eclodir de maneira cada vez mais enfática. O que coloca também junto à questão da crítica e da história uma questão flagrante: como elaborar atualmente uma história da arte? Já que a nossa história

da arte é a história de obras exemplares e sua irradiação. E é bom não esquecer, passamos a considerar arte aquilo que os próprios povos dito primitivos não chamavam de arte, simplesmente não detinham o conceito de arte. Nós é que atribuímos àquilo um valor artístico. Porque enxergamos ali o quê? Uma consistência sensível e inteligível de produção. Por exemplo, uma máscara africana, Vera citou Carl Einstein, que era uma figuraça e que discutia muito acerca disso: a integridade das máscaras africanas. Como competir com uma máscara africana? Feita e aperfeiçoada ao longo dos séculos por artesãos, na verdade artistas, ostentam uma integridade estética, e vêm a ensinar a Europa a prescindir ou a desconfiar do espaço a priori dentro do qual se apresentava nossa estatuária. Espaço, na verdade, pictórico, aquele espaço que tem origem na Grécia. A máscara e a escultura africanas se auto continham, criavam o seu próprio espaço, levavam consigo elas mesmas. Pois era uma outra lógica, diversa. Nossa encrenca é tal historicidade. Eu fico me perguntando...

Estive outro dia muito rapidamente com o Yve-Alain Bois, mas ele fugiu um pouco da questão, devia estar sem paciência... Perguntei “e como a gente faria uma história da arte hoje?” Já que se tornou risível partir de uma história de exemplaridade. Também

é difícil que a gente vença esse emparedamento que o Spengler denuncia para reconhecer a historicidade daquelas obras, até porque elas não são “concluídas”, não foram elaboradas a partir de uma ideia histórica como cultuamos. Ali pulsava claramente uma metafísica, e também, ao contrário do que se pensa, uma destinação prática. Aquela escultura está ali para evitar que um ladrão entre. Fica na porta. Para evitar o adúltero. Se acontece, foi porque ela perdeu sua força, joga-se fora. É da natureza daquele trabalho.

Bom, enfim, eu estou me alongando só para lembrar a vocês o caráter crucial do momento histórico. Veja, Vera, você falando sobre o século XIX, como a descontinuidade é a característica da história da arte brasileira.

Todos nós lá estávamos ligando para a história das nossas instituições? História das belas artes e tudo o mais? Para nós aquilo tudo era sinônimo de uma grande mistificação, um grande arbítrio ainda ressoando a Missão Francesa. A ideia era assumir o Brasil como país moderno. Vejo a modernidade do Brasil, quando a mídia fica passando aquelas imagens da tentativa de golpe em janeiro – e eu não sou nenhum idólatra do Niemeyer, mas há que reconhecer que é um grande arquiteto. E fico pensando, com aquela barbaridade que aconteceu em janeiro, as imagens que passam para o mundo

dos prédios do Niemeyer e Brasília toda. Aquilo tudo tem a ver com a modernidade que o Brasil sonhava para ele mesmo. Sonhava não, propunha para si mesmo. Nada a ver com alguma republiqueta de banana. São prédios modernos e tudo aquilo é movimento de realização, e isso para nós se dava como óbvio, essa vocação moderna do Brasil e que ele próprio costuma negar. Para ler esses textos vocês têm que contextualizar. Contextualizar é pensar como de 1970 pra cá, como as coisas se realizaram, mas se realizaram com sinal trocado. Velha mania da realidade. Sim, com o sinal trocado. De fato, a arte ficou muito mais pública. De fato, as instituições ficaram muito mais plásticas, flexíveis e móveis. Mas isso tudo ocorre principalmente sob a égide do entretenimento, do lazer e do mercado. E não sob o impulso de um contato efetivo com a obra de arte, com tudo que esse contato teria de transformador. E também o fato de que a obra de arte hoje é muito mais comercializada e valorizada efetivamente. É discutível, no entanto, se ela adquiriu consistência cultural e histórica, que a gente possa denominar “a arte brasileira”. Acho que o fato indiscutível da globalização mostra a incipiência do Brasil. Pelo menos o que eu vi sobre arte brasileira lá fora é muito mais a visão preconceituosa deles sobre a gente do que a gente emitindo nossa história pra eles.

A Lygia Clark, por exemplo, na exposição do MoMA, tornou-se quase uma hippie, figura ligada ao movimento contracultural dos anos 60 e 70. Não apresenta o seu embate estético, a força específica que o trabalho irradiava. E sequer mostra o seu processo de vir a ser, que deriva muito mais da escola de Ulm, que chega a nós com o concretismo paulista. Tudo se apaga em nome de uma Lygia que vira quase uma mera representante de movimentos liberatórios dos anos 60 e 70. A globalização tem isso também: ela passa um rodo sobre a historicidade. Mas não é a Lygia Clark brasileira e que deveríamos propagar. É a curiosidade deles, eventual e até mercadológica, sobre o nosso trabalho a partir de uma leitura ocasional e superficial. Inclusive, a colocam como arte não ocidental: o que acho muito estranho porque não há nada mais ocidental que o Brasil, não é? Geograficamente falando. Arte não ocidental, o que também é uma barbaridade, porque uma artista como a Lygia é indissociável de Picasso, de Albers e Malevich. Abro agora para suas considerações. Muito obrigado.

NOTAS

- 1** *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil nos anos 1970*, organizado por Fernanda Torres e Martha Telles (2023).
- 2** As falas mencionadas ao longo deste texto derivam do seminário *Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos da crítica e da história da arte*, realizado no primeiro semestre de 2024. A partir das entrevistas publicadas no livro *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil nos anos 1970*, organizado por Fernanda Torres e Martha Telles (2023).
- 3** *Metropolis*: International Art Exhibition Berlin, 1991, curadoria de Christos M. Joachimides e Norman Rosenthal.

SOBRE O AUTOR

Ronaldo Brito atua como professor no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde ministra disciplinas em história e teoria da arte. Lecionou no Departamento de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) de 1974 a 2001. Escreveu monografias de artistas como Sérgio Camargo, Iberê Camargo, Eduardo Sued, Jorge Guinle, Oswaldo Goeldi entre outros. Ronaldo Brito é autor do livro *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Modernista Brasileiro* e de *Experiência Crítica* (org. Sueli de Lima). Possui também inúmeros artigos e textos críticos sobre arte brasileira e sobre artistas estrangeiros como Richard Serra e Sean Scully.

Artigo recebido
em 25 de novembro de 2024 e
aceito em 20 de dezembro de 2024

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](https://orcid.org/0000-0002-7306-4772)

* Universidade Estadual
de Campinas
(UNICAMP), Brasil

DOI: [https://doi.
org/10.11606/issn.2178-
0447.ars2025.233935](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.

ARTE E RESISTÊNCIA

IOLE DE FREITAS

ART AND RESISTANCE

ARTE Y RESISTENCIA



RESUMO

O texto apresenta a trajetória da artista Iole de Freitas desde os anos 1960, destacando suas experimentações em *body art*, vídeo e fotografia, seu envolvimento com movimentos feministas, bem como suas reflexões sobre a inseparabilidade entre arte e ética e seu papel na transformação social.

PALAVRAS-CHAVE Arte contemporânea; Arte e sociedade; Experimentação estética

ABSTRACT

This text traces the artistic journey of Iole de Freitas from the 1960s onward. It emphasizes her exploration of body art, video, and photography, her involvement with feminist movements, and her reflections on the inseparable connection between art and ethics and its role in social transformation.

KEYWORDS

Contemporary art; Art and society;
Aesthetic experimentation

RESUMEN

Este texto presenta la trayectoria del artista Iole de Freitas desde la década de 1960 y destaca sus experimentos en *Body art*, video y fotografía, la participación en movimientos feministas, así como sus reflexiones sobre la inseparabilidad entre el arte y la ética, y su papel en la transformación social.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; Arte y
sociedad; Experimentación estética



Boa tarde a todos. Agradeço muito o convite de Fernanda e de Martha, pela possibilidade de pensar aqui com vocês a partir da pesquisa do livro que fizeram. Agradeço ao Masao e ao Marcelo, que nos recebe e que fez aquele livro incrível sobre a escultura no Brasil.

Bom, não posso começar sem falar uma coisa que me dá muita angústia. Estamos aqui refletindo sobre o que abraçamos como nosso fazer, mesmo no momento em que o sul do Brasil está debaixo d'água. Acho que isso importa. Eu não conseguiria começar a falar parecendo que está tudo ótimo. Não está. Melhorou muito depois da vitória na última eleição, mas ainda falta. As crises climáticas, sobre as quais falamos e falamos, estão sendo mais rápidas que nossas falas, uma vez que elas não carregam as ações que se fazem necessárias. Está claro: preferimos afogar na lama que tomar as providências urgentíssimas. Veremos.

Mas quero só dizer isso: nós, artistas, ficamos numa posição sofrida, desconfortável diante de tanta dor, no entanto temos com nossos trabalhos – com os quais nos comprometemos

existencialmente – a ferramenta de atuação na realidade social. Afinal, criamos linguagem, que nada mais é que ponte para o outro. E no movimento de compartilhamento do que acreditamos, podemos mudar as coisas.

Construímos, no processo criativo – que implica num movimento contínuo e alternado de introspecção e extroversão – rupturas de linguagem e com elas buscamos chegar aos outros. Como agora; saio do ateliê onde estava mergulhada nas experiências do trabalho e venho aqui, com alegria e prazer, pensar junto com vocês e trocar. Tudo isso com a antena ligada no que está ocorrendo conosco, à nossa volta.

Precisamos manter isso sempre. Para mim, arte e ética caminham juntas. Não tem como separá-las. Isso porque a arte se coloca no mundo carregando o crivo consciencial de quem a faz, afirmando-se como impulsionadora das mudanças sociais. Como alarme daquilo que não está sendo justo ou solidário no âmbito sociopolítico-existencial. Manter uma coerência com a própria fala não é muito simples. Mas o trabalho não existe, não se expande, se não criar a relação dele com o campo social. Trata-se de um compromisso com nós mesmos.

Estou com 78 anos. Atravessei os anos 60, terríveis, do golpe. Resisti. Atravessei também os anos 70 e 80 num Brasil que aos poucos tentava se reinventar. Vivenciei-os de maneira muito peculiar. Nos anos 60, no Rio, eu frequentava o Museu de Arte Moderna num grupo de artistas aos quais fui apresentada pelo Vergara, que conheci no ateliê do Luiz Watson – uma pessoa muito especial, que trabalhava com teatro nas fábricas desafiando a ditadura, e que ensinava tecelagem nas clínicas para tuberculosos como terapia ocupacional. Esses encontros e essas conversas dos quais participavam Vergara, Gerchman, Antônio Dias, Roberto Magalhães, entre outros foram fundamentais para mim.

Nesse período eu fazia dança. Passei para a Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ (ESDI) mas não fiquei. No Museu de Arte Moderna (MAM) fiz o curso de artes gráficas com Rogério Duarte, uma pessoa brilhante. Convivi com Antonio Dias, meu querido amigo, com quem me casei em 1970, indo morar em Milão. Naquele período toda a pertinência das discussões sobre arte e política, ficaram bem arraigadas em mim.

Em Milão – após trabalhar na Olivetti em um momento de grandes inovações no desenho de produtos (como a Valentine, máquina de escrever portátil, vermelha, que fora há pouco

projetada pelo Sottsass), e de ter participado de inúmeros projetos de comunicação visual para a imagem empresarial junto a designers como Ettore Stottsass e Hans Von Klier – iniciei meu trabalho de performances, filmes e fotos, inserindo-me num grupo de artistas cujo movimento foi conhecido como *body art*. Na prática pessoal de pesquisa no ateliê participei da radicalidade dos movimentos feministas na área de artes plásticas quando, através de um corpo que rompe as posturas tradicionais, criava-se uma linguagem plástica que carregava em si os fermentos da liberdade estética/ética, logo política.

Tudo isso ocorreu quando Rara, minha filha, nasceu: o processo criativo se ampliou, se individualizou e comecei a fazer o meu próprio trabalho. Foi então, como acabei de dizer, que iniciei com os filmes super 8 e as sequências fotográficas. E assim, na vida e na linguagem, tudo surgia como emergencial – precisava urgentemente ser feito. Tudo era politicamente engajado, quando compartilhado. Como nas creches solidárias onde nós, mães e pais, nos revezávamos no cuidado e alimentação das crianças. Ali também, toda a estrutura do viver mostrava que nada sobrava; nada que não fosse o essencial.

Meu amigo Eucanãa Ferraz tem um texto magnífico sobre meus três primeiros filmes *Elements*, *Light Work* e *Exit* (**Figuras 1, 2 e 3**) no catálogo da exposição Imagem Como Presença – Iole de Freitas anos 70 (p. 164), que foi organizada pelo Instituto Moreira Salles com curadoria de Sonia Salzstein. Eucanãa introduz a palavra “pouquidão” referindo-se à economia de procedimentos estéticos ocorridos na realização dos três filmes. Essa atitude revelava a natureza ética/estética do viver daqueles instantes nos anos 70. É o que ocorre na trilha sonora do filme *Elements*, que foi gravada numa fita cassete a partir do som de Asa Branca vindo de uma vitrola, textos meus e ruídos eletrônicos. Pouquidão.



Figura 1.
Iole de Freitas, Elements, 1972.
Filme super 8 digitalizado em 2023.
Acervo Coleção Iole de Freitas.



Figura 2.
Iole de Freitas, Light Work, 1972.
Filme super 8 digitalizado em 2023.
Acervo Coleção Iole de Freitas.



Figura 3.
Iole de Freitas, Exit, 1973. Filme
super 8 digitalizado em 2023.
Acervo Coleção Iole de Freitas.

A presença da faca/imagem – no filme *Exit* e nas obras fotográficas – difere da faca real, a que corta minhas costas para nela instalar uma escultura de titânio. A escultura dentro e a faca fora. Mesmo na faca/imagem o teor é de corte, de eliminação daquilo que se tornou desnecessário. Rasgo que dá a ver o outro lado das coisas. Qualquer coisa. Como nos pequenos objetos do ateliê tornados elementos nos filmes: os espelhos, a lâmina de vidro que reflete o corpo... *Cacos de Vidro, Fatias de Vida* (*Glass Pieces, Life Slices*). Pouco corpo cabe num fragmento de espelho: fragmento de si.

A *body art* surge como ruptura das inúmeras questões comportamentais reacionárias/conservadoras presentes na Itália, Alemanha, Áustria etc. Surge como potência de inovação e impulsiona vigorosamente o movimento artístico. Ao lado das fortes lutas operárias na Itália esses movimentos estremecem o que existia. Propõem novas abordagens conceituais, tecnológicas, existenciais e se fazem presentes nas bienais, nos museus, nas galerias, apresentando uma nova linguagem: a do corpo em movimento, nas performances filmadas ou fotografadas em plena ação. O movimento feminista se amplia e ganha potência. Rompemos muitas barreiras. E na Bienal de Paris de 1975 mostramos, com nossos trabalhos, a que viemos!

Nas sequências fotográficas e nos filmes, era eu que me fotografava e filmava enquanto fazia a ação com os panos, os espelhos e a faca (**Figuras 4 a 8**). Essas ações eram realizadas comigo isolada no ateliê em casa. Nas galerias como a Diagramma de Luciano Inga-Pin em Milão, e em Viena na Galeria Grita Insam – uma mulher que teve uma atuação feminista firme nas artes nos anos 70 – esse movimento eclode com intensidade. Não se pode lutar por uma dinâmica social mais justa, se não tivermos uma postura ética, íntegra no nosso próprio trabalho.

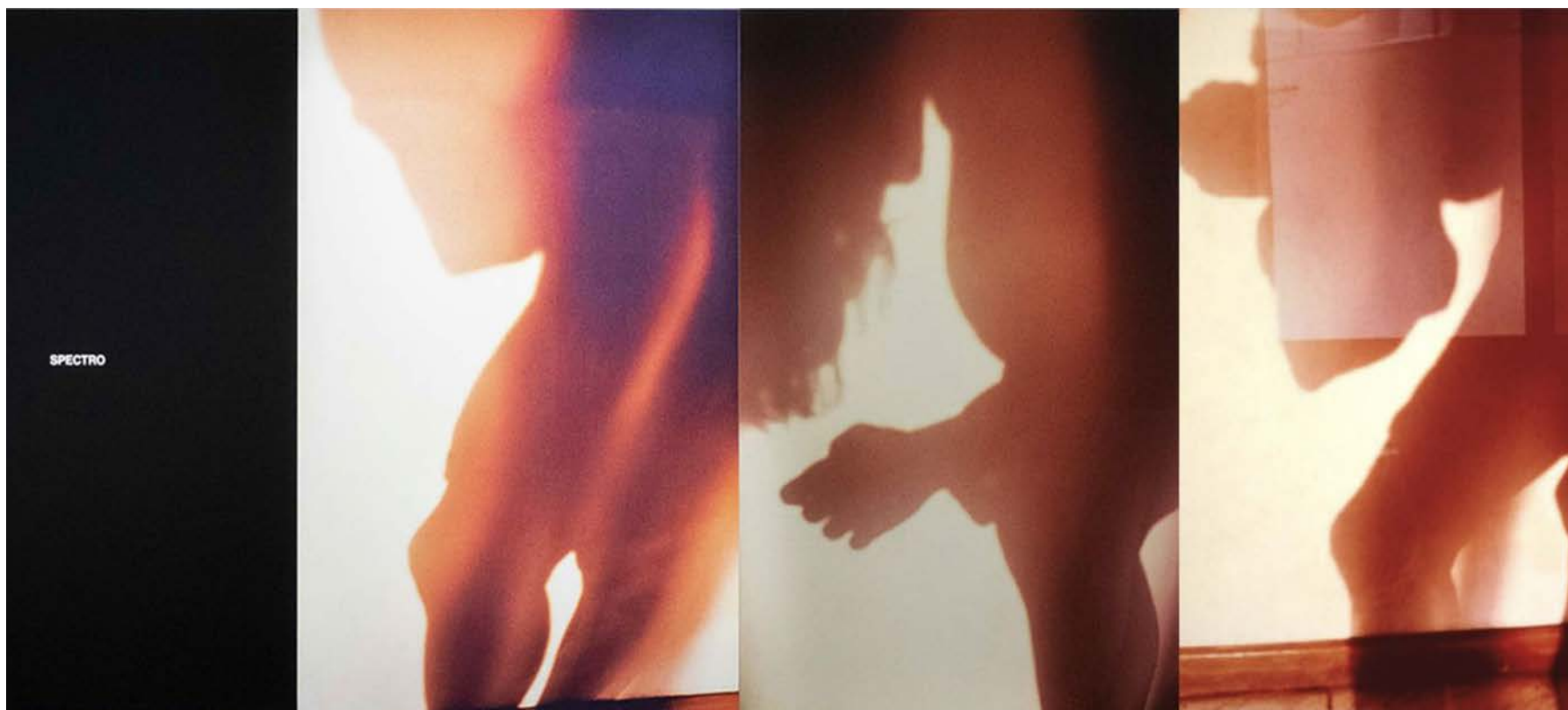


Figura 4.
Iole de Freitas, *Spectro*, Milão 1972.
Sequência fotográfica impressa em
pigmento mineral sobre papel Canson
Platine Fibre Rag 310g, 154x105cm cada.
Acervo Coleção Iole de Freitas.



Figura 5.
Iole de Freitas, Glass Pieces Life
Slices, Milão 1975. Sequência
fotográfica impressa em pigmento
mineral sobre papel Canson Platine
Fibre Rag 310g, 105x135cm cada.
Acervo Coleção Iole de Freitas.

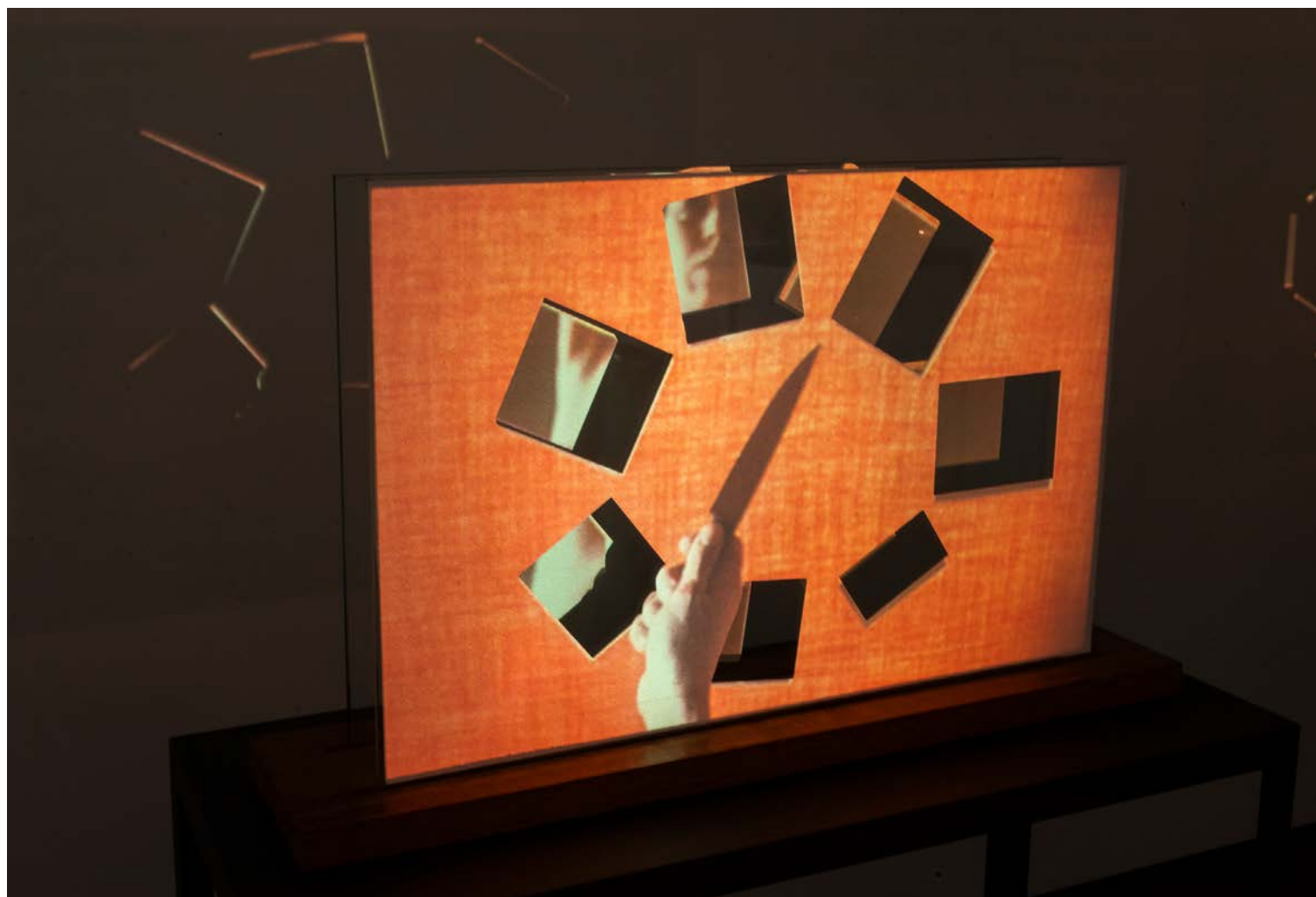


Figura 6.
Iole de Freitas, Glass Pieces Life Slices,
1975_2023. Projeção de impressões
digitais em Pictórico Pro a partir de slide
35mm sobre lâminas de vidro 42x70cm.
Acervo Coleção Iole de Freitas



Figura 7.
Iole de Freitas, Glass Pieces Life Slices, 1976.
Sequência fotográfica impressa em 2023
em pigmento mineral sobre papel Canson
Platine Fibre Rag 310g a partir de slides
35mm. 73x102cm. Coleção Paulo Venâncio.



Figura 8.
Iole de Freitas, Introvert_Penetrate;
Extrovert_Penetrate; Fear_Do Not Penetrate,
1973-1974. Sequência fotográfica impressa em
2023 com pigmento mineral sobre papel Canson
Platine Fibre Rag 310g. 70x50cm.

Annette Messager, Katharina Sieverding, Urs Luthi foram alguns dos artistas que convidei para participar da exposição *Fotolinguagem*, por mim organizada em 1973 no MAM Rio. Achei importante trazer as obras fotográficas desses artistas para expor no Rio, discutindo as questões da *body art* e do uso dos meios fotográficos e fílmicos na estrutura das próprias obras. Em 1974 no MAM realizei a minha individual ampliando o campo de discussão e reflexão sobre essas obras. Abriu-se a pergunta: é possível usar outras mídias para construir a linguagem plástica? Hoje parece óbvio, mas no início dos anos 70 não era.

Estávamos sempre vivendo, respirando, mergulhados na experimentação estética. Coerente e cortante.

Vou encerrar aqui.

Como é que você vive e olha, encara quem tem 21, 22, 23 anos... sem afirmar que você está a cada instante se arriscando de maneira consciente numa experiência inovadora de vida? Isso é algo que o ato criador lhe dá. É senso ético rigoroso. É ter uma postura experimental durante toda a vida (**Figuras 9 e 10**). Nas últimas exposições, em 2023, voltei a dançar dentro e a partir das grandes instalações. Danço com eles. Com Bento, meu neto.



Figura 9.
Iole de Freitas, Colapsada em Pé, 2023.
Instalação Instituto Tomie Ohtake,
São Paulo. 630x940x1600cm.
Foto Ricardo Miyada.



Figura 10.
Iole de Freitas, Fragmentos, 2023.
Video-instalação parte da exposição
Colapsada em Pé, Instituto Tomie Ohtake,
São Paulo. Foto Ricardo Miyada.

E essa geração mais nova? Vocês todos aqui são mais novos que eu... estou com 78. Então prestem atenção porque não é com “dor de cabeça”, preguiça, falta de coragem e indecisão que vamos conseguir manter este planeta de pé... RESISTIR. Vocês acham que eu estou com dor de quê? Vocês não têm noção! Eu vou me dobrar à dor? Não vou. Até cair dura. Não vou.

Então, vamos entender isso. Porque senão fica um eterno desculpismo.

Eu não sei o que vocês vão fazer do nosso Brasil. A minha geração que atravessou o horror em 1964, que acompanhou os amigos morrendo de maneira cruel – crueldade humana é uma das piores coisas que existe – RESISTIU. Atravessamos situações difíceis. Mas não perdemos o prumo. Não perdemos o foco. E a gente quer este Brasil funcionando. Com justiça social. Com a Amazônia viva. Então, todos vocês aí, acho bom começar a trabalhar, a impulsionar seus processos criativos, suas linguagens estéticas, suas falas poéticas. Que seus trabalhos eclodam. Porque senão, não vai rolar.

SOBRE O AUTOR

Iole de Freitas começou seus estudos em dança contemporânea no Rio de Janeiro e se mudou para Milão em 1970, onde trabalhou como designer e iniciou sua produção artística. Ao longo da carreira, a artista tem participado de importantes mostras internacionais e suas obras estão presentes em importantes coleções no Brasil e no mundo.

Artigo recebido
em 16 de novembro de 2024 e
aceito em 9 de dezembro de 2024.

A BIENAL DE SÃO PAULO E O MACETE DO GAME¹

CLARISSA DINIZ

**SÃO PAULO BIENNIAL AND THE
GAMING TRICK**

**LA BIENAL DE SÃO PAULO Y EL TRUCO
DEL JUEGO**



RESUMO

A partir do entendimento da arte como “macete do game” (Raoni Azevedo/A Noiva – Igreja do Reino da Arte), o ensaio aproxima as estratégias de Heitor dos Prazeres e Wellington Virgolino no âmbito de suas participações em diferentes edições da Bienal de São Paulo. Considerados, pela instituição e pela crítica de então (décadas de 1950/60), como “primitivos”, os artistas lograram instrumentalizar a Bienal, revertendo preconceitos estéticos e raciais em estratégias para “vencer no jogo da vida”, tal como na definição de A Noiva. Ao longo do texto, temas como primitivização, branquitude, agência, crítica institucional e cronopolítica são endereçados.

PALAVRAS-CHAVE Heitor dos Prazeres; Wellington Virgolino; A Noiva – Igreja do Reino da Arte; Bienal de São Paulo; primitivismo

ABSTRACT

Based on understanding art as a “gaming trick” (Raoni Azevedo/A Noiva – Igreja do Reino da Arte), this essay approaches the strategies of Heitor dos Prazeres and Wellington Virgolino in their participation in São Paulo Biennial editions. Considered “primitive” by the institution and the critics of the time (1950s/60s), the artists managed to instrumentalize the Biennial, turning aesthetic and racial prejudices into strategies to “win at the game of life” as defined in A Noiva. This essay addresses themes such as primitivization, whiteness, agency, institutional critique, and chronopolitics.

KEYWORDS

Heitor dos Prazeres; Wellington Virgolino; A Noiva – Igreja do Reino da Arte; São Paulo Biennial; primitivism;

RESUMEN

Partiendo de la comprensión del arte como un “truco del juego” (Raoni Azevedo/A Noiva – Igreja do Reino da Arte), este ensayo se acerca a las estrategias de Heitor dos Prazeres y Wellington Virgolino en el contexto de su participación en diferentes ediciones de la Bienal de São Paulo. Considerados “primitivos” por la institución y la crítica de la época (años 1950-1960), los artistas consiguieron instrumentalizar la Bienal, convirtiendo prejuicios estéticos y raciales en estrategias para “ganar en el juego de la vida”, como en la definición de A Noiva. A lo largo del texto se abordan temas como la primitivización, la blancura, la agencia, la crítica institucional y la cronopolítica.

PALABRAS-CLAVE

Heitor dos Prazeres; Wellington Virgolino; A Noiva – Igreja do Reino da Arte; Bienal de São Paulo; primitivismo



INTRODUÇÃO²

Foi Raoni Azevedo quem deu nome aos bois: “A arte é o macete do game”, explicou o artista enquanto anoitecia na Rocinha, no Rio de Janeiro.

Estávamos na laje da Igreja do Reino da Arte (também conhecida como A Noiva), uma espécie de cúria auto-organizada para “a adoração da altíssima arte”.³ Era 2019 e estava começando o Retiro d’A Noiva, versão litúrgica do que, fosse noutras partes, provavelmente receberia a alcunha de “residência artística”.

Apesar de quase autoexplicativa, confesso que não entendi o sentido da afirmação. Gentilmente, Raoni explicou que, da perspectiva daquela Igreja, a arte seria uma manha para vencer no jogo (da vida). Nesses termos, a arte não seria um fim, senão um meio: uma estratégia para o sucesso, seja lá em que peleja for.

Guardei comigo aquela pérola.

A bem da verdade, devo admitir que essa coisa de a arte ser um meio, e não um fim, me trazia à memória um texto que, desde a primeira vez em que o li, me incomodava tanto que, precisamente

pelo mesmo motivo, me fascinava: “Bula para ganhar nos salões” (1983), de Wellington Virgolino.

Nascido em Recife, em 1929, na altura da redação de “Bula para ganhar...” Virgolino já havia sido premiado em alguns salões, bem como participara de edições da Bienal e outras mostras competitivas. Naquele tempo em que os artistas indicavam, em suas fichas de inscrição para a participação em exposições, o nome de outro artista/crítico que gostariam que compusesse seus júris de seleção, Wellington – popularíssimo em Pernambuco não só por sua obra, como também por sua atuação na Sociedade de Arte Moderna do Recife desde fins da década de 1940 – já havia estado em algumas dessas comissões. Assim, foi da duplicidade de sua experiência como artista concorrente e membro de júri que se fez o lugar de fala para a redação do artigo.

Estruturado como um regulamento, o texto fulmina seus leitores com uma escancarada ausência de romantismo diante da arte e, em especial, de seu campo social. Ele é, sem dúvidas, um irônico manual de macetes:

[...] Nunca mandar quadros menores de $1 \times 0,85$ metro e sempre numa mesma linha de concepção [...];

Se o salão não se realizar no Norte/Nordeste do País, o artista nordestino deve omitir sua origem [...];

O esperançoso artista deve ter bom porte físico. [...] Se não possuir os requisitos acima, pelo menos seja falante, compreensivo e vista-se bem [...];

Telefone para os jurados da terra, geralmente são colegas mais velhos e “cheios” de muita experiência. Pergunte como vai de saúde, como vai a mulher [...] e, sobretudo, o que está fazendo de novo ou se continua com a fase que o colocou na “História da Arte” do Brasil [...] (VIRGOLINO, 1983)

Conhecido como o “cangaceiro das flores” por produzir, a partir da década de 1970, uma pintura radicalmente ornamentada à semelhança da estética do cangaço – cujo famigerado “banditismo” saqueava, recriava e ostentava joias e outros adereços que tradicionalmente serviam à distinção social das elites agrárias –, Virgolino e seu guia de macetes estabeleciam, com os salões, uma relação tão crítica quanto instrumental.

Se, de um lado, a “Bula para ganhar...” esbrachava as pretensões de legitimidade das mostras competitivas e seus modos judicativos e valorativos, de outro, fazia um uso estratégico das mesmas, chegando à provocação profanatória de afirmar que, “se depois de todos esses conselhos [...] você não conseguir ser premiado e muito

menos selecionado, não titubeie: dê uma porrada no jurado mais importante da comissão (naturalmente um do Rio de Janeiro ou de São Paulo) e isso lhe garantirá um fantástico escândalo e notas nas principais revistas e jornais do país (leia-se Sul)” (VIRGOLINO, 1983).

Ao direcionar críticas à geopolítica das artes, ao colonialismo interno e às normatividades estéticas, o ambivalente texto demonstra, ao mesmo tempo, uma aguda consciência do poder de legitimação que lhes é inextricável, e por isso propõe estabelecer com elas, a despeito da toda a crítica, uma relação utilitária. Perspectiva política que estava relacionada, por sua vez, à experiência de Virgolino com a Bienal de São Paulo.

Foi Zé, o pintor José Cláudio, quem me contou essa história pela primeira vez. Com o tipo de jocosidade que lhe é característica, ria de se acabar ao lembrar que, em 1951, por ocasião da 1ª Bienal de São Paulo, os muitos artistas – ele próprio, inclusive – que integravam o Atelier Coletivo (Recife, 1952-1957) enviaram seus trabalhos para concorrerem à participação naquela enorme e tão aguardada mostra. O resultado, contudo, não poderia ter sido mais desastroso: todos recusados.

Em 1977, em depoimento elaborado para o livro *Memória do Atelier Coletivo*, Virgolino relembriaria as emoções da recusa

generalizada: “Perseguição! Injustiça! O Brasil devia ser dividido entre Norte e Sul. Mas que foi um pontapé nos colhões, foi! Até Abelardo [da Hora]! Imaginem! ‘Política!’, só poderia ser ‘política’. Portinari não mandou quadros, protestavam... Que alívio! Não estávamos sós!” (apud CLAUDIO, 1978). Mal sabiam os embravecidos artistas de Recife que aquele que tanto os inspirava em seu comunismo estético-político tivera uma sala especial naquela 1ª Bienal.

A indignação em deparar com a exclusão e com as geopolíticas – que, do mesmo modo como informavam o desejo de Francisco Matarazzo Sobrinho de estabelecer uma Bienal Internacional em São Paulo, também refletiam as disparidades de sua relação com as diversas regiões e perspectivas do Brasil – encontraria, em 1961, outro endereçamento.

Sob a organização de Mário Pedrosa, seu “secretário geral”, a 6ª Bienal de São Paulo – que, então, enfatizava a presença de artistas neoconcretos – aconteceu no último trimestre de 1961 e contou com a participação de duas obras de Wellington Virgolino.

Com as pinturas *Duas meninas* (1961) e *Menino e pássaro* (1961), a presença do artista na Bienal paulistana – como também a de José Cláudio, amigo desde os tempos da Sociedade de Arte Moderna do Recife – teve expressiva repercussão em Pernambuco, o que levaria

Virgolino a afirmar, em 1963, ocasião em que participava da 7ª Bienal de São Paulo, que sua seleção tinha sido uma “surpresa”. Como diria uma matéria da época no Diário de Pernambuco, “Não que não tivesse consciência, certeza, do valor de sua arte. – ‘Afim de contas, pinto há dez anos e sei o que faço’ – frisa. [...] A surpresa está no fato de a Bienal ter aceitado sua pintura figurativista, quando se sabe que dá preferência à escola abstracionista” (PINTOR, 1963).

Pasmo mesmo ficou o artista ao visitar a 7ª Bienal na companhia de seu irmão, Wilton de Souza:

Correram todos os espaços e não encontravam os quadros. Não entendiam! Com certo nervosismo, depois de muito andar, dirigiram-se à secretaria da Bienal e foram informados de que os mesmos se encontravam na área dos primitivistas. Após consultar o mapa da Bienal, os seus quadros foram encontrados entre as grandes expressões de artistas primitivos [...], como Heitor dos Prazeres, entre outros (SOUZA, 2009).

Revoltado com a inscrição de sua obra numa perspectiva primitivista – “É, esses merdas são burros, colocando-me entre os primitivistas!” –, Virgolino experimentava, ainda que sem assim nominá-la, uma das dimensões estéticas do racismo sobre o qual se ergueu o edifício da arte moderna. Pouco depois, naquela mesma década, Clarival do Prado Valladares agudamente colocava os pingos nos referidos “is”:

A maior frequência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando estes se identificam a determinado tipo de produção permitido e aplaudido pelo público consumidor. E essa permissão e aplauso se referem à denominada ‘arte primitiva’, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura *naif* deve comportar-se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente clima cultural (VALLADARES, 1968).

Profundamente marcada pelo trabalho dos muralistas mexicanos, para Wellington Virgolino, como também para os demais artistas do Atelier Coletivo (1952), sua obra era eminentemente moderna. Contudo, crítico das implicações de classe de certa modernidade, por meio do Atelier e da figura central de Abelardo da Hora, Wellington filiava-se, no Recife, a “um amplo movimento cultural” cuja intenção era “resultar numa expressão cultural brasileira” que “corrigisse as falhas do movimento modernista, que ficara só na elite” (CLAUDIO, 1978). Nesse horizonte, naquela virada para os anos 1960 em que pintava trabalhadores, operários e terreiros, sua obra não se fazia de ingenuidade, senão de denúncia.

Por sua vez, apesar de atento aos riscos da primitivização – e, por outro lado, em diversos momentos de sua trajetória, flertando com ela –, para o Mário Pedrosa do texto “Por dentro e por fora das bienais”, além dos cânones da arte, a Bienal de São

Paulo lidava também com uma “família de seres que vive [...] numa intemporalidade perene [...]. Pesam mais do que os nossos seus condicionamentos primários, biológicos, psíquicos. São artistas fora do tempo. [...] São imemoriais como a consciência” (1986a).

Ciente das “modas” que classificam artistas como “ingênuos”, “fantásticos”, “primitivos” e “cujo condicionamento é cada vez mais adequado aos fins do comércio”, por outro lado, para o diretor artístico da Bienal de 1961 que tanto revoltara Wellington Virgolino, parecia indubitável que havia, para além da primitivização que inscreve o *outro* do discurso “num outro tempo”, um efetivo “descompasso cultural e moral” entre a sua perspectiva hegemônica da arte e os membros dessa “família de seres” que ele percebia como marcada por “um arcaísmo gestual ou mesmo conceitual [que] preside a seus atos criativos”.

Assim, enquanto Wellington estava advertido de que sua pintura “figurativista” não tinha plena aderência à “Bienal abstracionista”, ao visitar a mostra pôde compreender que tal debate estético fora endereçado e harmonizado pela “manipulação de outra variável – o Tempo”, atribuindo-se aos artistas em exibição “um tempo diferente”, o que supostamente explicaria suas distinções formais e semânticas. Trata-se, como sublinha

Johannes Fabian, da aliança entre a geopolítica e a cronopolítica (FABIAN, 2013).

Vivido o choque inicial de se perceber primitivizado, Wellington Virgolino “descobriu um ponto vermelho junto aos quadros. Retornando à secretaria da Bienal, foi informado de que haviam sido adquiridos e que os proprietários da Galeria Astreia, responsáveis pelas aquisições, estavam pretendendo conhecer o artista” (FABIAN, 2013). O que se seguiria seria uma profícua relação comercial que, durante anos, renderia vendas e exposições ao cangaceiro das flores. Como conta seu irmão, Wilton, isso foi um “motivo de inesquecível porre, comemorando a vitória de Wellington, a vitória pernambucana, na capital de São Paulo” (SOUZA, 2009).

O que a princípio foi sentido como uma injúria converteu-se, assim, numa oportunidade, como revela o título de uma matéria de 1967 do Diário de Pernambuco, “São Paulo descobre pintor no Recife”, onde se lê sobre o “enorme interesse manifestado pelos bandeirantes [a partir da 6ª Bienal de São Paulo] em fazer do nosso artista um dos expositores permanentes do seu mercado de quadros”.

Circunscrito como um artista primitivo, Wellington Virgolino sagazmente reverteu, a seu favor econômico e simbólico, o

estereótipo que lhe tinha sido atirado. Dessa inversão, sua “Bula para ganhar nos salões” inclusive depreende alguns “macetes” estéticos:

Não abuse das cores (você pode ser confundido com um primitivo, decorativo, e “isso não existe mais... morreu!”). Fique nas terras, nos sépias e aqui e acolá jogue umas pitadas de vermelho ou azul celeste, só isso. Causa ótima impressão o equilíbrio dessas pitadas;

Pelo amor de Deus, não faça flores nos quadros (mesmo colagens) nem figurinhas bonitas e jeitosas nem nu feminino – você não entra nem na inscrição. Se não tiver jeito, se for mal de nascença, esforce-se: jogue uns monstros pelos cantos, dê uns traços com o cabo do pincel, de cima a baixo, e coloque uns símbolos, se possível fálicos, nos lugares mais inesperados do quadro (1983).

Sem ingenuidade, Virgolino percebeu o jogo em questão, como descrevia Clarival do Prado Valladares sobre o campo da arte:

A sociedade ‘branca’ sabe armar o circo de suas exposições e promoções, porém, necessita injetar, de tempos em tempos, cotas de validade do *contexto histórico e cultural*. Essas são as oportunidades em que artistas negros, hoje com mais frequência procedentes do autodidatismo e do primitivismo, são descobertos, assimilados, promovidos e amplamente consumidos pela sociedade “branca” (VALLADARES, 1968).

Entrar e sair desse circo seria, portanto, um dos macetes do game.

Como de hábito, elegantemente vestido (trajando paletó e camisa desenhada por ele mesmo) e – como noutras de suas viagens anteriores a São Paulo em razão de eventos do samba – cercado pelos filhos, em 1951 Heitor dos Prazeres recebeu o Prêmio-Aquisição Toddy do Brasil da 1ª Bienal de São Paulo pela obra *Moenda* (1951), hoje pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.

Sobre Prazeres, também conhecido como Mano Heitor do Estácio, ou Mano Lino, figura emblemática da cultura brasileira por sua imensurável importância para o samba – contexto no qual, no Rio de Janeiro, atuava como compositor, músico, cantor, além de ter sido um dos fundadores da Portela e de ser ogã, capoeirista, polidor de madeira, dentre outras atividades –, Rubem Braga afirmou em 1953: “Se há um homem que não precisava ser pintor, era esse” (BRAGA, 1953).

O escritor se referia à pujança da vida criadora de Heitor dos Prazeres, que começara a “pintar quarentão”, quando já “[contava sua] vida e amores de maneira tão boa em outra arte”. Especialmente incentivado pelo jornalista, desenhista e crítico

Carlos Cavalcante (que, segundo Braga, ao frequentar a casa do sambista para receber aulas de cavaquinho, viu por lá “quadrinhos para enfeitar a parede”) (BRAGA, 1953), Heitor estendeu, para as artes visuais, a vocação pública de sua obra e pessoa.

Enquanto, desde os anos 1920, ocupava as ruas da Praça Onze e arredores – chegando a referir-se àquela região como uma África em miniatura, a partir do que se cunhou a expressão “Pequena África” – com seu trabalho e performatividade (a memória de Heitor dos Prazeres vestido de baiana no Carnaval povoa o imaginário cultural da capital carioca), tornando-se presença constante também nas rádios, salões e palcos da cidade, a partir de fins da década de 1930, ao dedicar-se à pintura, Mano Heitor passa a estender sua poesia e crítica a outros territórios.

Se, no samba, o racismo que estruturava o Brasil engendrava complexas, perversas e por vezes sagazes “negociações” (financeiras, simbólicas, políticas, sociais, policiais, estéticas) entre perspectivas étnico-raciais distintas⁴ – circunstância cuja centralidade faria Heitor dos Prazeres racializar o samba em “Primeira linha” (1930), em cuja letra se lê “O Mário Reis / Ele é branco na verdade! / De grande capacidade / E é um bom cantador / E o Caninha, o Donga e o Pixinguinha / são todos camaradinhas / Igualmente o Sinhô!” –, nas artes visuais não seria diferente.

Compreendendo que suas obras nutririam “iniciativas de consumo conspícuo do teor das Bienais” (PEDROSA, 1986b), Heitor dos Prazeres passa a trabalhar para atender a demanda de encomendas que, especialmente a partir dos anos 1960, crescem em torno de sua obra. Estabelece uma oficina na qual alguns assistentes colaboram na execução de suas pinturas – muitas delas repetindo, com variações, espécies de “protótipos”: “Aos assistentes competia pintar decalcando os modelos de cartolina ainda sem cabeças, mãos e pés. Heitor dos Prazeres permitia aos auxiliares atuar até as cores das roupas, mas a ele competia, rigorosamente, fazer o desenho e o colorido da face e o movimento dos gestos”, explica Clarival do Prado Valladares (apud LIRIO, 2003).

A Mano Heitor parecia não fazer sentido dedicar-se integralmente “ao presunto da arte”, expressão usada por Mário Pedrosa para criticar duramente as políticas que, a seu ver, haviam tornado a Bienal de São Paulo “uma feira de arte, [onde] os *marchands* começam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto” (PEDROSA, 1986b).

Um dos macetes de Prazeres estava, portanto, em fazer uso do modelo de oficina para elaborar as pinturas destinadas às elites

e à branquitude, enquanto, por seu turno, “a ninguém permitia participar da pintura que ele mesmo fazia nos tecidos dos trajes das cabrochas de seu conjunto musical. Também era assim que costumava fazer em pratos de madeira, em cartão de Natal e às vezes em simples motivos florísticos, para encomendas de pessoas de seu nível social” (VALLADARES apud LIRIO, 2003). O foco central de sua afetividade, dedicação e trabalho não era, definitivamente, o tal “mundo da arte”.

Ainda que, em 1965, em depoimento para o documentário de Antonio Carlos da Fontoura, Heitor tenha se dito “acorrentado, obrigado a fazer [...] coisas que não estão na minha vontade por causa do comércio”, a absurda potência de sua obra e sua habilidade em jogar com os estereótipos projetados sobre seu corpo e lugar de fala – da imagem do malandro à do artista primitivo ou ingênuo – o levariam a ser convidado a integrar outras edições da Bienal de São Paulo (1953, 1957 e 1961), bem como a conceber o cenário e o figurino do terceiro programa do balé especialmente criado para os festejos do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo (1954), cuja organização foi presidida por Ciccillo Matarazzo a convite do município: oportunidade que o industrial também utilizou como macete para realizar a segunda edição de seu ambicioso evento,

incluída nas negociações entre o empresário e a prefeitura de São Paulo ao longo dos anos anteriores.

A Heitor dos Prazeres tudo isso não fazia sentido em si mesmo, evidentemente. Para o sambista e pintor, que se considerava “um homem do povo”, “um pedaço” ou “um ovo” do qual “o povo é a chocadeira”, tornar-se artista e expor na Bienal de São Paulo, por meio dela acessando um capital econômico e simbólico que utilizava e que repartia através de sua oficina e de sua arte – “este prazer que eu tenho no nome é o prazer que eu divido com o povo” (HEITOR, 1965) –, era também um macete. Só que não de game.

Assim como Wellington Virgolino reverteu, em dinheiro, a primitivização que a Bienal de São Paulo operara em sua obra, também Heitor dos Prazeres utilizou aquele “circo armado pela sociedade ‘branca’” e sua fantasia primitivista para fazer o que de fato lhe interessava, como cantou numa preciosa marchinha composta na ocasião de sua premiação na 1ª Bienal (1951):

*Eu vou fantasiado de pintor
Eu vou para São Paulo
Eu vou para a Bienal
Eu quero ficar bem original
E lá eu vou fazer meu carnaval.
Um cavalete, oi
Uma paleta, oi
E um modelo bem original*

*E lá eu vou fazer meu carnaval.
(CARNAVAL, 1952).*

A partir daquele outubro-dezembro de 1951, para além do período momesco e desviando-se de sua criminalização – portanto, apropriando-se da cronogeopolítica das artes para outros fins –, a Bienal de São Paulo tornava-se um macete para Heitor dos Prazeres “e sua gente” continuarem a fazer carnaval.

Samba para muitos, flores para alguns e, ainda, game para outros.

NOTAS FINAIS

- 1** A primeira versão deste artigo foi originalmente publicada no livro *Bienal de São Paulo desde 1951*. Organização Paulo Miyada. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo 2022.
- 2** Agradeço a Heitor dos Prazeres Filho pela conversa que inspirou este texto.
- 3** A Igreja do Reino da Arte, ou A Noiva, é uma igreja criada na Rocinha, no Rio de Janeiro, por Maxwell Alexandre, Raoni Azevedo e Eduardo de Barros.
- 4** Criminalizados de muitas formas, inclusive por meio da Lei da Vadiagem (1941), os sambistas, quase todos negros, constantemente se viam obrigados a estabelecer alianças com intérpretes ou outros agentes brancos da indústria fonográfica para poderem trabalhar, se expressar e mesmo sobreviver.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Rubem. **Três primitivos**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953.

CARNAVAL na Bienal. Intérprete: Mary Gonçalves. Compositor: Heitor dos Prazeres. Rio de Janeiro: Sinter, 1952.

CLAUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo**: Recife 1952-1957. Recife: Artespaço, 1978.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro**: como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Vozes, 2013.

LIRIO, Alba. **Heitor dos Prazeres**: sua arte e seu tempo. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2003.

PEDROSA, Mário. Por dentro e por fora das bienais. In PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986a.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986b.

PINTOR pernambucano na Bienal de São Paulo. **Diário de Pernambuco**, Recife, 14 jul. 1963.

SÃO PAULO descobre pintor no Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife, 3 dez. 1967.

SOUZA, Wilton de. **Virgolino**: o cangaceiro das flores. Recife: Grupo Paés, 2009.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 47, maio/jun. 1968.

VIRGOLINO, Wellington. Bula para ganhar nos salões. **Jornal do Commercio**, Recife, 1 jan. 1983.

SOBRE A AUTORA

Clarissa Diniz é curadora e escritora em arte. Graduada em Lic. Ed. Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (IFCS, UFRJ). Foi gerente de conteúdo do Museu de Arte do Rio - MAR entre 2013 e 2018, onde desenvolveu também projetos curatoriais. Entre 2006 e 2015, foi editora da *Tatuí*, revista de crítica de arte. Publicou os livros *Crachá: aspectos da legitimação artística* (Recife: Massangana, 2008), *Gilberto Freyre* (Rio de Janeiro: Coleção Pensamento Crítico, Funarte, 2010), em coautoria com Gleyce Heitor; *Montez Magno* (Recife: Grupo Paés, 2010), em coautoria com Paulo Herkenhoff e Luiz Carlos Monteiro; e *Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX* (coautoria com Gleyce Heitor e Paulo Marcondes Soares. Rio de Janeiro: Azougue, 2012), dentre outros.

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

ARTE CONTEMPORÂNEA, VIRADA DECOLONIAL E NEOLIBERALISMO PROGRESSISTA¹

FABRÍCIA JORDÃO

**CONTEMPORARY ART,
THE DECOLONIAL TURN,
AND PROGRESSIVE NEOLIBERALISM**

**ARTE CONTEMPORÂNEO,
GIRO DECOLONIAL Y
NEOLIBERALISMO PROGRESISTA**

RESUMO

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

Fabrizia Jordão*

 <https://orcid.org/0000-0001-9177-2572>

* Universidade Federal do
Paraná (UFPR);
Universidade Estadual do
Paraná (Unespar), Brasil.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.233378>

e-233378

O texto propõe uma reflexão sobre a articulação entre arte, política e os imaginários revolucionários no contexto de hegemonia do neoliberalismo progressista. Para tanto, toma-se como hipótese que hoje, nos cenários artísticos da América Latina, a relação entre arte e imaginários revolucionários foi recolocada e atualizada, sobretudo, por produções artísticas alinhadas com as perspectivas decoloniais. A partir desse cenário, o texto problematiza os limites e impasses de uma propalada virada decolonial nos museus de arte e noções de autonomia e emancipação nos trabalhos de arte comprometidos com uma perspectiva decolonial.

PALAVRAS-CHAVE Arte; Imaginários revolucionários; Virada Decolonial; Neoliberalismo Progressista; Emancipação

ABSTRACT

This study reflects on the articulation between art, politics, and revolutionary imaginaries within the hegemony of progressive neoliberalism. For this, it hypothesized that today, in Latin American art scenes, the relation between art and revolutionary imaginaries has been repositioned and updated, above all by artistic productions aligned with decolonial perspectives. Based on this scenario, this study problematizes the limits and impasses of a so-called decolonial turn in art museums and notions of autonomy and emancipation in art works committed to a decolonial perspective.

KEYWORDS

Art; Revolutionary Imaginaries;
Decolonial Turn; Progressive
Neoliberalism; Latin America

RESUMEN

Este texto propone reflexionar sobre la articulación entre arte, política e imaginarios revolucionarios en el contexto de la hegemonía del neoliberalismo progresista. Para ello, se plantea la hipótesis de que actualmente, en el contexto artístico latinoamericano, la relación entre arte e imaginarios revolucionarios ha sido reposicionada y actualizada, sobre todo, por producciones artísticas alineadas con perspectivas decoloniales. Con base en este contexto, este estudio problematiza los límites e impasses de un supuesto giro decolonial en los museos de arte y las nociones de autonomía y emancipación en obras de arte comprometidas con una perspectiva decolonial.

PALABRAS CLAVE

Arte; Imaginarios revolucionarios;
Giro Decolonial; Neoliberalismo
Progresista; Emancipación





ARTE E IMAGINÁRIOS REVOLUCIONÁRIOS

É o imaginário revolucionário que desde o século XVIII articula a relação arte-política, uma vez que foi a violência revolucionária e o laicismo iconoclasta da Revolução Francesa que forjou e nos legou a noção moderna de arte (GROYS, 2021). No entanto – como demonstrou Albert Camus em *O Homem Revoltado* (1951) – a revolução, assim como os revolucionários, sempre demonstrou hostilidade em relação à arte. Segundo Camus, para a revolução só existe “uma única arte revolucionária”, a arte que é “posta a serviço da revolução” (CAMUS, 2017, p. 292). Dois exemplos de hostilidade à arte podem ser encontrados na Revolução Russa, após 1930, e na Revolução Cubana.

Na Rússia de Stalin, o debate estético-ideológico e o problema de uma arte revolucionária rapidamente eram encaminhados pela ortodoxia partidária para a dogmatização do realismo socialista; o qual era, na sequência, imposto como a matriz estética mais adequada à necessidade de conscientizar as massas. A busca por uma arte revolucionária – fosse por meio de uma *forma revolucionária*,

nos termos propostos pelos artistas ligados à Revista Frente de Esquerda da Arte (LEF) no período de 1922 a 1928,² ou de uma nova arte proletária, a partir do rompimento com a herança cultural burguesa, como propunha o *proletkult* (MALLY, 1990) – foi recusada.

Já na Revolução Cubana, um exemplo da hostilidade à arte pode ser encontrado em *Socialismo e o homem em Cuba*, livro escrito em 1965 por Che Guevara. Para ele, a arte só poderia existir livremente quando a revolução fosse efetivada (GUEVARA, 2021). Como observa Luis Camnitzer, em nenhum momento Che Guevara considera a possibilidade “de que a arte pudesse ser usada para construir a liberdade que ele considerava ausente” (CAMNITZER, 2020). Para Che Guevara, assim como para Stalin, a revolução cultural só poderia ocorrer a reboque da revolução política.

Poderia a arte revolucionária se desvencilhar das diretrizes pedagógicas e propagandísticas das matrizes ideológicas partidárias? Poderia a arte revolucionária se afirmar enquanto arte, desde uma forma também revolucionária, como propôs o poeta russo Vladimir Maiakóvski? Ou, como propunha Aleksandr Ródtchenko, existiria espaço dentro da revolução para revolucionar o pensamento visual?

Para André Breton, Diego Rivera e Leon Trótsky, sim.

Em 1938, diante da ascensão do nazifascismo e da rápida degeneração da revolução soviética, o poeta André Breton, fundador do surrealismo, e o revolucionário bolchevique Leon Trotsky, fundador do Exército Vermelho, se encontram no México. Com a intermediação de Diego Rivera, redigiram o manifesto *Por uma Arte Revolucionária Independente*.

No manifesto, Breton e Trotsky defendem a vocação revolucionária da arte e sua independência em relação aos estados e aparelhos políticos. Propõe, inclusive, “estabelecer e assegurar um regime *anarquista* de liberdade individual” para a criação intelectual (BRETON; TROTSKI, 1985, pp. 41-42). No entanto, muito embora defendessem a liberdade de criação, tanto Breton quanto Trotsky atribuíam uma função social precisa à arte. Os autores do manifesto propõem que a “tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução” (BRETON; TROTSKI, 1985, p. 43). E mais adiante reconhecem “que só uma revolução social pode abrir a via para uma nova cultura” (BRETON; TROTSKI, 1985, pp. 37-38).

A partir dos anos 1960, na América Latina, o imaginário atrelado à Revolução Soviética foi atualizado e reformulado pelas experiências históricas coloniais, o triunfo da Revolução Cubana

(1953-1959) e os sucessivos golpes de Estado que estabeleceram governos ditatoriais no Brasil (1964), Bolívia (1964), Argentina (1966 e depois em 1976), Chile (1973) e Uruguai (1973).

Para Ana Longoni, vanguarda e revolução funcionaram como “ideias-forças” na arte desse período. Para a autora, teria sido do encontro destes dois conceitos que um “vasto repertório de intervenções artísticas (produções, tomada de posições, debates e ideias, estratégias individuais e coletivas) deram origem a poéticas e programas artísticos-políticos diversos e, às vezes, até mesmo opostos” (LONGONI, 2014, p. 21, tradução da autora).

A associação entre revolução e vanguarda nos primeiros anos das ditaduras militares do Cone Sul redefiniu o papel da arte e dos artistas. Nas palavras do crítico de arte brasileiro Frederico Moraes, o artista tornou-se “uma espécie de guerrilheiro” (MORAIS, 1970). No Brasil, o ideário ético-político-estético vigente no período se evidenciou em conceituações como “geração tranca-ruas” (BITTENCOURT, 1970) e “arte de guerrilha” (MORAIS, 1970), empregadas por críticos e artistas na tentativa de dar unidade e, ao mesmo tempo, distinguir uma vasta e diversificada produção que foi difundida em mostras como Opinião 65 (1965), Arte no Aterro (1968), Do corpo à Terra (1970) e Domingos de criação (1971).

O léxico político assume o protagonismo nos enunciados e formulações poéticas dos artistas do continente, agregando novas camadas de significação para o gesto artístico, agora convertido em ação revolucionária. O texto *Guerrilha Cultural?* foi escrito pelo artista argentino Júlio Le Parc em Paris, no explosivo ano de 1968 e no contexto dos sucessivos golpes militares na América Latina. No texto-manifesto, Le Parc convocava todo artista à ação, já que, naquele momento, “o que conta não é mais a arte, é a atitude do artista” (LE PARC, 2006). Como argumentou Le Parc: “[...] pois penso que é preciso agir. Agir em todas as ocasiões. Agir para criar outras situações onde podemos desenvolver uma ação mais concertada, mais orquestrada. Agir, mesmo quando se corre o risco de se enganar” (LE PARC, 2006).

Nesse mesmo período, o artista brasileiro Carlos Zílio tomou uma atitude: agiu.

Desde o golpe civil-militar em 1964, o artista procurava posicionar seu gesto como ação revolucionária e sua obra como ato revolucionário. Em 1967, após várias experimentações em busca de uma linguagem crítica à ditadura e de uma forma revolucionária que efetivamente agisse sobre a realidade, Zílio fez o trabalho

Lute (marmita), como último esforço em fundir práxis revolucionária com práxis estética.

Pensada para ser produzida em série e distribuída aos trabalhadores nas portas das fábricas, *Lute (marmita)* era um chamado ao ato e um esforço do artista em atuar na formação das consciências. Sobre o trabalho, Zílio comentou

[...] fiz essa marmita para servir como uma espécie de panfleto nas portas de fábrica. Acontece que quando fiz isso, pensei: bom... É melhor ir para a porta de fábrica e fazer comício. Senti que estava em um momento em que as fronteiras entre arte e política haviam sido rompidas. Logo depois, começa 1968 e cresce a mobilização no meio cultural e no meio estudantil. Nesse ano, achei que a arte estava intermediando alguma coisa minha que não precisava mais de intermediários. O meu problema passou a ser fazer política e não estetizá-la. [...] Na ocasião da Nova Objetividade e da Opinião, essas questões do público, da arte estetizar a vida – o velho projeto construtivo – eles estavam levando adiante. Eu achava que isso era irrisório. Era impotente. Quer dizer, lembro-me claramente de uma reunião para tratar do boicote da Bienal de São Paulo onde havia uma proposta da Lygia Clark que era a de fazer um happening, como se dizia, em frente à Bienal etc. Eu dizia: ‘Não, isso não leva a nada...’ Então, me perguntaram: ‘O quê que você quer? Fazer guerrilha?’ Eu parei e disse: ‘É! Fazer guerrilha’ (ZÍLIO, 1996a, p. 15).

A crença na possibilidade de produzir uma forma artística revolucionária, na experiência estética como forma de intervenção na realidade social, estruturantes da relação arte e política dentro do espectro socialista, encontrava seu limite. A crescente estetização da ideia de revolução conduz para a dissolução ou o fim da arte. Depois de *Lute (Marmita)*, Zílio interrompeu sua produção artística e, por volta de 1968, passou a militar mais ativamente na Dissidência Comunista da Guanabara, grupo de esquerda armada que comporia mais tarde o Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o MR-8 (ZÍLIO, 1996b). Anos depois, o artista, ao justificar sua decisão, expõe seu dilema:

[...] eu parei de fazer arte porque achei que a arte era uma coisa que não dava conta da minha necessidade de intervenção no plano social. [...] eu acho que eu subestimei o valor simbólico, o potencial simbólico que não era suficiente para mim talvez. E mesmo da política dos artistas, porque eu já estava muito envolvido em movimento estudantil (ZÍLIO, 2018).

Naquele momento, Carlos Zílio, assim como tantos outros artistas, primeiro acreditou ser possível uma arte para a revolução. Depois, guiado pelos imperativos revolucionários e por suas exigências de totalidade (todos os meios são legítimos e justificados),

excluiu a arte da política e partiu para o tudo ou nada. Em 1970, o artista foi baleado em confronto de rua e detido. Passou dois anos e meio detido no DOI-CODI (órgão de inteligência e repressão durante a ditadura militar no Brasil).

Mas, pontua Boris Groys, “os artistas ativistas querem ser úteis, mudar o mundo, tornar o mundo um lugar melhor – mas, ao mesmo tempo, eles não querem deixar de ser artistas” (GROYS, 2017, p. 206). Anos depois, avaliando sua atuação nesse período, Zílio comentou

[...] Então eu acho que você não pode querer fazer política na arte sem antes ter uma lucidez do que é que é arte [...] mas me parece que o fundamental é realmente a consequência da elaboração de uma linguagem específica, específica à arte, que realmente traga [...] esse potencial de uma visão, de uma visão de mundo. Isso é uma coisa que está implicitamente comprometida com a elaboração de uma linguagem, que é essa linguagem específica. Esse é o nó da questão (ZÍLIO, 2018).

A partir de uma experiência concreta da realidade, o artista percebeu que a arte nunca poderia responder às exigências de totalidade da revolução sem deixar de ser arte. E passou a defender que “o importante da arte, *politicamente*, é ser arte” (ZÍLIO, 2018).

O relato de Zílio nos demonstra, mais uma vez, que a crença na possibilidade de produzir uma forma artística revolucionária, a partir do paradigma socialista de intervenção artística, subjacente à relação arte e política, encontra seu limite quando os artistas questionam ou recusam a instrumentalização da arte pelas estruturas político-partidárias. Essa experiência também atualiza o impasse – decorrente da relação ontológica entre a arte moderna e a violência revolucionária – sobre como articular forma artística, autonomia e intervenção. Especificamente como a prática artística pode mobilizar transformações (estéticas, políticas e sociais) na realidade material?

Na mesma época em que Carlos Zílio entrava na luta armada contra a ditadura militar, a Coalizão dos Trabalhadores da Arte (Art Workers Coalition - AWC), um grupo de artistas-ativistas baseados em Nova York, considerou que a experiência estética em um museu carrega uma potencialidade política e emancipatória independente da perspectiva proposta pelo corte revolucionário. Em 1969, produziram um cartaz para ser exibido e distribuído no Museu de Arte de Nova Iorque (MoMA). Tratava-se de *Q. And Babies?* *A. And babies* (1969), um cartaz, como ação estética e política, contra a

guerra do Vietnã e que também denunciava os crimes de guerra praticados pelos Estados Unidos (EUA).

O cartaz foi realizado a partir da apropriação de uma fotografia feita em 1968 por Ron Haerberle. O fotógrafo, correspondente de guerra, registrou imagens do massacre de M Lai – quando tropas norte-americanas executaram centenas de civis sul-vietnamitas – posteriormente publicadas na revista LIFE. A pergunta/resposta que lemos impressa no cartaz é uma apropriação da entrevista de Paul Meadlo, militar que participou da operação em M Lai, à CBS News admitindo que havia matado homens, mulheres, crianças e bebês.

Após o cartaz ficar pronto, o MoMA retirou o apoio, alegando que o cartaz extrapolava as atribuições do museu. Diante da recusa do museu, o cartaz passou a circular nos circuitos ativistas e em protestos antiguerra. Foi só depois do cartaz ser legitimado nas ruas como propaganda política contra os crimes de guerra e contra a guerra do Vietnã, que o MoMA expôs o cartaz, agora reposicionado como arte política, em duas exposições coletivas, a mostra *Information*, organizada por Kynaston McShine, e a mostra *The Artist as Adversary*, organizada por Betsy Jones³, realizadas, respectivamente, em 1970 e 1971.

Se a experiência de Zílio nos ensina sobre os limites emancipatórios da arte e da prática artística no interior dos programas políticos partidário revolucionários, a experiência do AWC no MoMA nos ensina sobre os limites da potencialidade política e emancipatória da arte e da prática artística no interior da moldura institucional dos museus.

Muito embora os desfechos do projeto revolucionário soviético tenham provocado uma série de reflexões desencantadas, seguimos desejando e posicionando a revolução como um destino histórico inevitável para uma transformação radical do mundo. Do mesmo modo, muito embora saibamos que o museu opera como um dispositivo de despolitização e trabalha incansavelmente para produzir consensos, seguimos considerando que a experiência estética em um museu comporta uma potencialidade política e emancipatória. De modo que hoje, os debates sobre autonomia e emancipação na arte contemporânea se movem com frequência no marco dessas duas perspectivas. Atualmente, nos cenários artísticos da América Latina, essas duas perspectivas foram recolocadas e atualizadas, sobretudo, por meio da experiência estética que produções artísticas alinhadas com as perspectivas decoloniais suscitam nos museus de arte. Em que pese suas particularidades,

via de regra, essas produções são situadas como potencialmente transformadoras de uma realidade material capitalista – a colonialidade que nos é subjetivamente inerente e que estrutura nossas instituições.

■ ARTE, IMAGINÁRIOS REVOLUCIONÁRIOS E DECOLONIALIDADE

Em 2022 o Museu de Arte de São Paulo (MASP) realizou *Histórias Brasileiras*. A exposição foi apresentada como um ponto de inflexão na problematização sobre as narrativas e os esquecimentos dos duzentos anos da Independência do Brasil e cem anos da Semana de Arte Moderna. A mostra, dividida em oito núcleos, incluía mais de quatrocentos objetos e foi organizada por onze curadores. Pouco antes da abertura, um conjunto de fotografias e documentos relacionados com a trajetória do Movimento Sem Terra (MST) foi vetado. O material fazia parte do núcleo “Retomadas”, organizado pelas curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz. Segundo a instituição, não se tratava de uma restrição em termos de conteúdo, mas única e exclusivamente de cronograma institucional.

A justificativa para a exclusão não encontrou razoabilidade. As decisões tomadas no MASP, como demonstrou a artista Dora Longo Bahia, em “Quem tem medo do MST”, são deliberadas por um

conselho composto por agentes vinculados à burguesia brasileira que, seja em sua forma financeira, industrial ou latifundiária, defendem a propriedade privada dos meios de produção (BAHIA, 2022). Essa situação evidencia como a ideologia capitalista incide sobre os museus de arte.

O crescimento vertiginoso de museus e espaços de arte que têm sua fundação e/ou gestão a cargo de investidores-patronos-colecionadores – muitos dos quais são grandes executivos do mercado financeiro, da indústria armamentista ou mesmo vinculados ao mercado de extração de minérios e combustíveis fósseis – não é novidade alguma. Diversos estudos e pesquisas artísticas têm demonstrado o papel dos patronos-colecionadores na transformação dos perfis e acervos institucionais e na reformulação dos cânones históricos da arte. Consequentemente, na constituição e manutenção do sistema contemporâneo de circulação, produção e conhecimento da arte. Por esta razão, devemos estar atentos para o fato de que quase tudo que vemos (e o que não vemos) no museu de arte, sua política de circulação e de visibilidade, é fortemente regulado, se não determinado, por um projeto político-ideológico: o neoliberalismo.

Pensando com o filósofo alemão Boris Groys, quando propõe que a história do museu é a mesma da história da luta contra a

seletividade e pela inclusão, é possível conceber que se, por um lado, a ideologia neoliberal modula uma certa política da imagem, na qual a seletividade do Poder nos é apresentada como pluralista, universal, representativa, neutra e democrática, por outro lado, as produções artísticas estão permanentemente confrontando e desestabilizando a seletividade do Poder nos museus de arte.

E se, historicamente, como aventa Boris Groys, nos contextos das modernidades, as vanguardas lutaram “para alcançar reconhecimento de todos os signos, formas e coisas como objetos legítimos de desejo artístico e, por conseguinte, também como objetos legítimos de representação em arte” (GROYS, 2015, p. 27). É possível propor que a luta das vanguardas clássicas em defesa do reconhecimento de formas e procedimentos artísticos que até então não eram considerados arte foi atualizada nas reivindicações de artistas — notadamente nas produções artísticas alinhadas com as perspectivas decoloniais — que travam uma luta por reconhecimento e inclusão das formas e de procedimentos artísticos de segmentos sociais e subjetividades historicamente subalternizados e excluídos da história da arte e da tradição artística ocidental.

Por se tratarem de produções que extrapolam o controle estético normativo da seletividade do Poder, via de regra, os trabalhos

alinhados com as perspectivas decoloniais são situados como potencialmente transformadores de uma realidade material capitalista, a da colonialidade, que estrutura as instituições da arte.

Desde meados dos anos 1990, junto com a emergência da perspectiva decolonial⁴ e de “um novo imaginário político centrado nas noções de “identidade”, “diferença”, “dominação cultural” e “reconhecimento” (Fraser, 2006), temos observado em museus, galerias, bienais e trienais uma abertura cada vez maior para discursos e produções que emergem de segmentos historicamente expropriados, subalternizados e invisibilizados pelo projeto colonial-extrativista capitalista.

Sabemos que esse reconhecimento decorre de lutas históricas. Logo, os avanços e reparações nesse campo podem e devem ser comemorados. No entanto, também sabemos que o sistema da arte, regido pela lógica do capitalismo neoliberal, abraça com sua plasticidade despolitizante tudo que se coloca como fora do sistema. Além disso, como escreve Alain Badiou, também sabemos que “a arte contemporânea é a arte da época financeira do capitalismo” (BADIOU, 2016) e, como tal, nos alerta Hito Steyerl, “serve como a roupagem do hiper capitalismo no mundo pós-democracia” (STEYERL, 2020).

Logo, muito embora seja inegável, que hoje o museu de arte está sendo convocado a assumir a responsabilidade de seu comprometimento histórico com práticas e políticas coloniais e que, efetivamente, está fomentando pesquisas curatoriais e acolhendo uma crescente quantidade de exposições e debates de caráter reparatório e decolonial, não podemos esquecer que ele é uma materialidade da reprodução capitalista. E como tal, espelha em suas dinâmicas institucionais as formas de sociabilidades estruturantes do capital – valor, mercadoria e fetiche. Do mesmo modo, também projeta em sua gestão a forma administrativa e operacional chave da racionalidade neoliberal: a governança, “uma epistemologia, uma ontologia e uma prática despolitizantes” (WALTERS, 2004, tradução da autora).

Se o padrão operativo dos museus de arte é definido pela governança, a governança é o dispositivo de despolitização da racionalidade neoliberal, e o Capitalismo é ontologicamente antidemocrático, torna-se imprescindível refletirmos criticamente sobre a efetividade dos processos de reparação e transformações engendrados a partir de uma virada decolonial. Especificamente, nos questionarmos se tais transformações só seriam possíveis porque, por um lado, fortalecem a ideologia do neoliberalismo progressista⁵ e,

por outro, eliminam a dimensão política, agonista, contraditória e conflitiva desses processos. Aqui é importante não esquecer, como bem caracterizou Nancy Fraser (2022), o neoliberalismo progressista é um projeto ideológico que combina um programa econômico expropriador com uma política liberal meritocrática de reconhecimento.

Considerando que, via de regra, a absorção das pautas e demandas decoloniais se dá por meio da conciliação/pacificação e em seus efeitos imediatos, as exposições de arte, são apresentadas na chave do espetáculo, do consumo e do entretenimento, cabe nos questionar quanto o Poder do Capital – operando por meio do dispositivo da governança e desde a ideologia neoliberal progressista – tem absorvido nos museus de arte as lutas e as reivindicações históricas de segmentos subalternizados justamente para despolitizar e neutralizar seu potencial emancipatório e transformador. Desta perspectiva, é importante pensarmos o quanto os museus de arte possuem um papel estratégico na “pacificação” de movimentos que carregam um devir-revolucionário, de práticas que não apenas resistem, mas também recusam e confrontam o Poder do Capital.

Isso posto, em um primeiro momento, interessa pensar, desde uma perspectiva crítica, os “avanços e conquistas” de uma virada

decolonial nos museus de arte. Também é desejável problematizar o quanto a absorção das reivindicações por reconhecimento pode ser pensada como uma estratégia de fortalecimento do Poder e das estruturas que a perspectiva decolonial se propõe a superar e destituir.

O MUSEU DE ARTE COMO UMA MÁQUINA DE PRODUZIR CONSENSO E DESPOLITIZAÇÃO

Atualmente, em consonância com a era da governança mundial, da arte global e a indústria do espetáculo, as exposições de arte são, comumente, uma megaexposição. A escala é a escala do capitalismo, que sempre operou em termos globais. Antes da abertura é produzida uma forte campanha publicitária para atrair, no mecanismo do desejo e da libido neoliberais, consumidores. Para reforçar o caráter espetacular e de entretenimento, modelos curatoriais de grande escala são associados a cenografias e expografias com apelo imersivo e “instagramável”. Toda sorte de estratégias para engajar o usuário-consumidor são desenvolvidas. Assim o museu se assemelha a uma produtora de eventos e a uma máquina de marketing cultural.

São exibidas centenas de obras, e nesse aspecto o museu é uma máquina de produzir imagens-mercadorias do Capital – fazendo crer que a produção e a distribuição da arte são semelhantes às das mídias de massa comerciais (GROYS, 2020). Diante da desmedida quantidade de trabalhos artísticos, o público, que foi anteriormente afetado e teve seu desejo despertado desde sua condição de usuário-consumidor, entra em um estado de aceleração e de ansiedade. A exposição deixa de ser um espaço que convoca a um estado de presença, implicação do corpo no ato de ver e com isso uma desaceleração reflexiva, e passa a ser um ambiente de consumo ansioso. A esfera pública é substituída pela publicidade, o conhecimento pelo entretenimento, a experiência pelo consumo e a arte assume a forma de mais uma imagem-mercadoria.

Diante dessa configuração, um questionamento tão fundamental quanto urgente é o quanto a virada decolonial nos museus de arte tem contribuído não apenas para o reconhecimento de formas artísticas de segmentos historicamente invisibilizados pelo projeto colonial-extrativista capitalista mas, também, tem questionado a própria ideia de raça e trabalhado pela superação da ideologia racial nas ações, atividades, exposições, discursos, reconfiguração

dos acervos, reestruturação no corpo técnico-administrativos nos museus.

Importa refletir sobre o quanto a absorção da virada decolonial, esse “novo consenso”, tem alimentado com nova e extraordinária eficácia, em consonância com a ideologia neoliberal progressista, um antirracismo racialista, identitário e representativo, em uma perspectiva fetichista, ofensiva e defensiva do pertencimento identitário nas esferas institucionais. Desse modo, é urgente pensarmos o quanto essa absorção vem transformado ou tem mantido intactas o sistema de hierarquias e de exclusão, e as formas de violência, exploração e desumanização próprias à ideia de raça.

Esse mesmo questionamento/reflexão pode ser endereçado para o reconhecimento de sexualidades e subjetividades cisheterodissidentes. Diante da vigência nos museus de arte de uma ideologia do entretenimento e do consumo, é importante observarmos o quanto exposições, ações, atividades, discursos institucionais que problematizam aspectos da cisheteronormatividade são incorporadas a um sistema classificatório, situado dentro do nicho de mercado organizado pela representatividade e pré-determinado pela tolerância do Poder.⁶

Nesse processo de esvaziamento e despolitização, as singularidades são convertidas em diferença. E a *diferença* é incorporada com um *valor* na arte contemporânea. Quando, no final dos anos 1980, Édouard Glissant (2008) contrapõe à teoria da diferença a reivindicação do direito a opacidade, ele certamente sabia que a *diferença*, situada enquanto um *valor*, era mais um dispositivo de captura engendrado pelo neoliberalismo. É justamente na perspectiva da diferença que as singularidades são fetichizadas e convertidas em mercadorias em muitas exposições de arte. Desse modo, cabe questionar o quanto os museus de arte têm interpelado, questionado e produzido uma crítica à *diferença* como um *valor* na arte contemporânea e o quanto tem reforçado esse *valor*?

Outra indagação que devemos nos fazer constantemente é o quanto os “avanços e conquistas” da luta por maior representatividade e reconhecimento nos museus de arte – muito embora tenha promovido uma mudança de consciência e tenha produzido o reconhecimento e a valorização positiva da diversidade cultural – têm nos mobilizado ou têm nos desmobilizado nas lutas para construção, constituição e institucionalização de estruturas que recusem a ideologia neoliberal progressista nos museus. Mobilizado ou desmobilizado na defesa do museu de arte como um lugar político

e como uma esfera do comum. Tal como um lugar de dissenso e de politização.

O quanto instituições, curadores, artistas, educadores, pesquisadores que estão comprometidos com a perspectiva decolonial têm fornecido alternativas ou, ao menos, desestabilizado as correntes neoliberal-individualistas do feminismo empreendedor, do antirracismo meritocrático, do movimento LGBTQIAP+ dominante, da diversidade corporativa e do capitalismo ecológico vigente nos museus de arte?

O IMPASSE: O ARTISTA MILITANTE E A PERSPECTIVA DECOLONIAL

Quando examinamos a dimensão formal de muitos dos trabalhos de arte que se situam, ou são situados, desde uma perspectiva decolonial, percebemos a tentativa de afirmá-los, simultaneamente, como uma *transparência militante* e também como uma visualidade pedagógica das causas políticas e identitárias pelas quais são produzidos e ao mesmo tempo militam.

Ao que parece, em parte, essa escolha decorre do fato desses trabalhos assumirem, como tarefa principal, a inserção – no campo da arte contemporânea – de imaginários, debates e lutas que são

engendrados ao mesmo tempo em processos históricos extrativistas coloniais e em movimentos sociais de resistência à extração neoliberal. Diante dessa conjuntura, esses trabalhos se impõe o desafio de, além da condensação de duas temporalidades distintas, passado/presente, existirem como uma representação que expõe a realidade material nas quais determinados segmentos sociais estão implicados. E por se colocarem como mediadores entre um público mais abrangente e uma dada realidade material, se imputam uma função representativa e uma agência conscientizadora.

Como artistas comprometidos com lutas históricas e com movimentos sociais de resistência poderiam abandonar o consenso decorrente do reconhecimento e a eficácia pedagógica que a *transparência militante*, enquanto representação, pode oferecer? É possível resistir à sedução que trabalhos de arte, enquanto uma *transparência militante*, podem oferecer com sua capacidade de provocar empatia e identificação, de simbolizar, de definir movimentos e lutas sociais no interior de um circuito de reconhecimento? A problemática, sem dúvida, atualiza o impasse do corte revolucionário vivido pelas vanguardas artísticas, entre autonomia artística *versus* militância política, e suas tentativas de embaralhar arte e vida. Mas seria viável ao artista militante não despolitizar seus trabalhos

ao exibi-los no museu de arte, uma instituição que vem sendo refuncionalizada como espaço de consumo e entretenimento? Além disso, considerando a razão cínica (SLOTERDIJK, 2012) que rege o mundo, em um contexto no qual tudo está tão escancarado, não seria ingenuidade acreditar que o artista militante, por meio de seu trabalho, poderia produzir uma denúncia do que está invisibilizado? Se já sabemos que a dívida colonial é impagável (FERREIRA DA SILVA, 2019), por que continuar acreditando na potência política da arte como uma *transparência militante*, isto é, como uma representação para afetar e transformar os sujeitos?

Em um mundo em que as condições materiais das relações do Capital com as imagens transparentes se entrelaçam com a fabricação de *valor*, com a compulsão pelo consumo, com a construção, atualização e manutenção de formas de sociabilidade e de modos de subjetivação neoliberais, por que seguir apostando na *transparência militante* em trabalhos comprometidos com a transformação da realidade material?

Quanto a correspondência entre a *transparência militante* de trabalhos decoloniais e a transparência das imagens produzidas pelo Capitalismo não evidencia uma espécie de obediência ao imaginário pré-corporificado pelo próprio Capitalismo e, nesse

sentido, contribuem no processo de esvaziamento e despolitização da arte?

Por fim, cabe questionar quanto trabalhos de arte alinhados com a perspectiva decolonial, por fornecerem com sua *transparência militante* uma resposta, uma acusação ou uma reparação, tem nos situado, sobretudo, como espectadores, testemunhas ou consumidores e, desde esta condição, têm nos reconfortado, nos apaziguado e nos desmobilizado das lutas necessárias para transformar a arte e o museu de arte em uma esfera efetivamente política?

■ UMA ALTERNATIVA: A PRÁXIS COMUNAL

A partir do exposto, é importante refletirmos se, em nossos esforços de transformar a colonialidade vigente nas artes visuais e em suas instituições, estamos desmantelando ou fortalecendo as formas de sociabilidades e subjetividades neoliberais que lhes são estruturantes, e, mais além, se seria plausível estabelecer novas institucionalidades e instaurar outros modos de sociabilidades em uma instituição que é regida pelos programas, agendas e lógicas neoliberais.

Em um momento marcado por uma disputa sobre o que é e o que não pode mais ser a instituição, precisamos meditar se faz

sentido trabalhar pelo fim ou pela transformação do museu de arte. Pelo fim do museu de arte porque, apesar de se ter um poderoso consenso em torno da importância de sua permanência, demandamos desnaturalizar e historicizar sua existência. Então, também podemos contestar a naturalidade de uma instituição que se reivindica como a forma final e trabalharmos pelo fim do museu.

É importante ressaltar que o museu de arte, assim como o Capital, não é um ente abstrato, mas uma estrutura material, edificada a partir de um emaranhado complexo de relações e de uma dialética múltipla de poder entre patronos, colecionadores, investidores, galerias, curadores, artistas, educadores, pesquisadores, etc.

Por conseguinte, se em um contexto, o museu de arte é inquestionavelmente um lugar de Poder, em outro, também é um lugar de recusa ao Poder. Logo, é possível situarmos o museu de arte como um lugar que comporta e que parece se afirmar na dialética entre duas ideologias: a do Poder e a dos objetores do Poder. Cabe a cada um de nós, nos situarmos criticamente e decidirmos desde qual perspectiva comporemos com o museu. Se a tarefa de transformar o museu ainda nos faz sentido, trata-se de contestar o pacto abrangente que possibilita a manutenção do museu como Poder. De tomar partido, de se posicionar junto àqueles que, desde o museu de arte, se situam

como objetores de seu Poder e atuam de modo a desestabilizar e impor limites ao Poder que segue despolitizando, colonizando, extraindo e destituindo.

Entre emergência e exigência, o museu de arte nos convoca, nos implica e nos desafia – desde sua condição de lugar em disputa – a combatermos nossas indiferenças, pequenas covardias e as pequenas corrupções que, no final das contas, são as pedras que mantêm o museu como uma extensão da ideologia extrativista e da lógica operativa do capitalismo. Isto significa abandonarmos a negatividade, o niilismo, o automatismo revolucionário e, desde uma dialética afirmativa, desde um sim, nos implicarmos efetivamente em sua transformação. Se continuarmos a acreditar em transformações de natureza reformistas e conciliatórias, continuaremos a produzir formas de gerir e manter o museu como dispositivo de manutenção do Poder.

Para estar à altura dessa exigência é importante termos consciência de que a nossa escala não é a escala do Poder, um sistema de governança global, de natureza abstrata e de caráter universalizante. A esfera de nossas ações é a da micropolítica, orientada por desejos de desaceleração reflexiva e por ações situadas, construídas e

reconstruídas permanentemente desde a realidade material e das relações sociais que o museu preserva com sua comunidade.

É apenas a partir de uma *práxis comunal* que conseguiremos nos desvencilhar da condição de *sujeitos em luta* presos em relações de poder (REVEL, 2012). Nesse sentido, precisamos recusar a condição de contrapoder, já que um contrapoder não é outra coisa senão um outro Poder. Se insistirmos na condução de *um outro poder* deslocaremos as linhas do Poder, mas não mudaremos sua natureza. Estaremos fazendo o possível. Mas o possível não é o suficiente, já nos alertou Jacques Derrida (2012), na política fazer o possível ou nada dá no mesmo⁷. Uma tarefa política incondicional para toda e qualquer hospitalidade sempre é fazer o impossível. E hoje, a tarefa política incondicional, parece ser a recusa de todo paradigma e esfera de Poder. É, como nos demonstraram os Zapatistas das montanhas de Chiapas e como nos convocou John Holloway (2003): mudar o mundo sem tomar o Poder.

Mas se o capitalismo é um sistema de relações de poder, não existe fora do poder. Isso significa dizer que nosso desafio é instaurar uma forma de resistência — que seja um devir e uma ética da potência — e desde este ponto abrir espaços para que o impossível possa tomar forma nas relações de poder que o museu engendra

e que lhes constituem. Só nos desvencilhando do paradigma do poder e das relações de subordinação que ele engendra, poderemos pensar, fazer e experimentar juntos formas anticapitalistas de *habitar e praticar* o museu como Potência, como uma esfera do comum, como um território em que os dispositivos de manutenção do Poder perderiam a legitimidade, a legalidade e a legibilidade.

Nesse processo, não podemos subestimar o papel das pequenas vitórias políticas na determinação de um ponto de ruptura. E repito, essa não é uma tarefa de natureza individual, mas coletiva. Como já nos ensinou Gramsci e nos lembrou Nancy Fraser, para se desafiar a hegemonia capitalista, precisamos “construir um novo e mais persuasivo senso comum, ou uma contra-hegemonia, e uma nova e mais poderosa aliança política, ou um bloco contra-hegemônico” (FRASER, 2022, p. 38).

Um passo preliminar: situarmos a virada decolonial como um sintoma da crise de hegemonia do museu como Poder. Sendo este um momento de crise, se abrem horizontes de transformações estruturais tanto para a manutenção quanto para a ruptura do *status quo*, pois se instaura um ambiente de disputa entre a hegemonia neoliberal progressista e a contra-hegemonia, a disputa entre o museu como Poder e o museu como Potência.

Desde uma dimensão coletiva que recusa um pressuposto de unidade, isto é, desde uma “política comum das singularidades que seja também uma ética das diferenças” (REVEL, 2012, p. 104), resistir ao museu como Poder. Abrir, desde a resistência e no interior das relações de poder, o espaço de uma nova política que não seria mais somente aquela do poder, mas a da potência e com ela instaurar um horizonte histórico que seja decisivamente antiliberal e anticapitalista, para o museu de arte.

Porque a resistência, assim como o comum, nos lembra Judith Revel, “é uma produção – uma invenção, uma criação – que é potente. É porque a resistência se apresenta como excedência, como diferença radical, que ela pode ser politicamente eficaz” (REVEL, 2012, p. 102) contra o Poder. Aprendemos com Pasolini, com Foucault, com Agamben, com Judith Revel e com tantos outros que o poder “não *produz* nada [...] ele gera efeitos [...] ele desenvolve dispositivos poderosos para impor sua própria racionalidade política; mas ele não *inaugura* nada” (REVEL, 2012, p. 101). E também aprendemos com Elsa Morante e inúmeros artistas que o verdadeiro trabalho de arte “[...] é sempre revolucionário, já que provoca precisamente um aumento de vitalidade [...]” e é por isso que “[...] o aparecimento de uma nova verdade poética no mundo é sempre inquietante e,

em seus efeitos, subversivo, já que sua intervenção significa uma renovação do mundo real” (MORANTE, 2022, p. 86).

E é justamente porque a arte é uma forma de resistência — que opera desde um devir e uma ética da potência —, que ela não existe para dar respostas, para ser lida e compreendida, para ser uma *transparência militante*. Ao contrário, a arte existe para nos lembrar uma, duas, três e tantas outras vezes que, assim como ela mesma, somos potência e como tal, nada nos define ou esgota. Que assim como a arte, que jamais cessa de inventar-se, também somos nós. Que, assim como nós, a arte é um devir-revolta.

Como nos narrou a voz em off de Jean-Luc Godard em *Je Vous Salue, Sarajevo* (1993), a arte não é dita. É escrita, é composta, é pintada ou é vivida, e se torna a arte de viver. E por saber que a arte implica a vida em sua inteireza, que o Poder se empenha para manter o museu como uma máquina de produzir consenso e despolitização. Esse esforço não é outra coisa senão o desejo de contenção desse “aumento de vitalidade”, dessa “renovação no mundo real”, que uma “verdade poética” é capaz de produzir. E é por saber que a arte “é sempre revolucionário, já que provoca precisamente um aumento de vitalidade” que finalizo este texto acompanhada de gesto-imagem de Marilá Dardot. A artista quando convidada a participar da XIII

Bienal de Havana (2019)⁸ em um primeiro momento pensou em trabalhar com os slogans da revolução cubana. Porém, certamente, intuindo que arte é um outro nome para revolução, que só a arte é revolucionária, decide escrever com água um verso incendiário da poeta cubana Carilda Labra. E tal qual o Sísifo de Camus repetiu, ao longo de três ou quatro dias o gesto que o sol apagava:

*primeiro bem lentamente
como que para não assustar as gentes
uma, duas, três, vezes o sussurro
que as gentes já tinham ouvido
há muito tempo
há tanto tempo
antes mesmo do homem existir
(GODARD, 2022, p. 31)*

*depois
por ter a mão queimada
com velocidade
a palavra-fogo
a imagem-revolução
a la esperanza vuelvo
à esperança eu volto.*

NOTAS

- 1** Esse trabalho é fruto de pesquisas e elaborações que venho desenvolvendo desde 2022 sobre as relações entre arte, imaginários revolucionários e capitalismo. Alguns dos argumentos e hipóteses presentes no texto foram apresentados em mesas de debates e eventos acadêmicos. De maneira mais específica, esse texto pode ser considerado uma ampliação da palestra apresentada no Seminário Arte no Brasil 1970-2020, realizado no Museu de Arte do Rio de Janeiro, no período de 08 a 10 de maio de 2024. Também constitui um aprofundamento das discussões apresentadas em O museu diante da intrusão de Gaia: Museu de Arte e devir decolonial diante da realidade material capitalista (Jordão, 2024) e uma ampliação das problematizações presentes em Museu sem instituição (Jordão, 2024). Agradeço a Fernanda Pujol a interlocução, as conversas e as leituras compartilhadas bem como a coordenação compartilhada do Laboratório de Imaginário Radical.
- 2** Entre outros, foram integrantes do LEF: Vladimir Maiakovski, Osip Brik (1888-1945), Boris Arvatov (1896-1940), Boris Kushner (1888-1937), Serguei Tret'iakov (1892- 1937), Viktor Chklovsky (1893-1984), Aleksandr Rodchenko (1891-1956) e Varvara Stepanova (1894- 1952). Também se conectaram a LEF Serguei Tarabukin (1899-1956), Vladimir Tatlin (1885-1953), Gustav Klutssis (1895-1938), Serguei Eisenstein (1898- 1948) e Dziga Vertov (1896-1954) (cf. FIGUEIREDO, 2012).
- 3** As informações sobre o AWC e as mostras podem ser encontradas no site do MoMA.
- 4** Sobretudo depois da criação do grupo latino-americano Modernidad/Colonialidad ou Proyecto M/C.
- 5** O “neoliberalismo progressista” é um conceito desenvolvido por Nancy Fraser nos anos 1990 (cf. FRASER, 2006).
- 6** Penso a “tolerância do poder” a partir das elaborações desenvolvidas por Pasolini (2020).
- 7** Agradeço a Manoel Ricardo de Lima a apresentação desta referência.
- 8** Sobre a performance *Ir y volver* (XIII Bienal de la Habana, Matanzas, 2019) ver: <https://www.mariladardot.com/shows>

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. Quinze teses sobre arte contemporânea. **LavraPalavra**, 28 out. 2016. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2016/10/28/quinze-teses-sobre-arte-contemporanea>

BAHIA, Dora Longo. Quem tem medo do MST. **Select**, 21 maio 2022. Disponível em: <https://select.art.br/quem-tem-medo-do-mst/>

BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 2, 9 maio 1970.

BRETON, André; TROTSKI, Leon. **Por uma arte revolucionária independente**. São Paulo: Paz e Terra; CEMAP, 1985.

CAMNITZER, Luis. O novo homem. **Select**, 25 set. 2020. Disponível em: <https://select.art.br/o-novo-homem/>

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados**, v. 21, n. 33, 2012.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FIGUEIREDO, Clara de Freitas. **Foto-Grafia: o debate na frente de esquerda das artes**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. Tradução Júlio Assis de Simões. **Cadernos de Campo**,

v. 15, n. 14-15, p. 231–239, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50109>. Acesso em: 27 abr. 2024.

FRASER, Nancy. **O velho está morrendo e o novo não pode nascer**. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. **Criação & Crítica**, n. 1, p. 53-55, 2008.

GODARD, Jean-Luc. **História (s) do cinema**. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. GROYS, Boris. Sobre o ativismo artístico. **POIÉSIS**, v. 18, n. 29, p. 201-219, 30 jun. 2017.

GROYS, Boris; Sá, Alexandre; Pereira, Davi. O destino da arte na era do terror. **Concinnitas**, v. 21, n. 37, p. 446–456, 2020.

GROYS, Boris. **Na mira da teoria e outros ensaios**. Rio de Janeiro, Copenhague: Zazie Edições, 2021.

GUEVARA, Ernesto Che. **Socialismo e o homem em Cuba**. Porto Alegre: Editora Coragem, 2021.

HOLLOWAY, John. **Mudar o mundo sem tomar o poder**: o significado da revolução hoje. São Paulo: Viramundo, 2003.

JAAR, Alfredo. Dora Longo Bahia entrevista Alfredo Jaar. [Entrevista concedida à] Dora Longo Bahia. **Select**, 10 dez. 2020. Disponível em: <https://www.select.art.br/dora-longo-bahia-entrevistaalfredo-jaar/>

JORDÃO, Fabrícia. O museu diante da intrusão de gaia: museu de arte e devir decolonial diante da realidade material capitalista. **Arteriais**, v. 10, n. 16, p. 420-426, set. 2024.

JORDÃO, Fabricia. Museu sem instituição. In FONTAINE, Claire. **Greve humana: por uma prática da liberdade**. São Paulo: GLAC edições, 2024. p. 306-317.

LE PARC, Julio. Guerrilha Cultural?. In.: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LONGONI, Ana. **Vanguardia y Revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta**. Buenos Aires: Ariel, 2014.

MALLY, Lynn. **The proletkult movement in revolutionary Russia**. Berkeley: University of California Press, 1990;

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 1, n. 64, p. 45-49, 1970.

MORANTE, Elsa. Pró ou contra a bomba atômica. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2022.

PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários**. São Paulo: Editora 34, 2020

REVEL, Judith. Entre determinismo e liberdade: a construção do comum como novo universal. **Lugar Comum**, n. 35-36, p. 97-106, 2012.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da Razão Cínica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

STEYERL, Hito. Políticas da arte: a arte contemporânea e a transição para a Pós-Democracia. **Palavra Solta**, 6 out. 2020. [Texto publicado originalmente em dezembro de 2010, na revista e-flux.]. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/hito-steyerl-na-traducao-de-julia-de-souza>

WALTERS, William. Some critical notes on 'Governance'. **Studies in Political Economy**, v. 73, n. 1, p.27-46, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1080/19187033.2004.11675150>

ZILIO, Carlos. **Entrevista concedida à autora**. Rio de Janeiro, 01 fev. 2018.

ZILIO, Carlos; SEVERO, Helena. **Carlos Zilio: arte e política 1966-1976**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996a.

ZILIO, Carlos. Entrevista concedida à Fernando Cochiara, Paulo Sergio Duarte, Vanda Mangia Klabin e Maria Del Carmen Zilio. Rio de Janeiro, 1996b. Disponível em: <http://www.carloszilio.com/textos/Entrevista,%201996.pdf> Catálogo.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BADIOU, Alain. **As condições da arte contemporânea**. Buenos Aires, 11 maio 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/30975674/As_Condições_da_Arte_Contemporânea_2013_Alain_Badiou_trad_Jorge_Soledar_.

BAHIA, Dora Longo. Arte e tempo histórico. In: SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE, 3., 2017, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/34513750/ARTE_E_TEMPO_HISTÓRICO

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2.

BROWN, Wendy. **Cidadania Sacrificial**: Neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade. Rio de Janeiro, Copenhagen: Zazie Edições, 2018.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. São Paulo: Autonomia literária, 2020.

SOBRE A AUTORA

Fabília Jordão é pesquisadora e docente no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná e nos cursos de Bacharelado e Licenciatura da Universidade Federal do Paraná. Contato: fcljordao@gmail.com

Artigo recebido
em 1 de novembro de 2024
e aceito em 13 de novembro de 2024.

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

ROBERTO CONDURU

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

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

RESUMO

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

Roberto Conduru*

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

*Southern Methodist
University (SMU),
Estados Unidos.

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

e-234643

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

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

ABSTRACT

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

KEYWORDS

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

RESUMEN

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

PALABRAS CLAVE

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





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

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

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

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

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

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

TENSÕES HISTORIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GEOPOLÍTICAS DAS ARTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFLUXOS NO BRASIL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EXPORTANDO IDEIAS E PROBLEMAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

16 Entre muitos exemplos, ver Vasconcellos (2021).

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

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SOBRE O AUTOR

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

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

CRÍTICA DE ARTE: UM MODO SINGULAR DE PRODUÇÃO DE ESCRITA¹

SÔNIA SALZSTEIN

**ART CRITICISM:
A UNIQUE MODE OF
WRITING PRODUCTION**

**CRÍTICA DE ARTE:
UN MODO SINGULAR DE
PRODUCCIÓN DE ESCRITA**

RESUMO

O texto examina o ocaso contemporâneo da crítica de arte, gênero literário ao qual a modernidade do século XIX havia conferido extraordinária potência crítica, nascido sob os auspícios de uma nascente cultura de massas e tendo alcançado plena maturidade cultural entre os anos 1930 e 1970. Argumenta que os primeiros sinais desse ocaso teriam vindo à tona no último quartel do século XX, e que eles estariam ligados ao surgimento de um onipresente sistema da arte e da cultura, que desde então se teria firmado como uma nova esfera pública da arte. O recuo da crítica de arte (ao menos nos termos em que a modernidade a forjara) estaria, conforme aduz a autora, crucialmente ligado ao desaparecimento do modo de produção do próprio trabalho de arte tal como se forjara na modernidade. A saída de cena dessa modalidade de escrita ensaística notavelmente influente na arte do século XX estaria ainda associada, conforme conclui a autora, à profissionalização e cerrada institucionalização do ambiente artístico e cultural encetadas naquele período, fatores graças aos quais a produção artística passara a emergir imediatamente para uma nova e onipresente esfera da cultura, com sua constelação lábil e diversificada de novos atores que doravante se introduziam como mediadores entre essa produção e o público.

PALAVRAS-CHAVE Arte Moderna; Arte Contemporânea; Crítica de Arte; Público de Arte

ABSTRACT

The text examines the contemporary twilight of art criticism, a literary genre to which 19th-century-modernity had conferred extraordinary critical vigor, and which had been born under the auspices of an emerging mass culture, reaching full maturity between the 1930s and 1970s. It claims that the first signs of this twilight appeared in the last one and a half decades of the 20th century and were connected to the emergence of an omnipresent system of art and culture that since then has established itself as a new artistic public sphere. According to the author, the retraction of art criticism (at least in the terms from which modernity had forged it) is crucially connected to the disappearance of the mode of production of the artwork as it had been constituted in modernity. As the author concludes, this modality of essayistic writing, notably influential in the art of 20th century, steps aside also as a result of the professionalization and constricted institutionalization of the artistic and cultural field during that period, thanks to which artistic production promptly emerged in direction of a new and omnipresent cultural sphere, with its liable and diverse constellation of new actors that henceforth would introduce themselves as mediators between this production and the public.

KEYWORDS Modern Art; Contemporary Art; Art Criticism; Art Audiences

RESUMEN

El texto examina el ocaso contemporáneo de la crítica de arte, género literario al que la modernidad del siglo XIX había conferido un extraordinario poder crítico, nacido bajo los auspicios de una cultura de masas naciente y que alcanzó su plena madurez cultural entre los años 1930 y 1970. Argumenta que los primeros indicios de este declive surgieron en el último cuarto del siglo XX y estarían relacionados con el surgimiento de un sistema onipresente de arte y cultura, que desde entonces se habría consolidado como una nueva esfera pública del arte. La recogida de la crítica de arte (al menos en los términos en que la modernidad la había forjado) estaría, según la autora, crucialmente conectada con la desaparición del modo de producción de la propia obra de arte tal y como se había constituido en la modernidad. La salida de escena de esta modalidad de escritura ensayística notablemente influente en el arte del siglo XX estaría aún asociada, según concluye la autora, a la profesionalización y la cerrada institucionalización del ambiente artístico y cultural durante ese período, factores gracias a los cuales la producción artística pasó a emerger inmediatamente a una nueva y onipresente esfera de la cultura, con su constelación lábil y diversificada de nuevos actores que a partir de entonces se introdujeron como mediadores entre esa producción y el público.

PALABRAS CLAVE Arte Moderno; Arte Contemporáneo; Crítica de Arte; Público de Arte

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

Sônia Salzstein*

<https://orcid.org/0000-0003-4430-8771>

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.244022](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.244022)

e-244022





Antes de iniciar minha apresentação, gostaria de agradecer aos pesquisadores que organizaram este seminário: Fernanda Lopes Torres, Liliane Benetti, Martha Telles Machado da Silva, Patrícia Leal Azevedo Corrêa e João Masao Kamita; é um privilégio participar desta discussão com vocês. Agradeço, igualmente, às instituições que colaboraram para a realização do evento – o Centro MariAntonia e o Museu de Arte do Rio – e queria aproveitar a ocasião para enviar uma saudação especial ao Centro MariAntonia, ao seu diretor, José Lira, que vejo entre os presentes, porque esta é a nossa casa; acho que a Liliane também compartilha desse apreço pelo MariAntonia, já que temos tantas boas lembranças acadêmicas dos vários seminários e colóquios internacionais que realizamos neste lugar.

Diante do enunciado que vocês nos propõem – “Arte, Crítica e História da Arte” –, optei por focalizar mais detidamente a questão da crítica de arte; além de ser a área à qual me dediquei profissionalmente desde meados da década de 1980, sempre vi a crítica de arte como um *front* de intervenção cultural, que me propiciava uma liberdade na escrita que eu não encontraria no

campo disciplinar, com sua tradição longa e seus protocolos solidamente estabelecidos. Começo por notar que tanto a crítica de arte quanto a história da arte – que fazem do sterço deste enunciado – são, como sabemos, instituições centrais à modernidade no campo da cultura, instituições que ganharam, no século XIX, o sentido tão decisivo que lhes demos até recentemente. A crítica de arte, além disso, consolidava sua forma mais madura e luminosa em meados do século passado e, quando evocamos artistas ou movimentos desse período, nossa memória estará quase sempre referida aos textos críticos memoráveis que foram escritos sobre eles.

Assim, a discussão de hoje é também sobre o contencioso que a modernidade nos deixa, sobre o legado da arte e da cultura modernas. Na atualidade, justamente, a crítica de arte e a história da arte, tal como se consolidaram a partir de meados do século XIX, vão perdendo a antiga relevância. Sabemos que a universidade, a casa de ópera, junto ao museu, e ao museu de arte em especial, eram parte desse sistema de instituições e representavam a missão civilizatória que a tradição clássica havia assinalado à burguesia; esta, como sabemos, cobrou seu preço trágico. Qualquer análise que façamos dessas instituições terá, então, de levar em conta o

fato de que a situação na qual as encontramos hoje estará ligada ao esgotamento histórico do lastro iluminista da tradição moderna, da qual aquele campo institucional (que se confunde, em certa medida, com a esfera pública moderna) emergiu. Qualquer análise que façamos de tais instituições estará, enfim, ligada ao colapso humano ao qual essa tradição finalmente conduziu.

Seja como for, gostaria de defender a ideia de que, mesmo quando essa tradição nos flagela ou nos exclui, nos vemos forjados por ela; somos filhos dessa modernidade cujos efeitos brutais, entretanto, hoje sentimos mais do que nunca. Uma arte e uma cultura *modernas*, frutos das condições históricas específicas postas pela modernidade, mostraram-se plenas de dimensões emancipadoras e, sobretudo, persistiram por quase dois séculos, nos revelando uma potência crítica única e, em tempos mais ingratos, desentranhando em nós, apesar de tudo, uma imaginação de futuro. Lograram fazê-lo, precisamente, porque resistiram às forças alienantes liberadas pela própria modernidade.

Dessa maneira, quero destacar que a crítica de arte mais relevante que se fez desde os meados do século XIX constituiu momentos luminosos, em que a modernidade precipitou o surgimento de forças criadoras das mais viscerais, que chegaram

até nós. E tanto a crítica de arte como a disciplina história da arte, não obstante os seus tantos vieses, ofereceram, em suas passagens mais radicais e disruptivas na arte e na cultura dos séculos XIX e XX, achados notáveis de agudeza crítica, em primeiro lugar, trazendo à luz as contradições da própria modernidade.

Em seus momentos mais vigorosos, elas revelaram uma perspectiva inquiridora do próprio campo, desmascarando a suposta neutralidade de suas instituições e poderes. Autores tão diversos como Meyer Schapiro, Hubert Damisch, Leo Steinberg, Mário Pedrosa e, de uma geração mais jovem, Linda Nochlin, T.J. Clark e Ferreira Gullar, como também o círculo de editores da revista *October* – Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Hal Foster, Benjamin Buchloh (para citar apenas alguns nomes) –, nos deram trabalhos que se tornaram referência na tarefa de revisão do modernismo e, mais amplamente, da modernidade; eles trouxeram à luz aspectos da tradição artística moderna intocados ou omitidos pelo campo tradicional da história da arte.

Não obstante a formação de alguns deles na tradição acadêmica da história da arte, creio que jamais tenham se visto como historiadores da arte *stricto sensu*, tendo se dedicado a temas diversos (em geral, fora do radar da disciplina), auscultado com

sutileza e percuciência a realidade cultural de seus objetos de interesse e quase sempre tendo proposto uma escrita ensaística de fôlego, à distância da abordagem sistemática e da presunção de neutralidade científica pressupostas ao texto acadêmico. Creio que uma visão crítica aguçada, forjada para além do campo disciplinar (mas com desenvoltura nele), associada a uma apreensão radical da esfera política e cultural, garantiu à obra desses autores e, em geral, ao trabalho da crítica de arte e ao campo disciplinar da arte, um notável impulso de renovação e liberdade de escrita, com visada privilegiada no presente.

A crítica de arte, como se sabe, já existia pelo menos desde o Renascimento, na pena de tratadistas e literatos que atuavam nas cortes, sob a proteção de círculos aristocráticos. Mas foi no século XIX que ela emergiu como um gênero literário novo, não por acaso um gênero menor – cultivado meio obliquamente, na esteira de uma emergente cultura de massas. Praticado na imprensa cotidiana, às vezes na imprensa alternativa: de sátira, de militância política, por poetas, por escritores ou por cronistas menores, por gente da boêmia que desenvolvia a nova modalidade de escrita em (relativa) conformidade com as demandas da nascente cultura urbana – nesses termos, a crítica de arte moderna surgia, também, como um “produto”, mercadoria.

O crítico, que geralmente era poeta ou escritor (e que integrava a mesma boêmia frequentada pelo artista), se pronunciava sobre as obras que chegavam ao espaço público dos salões e encontrava-se, pela primeira vez, desobrigado de patronos oficiais; tinha, doravante, a liberdade de vender a sua mercadoria no mercado jornalístico ou editorial. Uma liberdade ilusória, por certo, que marcará com contradições profundas o surgimento do gênero moderno da crítica de arte, mas que conferirá alta tensão ideológica e interesse político, estético e cultural a essa modalidade de escrita que se praticou na imprensa e em publicações providenciadas por museus e instituições de arte ao longo de mais de um século desde então.

Foi nessa condição algo bastarda – conflituosamente entranhada no mundo da cultura, aguilhada por ele – que a crítica de arte de Charles Baudelaire, certamente a referência mais relevante aqui, almejou o estatuto de uma experiência estética, numa jornada que deveria ser homóloga (senão completamente entrelaçada) à das obras de arte que o poeta e crítico examinava. Essa crítica, além disso, pela primeira vez se apresentava emancipada das premissas morais e da tarefa pedagógica que a tradição clássica do Iluminismo lhe havia assinalado.

Sobretudo nos Estados Unidos, a crítica de arte chegava aos meados do século XX sem se deixar integrar à academia, ao modo sistemático e aos protocolos da instituição acadêmica, embora pudesse revelar inigualável *expertise* no trato com as obras, cultura histórica e desenvoltura no debate filosófico. Não se pode esquecer que muitos críticos, principalmente os da velha geração moderna, provinham do ambiente acadêmico; todavia, o atrito com a cultura política do momento e a familiaridade com as pressões do meio jornalístico haviam aportado à sua escrita uma dicção própria e a tarefa de capturar, à luz da urgência do cenário contemporâneo, o que fosse relevante no universo heterogêneo da nova cultura urbana.

Creio que a geração mais influente de críticos modernos, cujo trabalho se consolidara entre as décadas de 1940 e 1970, era, além disso, ainda movida por uma elevada expectativa do alcance político de sua voz, pela expectativa de que sua atuação encontrasse eco em uma esfera pública. A geração de críticos norte-americanos, tendo Clement Greenberg como chefe de fila, é o exemplo mais vigoroso que me vem à mente, mas fora dessa constelação norte-americana dominante, não posso deixar de citar a figura única que foi Mário Pedrosa e de mencionar a sua contribuição, como

também a de Ferreira Gullar, para a renovação da escrita sobre arte (e, por consequência, para a escrita da história da arte) no Brasil.

Em contraste com essa geração, quero observar que o tipo de repertório universitário e de grande ambição teórica presente em parte importante da crítica de arte mais profissional nos dias de hoje é um fenômeno de escala global, que despontou apenas em décadas mais recentes, a partir do final dos anos 1970 ou início dos anos 1980, quando a crítica decididamente se desconectava de suas origens remotas na antiga boêmia de corte baudelairiano, da escrita no calor da hora do jornalismo tradicional, aliás profundamente informada pelo debate político. Era também o eclipse definitivo da figura pública do crítico de arte como intelectual engajado no debate mais geral da cultura de seu tempo – do qual, a propósito, Clement Greenberg, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar são grandes exemplos.

Surgia uma crítica de dicção universitária, especializada em artes plásticas (não obstante, agora transitando desimpedidamente por outros campos disciplinares), dirigida a segmentos específicos de público, estampada principalmente em catálogos de museus e galerias e em colunas de revistas de arte. A mudança provavelmente tem a ver com a disseminação,

em escala global (com foco importante nos Estados Unidos), de departamentos de pós-graduação em artes, muitos deles privilegiando a formação de curadores, uma atividade que, àquela altura, via-se já largamente institucionalizada, alçada a categoria profissional reconhecida e de relativo prestígio. A meu ver, a revista *October* (e o grupo de editores que citei há pouco) teve papel importante na generalização dessa dicção universitária, informada das últimas novidades intelectuais, especialmente entre a nova leva de curadores que emergia no cenário internacional, na esteira do universo de oportunidades aberto à luz do surgimento dos grandes complexos culturais.

Esse aspecto merece reflexão, porque a iniciativa editorial de *pedigree* acadêmico e de ambições teóricas elevadas (diga-se de passagem, de acento francês – reflexo do impacto que o pós-estruturalismo tivera na vida intelectual norte-americana a partir do final dos anos 1960) tinha como projeto, conforme suponho, justamente marcar posição crítica em face da banalização do texto sobre arte, do novo tipo de escrita de inflexão filosófica e literária, doravante atravessado pelo renovado universo de temas e interesses cultivado num meio de arte que passara

a orbitar em torno de programas impactantes de exposições. Em suas páginas, a *October* diagnosticava, enfim, a reconfiguração do sistema da arte em escala global, isto é, a nova hegemonia do “complexo arte/arquitetura” – para parafrasear aqui a fórmula de Hal Foster.

Evidentemente, no mesmo passo em que o novo texto crítico se disseminava, declinava o modo de produção e a correspondente forma ensaística da crítica de arte. Nesse momento, cabe notar que o interesse da escrita sobre arte (de passagem, cabe lembrar que, daí por diante, também se embaralhavam as fronteiras entre a escrita *sobre arte* e a escrita *de arte* – mas este é um outro assunto) se deslocava para a figura do curador – ou para a sucessão de fórmulas conceituais que cada exposição lograsse fixar em um cenário cultural tremendamente disputado, e à sombra da nova política expositiva das instituições. O velho *modus operandi* da crítica teria pouca influência na repercussão cultural das obras, porque agora elas se projetariam quase instantaneamente na esfera pública (que, por sua vez, também se transformara, dificilmente guardando alguma semelhança com o que fora para a arte moderna, e menos ainda para a tradição clássica da qual a expressão derivava), principalmente, conforme já mencionado,

sob a moldura institucional de robustos programas de exposições. Estas, por sua vez, em geral seriam coletivas, e seria do êxito midiático alcançado pelas instituições que passaria a depender o interesse público capturado por aquela constelação de obras reunidas.

De fato, não sei se ainda podemos chamar de *crítica de arte* a prática de escrita que se fez na esteira desse processo – ao menos não na forma como se desenvolvera publicamente o gênero de ensaísmo da crítica moderna até aproximadamente os anos 1970 – porque o trabalho do curador ficaria, em geral, subordinado a uma agenda de exposições em última instância determinada pela instituição, ou melhor: pelo jogo de interesses sob o qual passava a operar o novo complexo cultural. Não que o trabalho do crítico não se visse, nos seus dias de prestígio, pressionado por múltiplos interesses que escapavam à sua jurisdição relativamente modesta – interesses da galeria, do colecionador, das forças de mercado –, mas o embate com esses interesses era travado relativamente à luz do dia; parecia possível dimensionar as próprias forças perante eles. Digamos que o curador é um curador de exposições, ao passo que o crítico costumava trabalhar na média e longa duração, entre uma exposição e outra ou, muito frequentemente, apenas com

processos, com obras inacabadas, projetos e, quando possível, por meio do diálogo direto (e a fundo perdido, por assim dizer) com artistas – antes mesmo que se pudesse vislumbrar um contexto de obras, e nem sempre havendo no horizonte uma exposição a preceder e motivar o encontro entre o artista e o crítico.

Retornando à *October*, creio que o projeto da publicação é uma resposta a esse estado de coisas, em que minguava a atividade crítica, ou minguava o interesse por um tipo de processo produtivo do qual dependia aquele gênero de crítica. A prática da escrita passava a se subordinar a essa agenda de exposições e vinha a público basicamente em catálogos vinculados a tais ocasiões. Nesse meio-tempo, com o colapso do jornalismo tradicional (que era um fórum de ideias relevante para o crítico), também obscureceu a arena do debate político que, bem ou mal, aquele domínio cultural típico da modernidade industrial fizera ecoar. Se, por um lado, cabe reconhecer que o surgimento da *October* almejava para a prática da crítica um rigor acadêmico a partir do qual a revista se despedia da abordagem de *amateur* característica do antigo ensaísmo, por outro, é preciso lembrar que uma das consequências mais importantes desse novo regime seria a condução do meio artístico a um tipo de abordagem cultural genérica. Nesse ambiente da arte

altamente profissionalizado e institucionalizado, onde imperava também a generalização do *modus operandi* do curador, tornou-se possível uma crítica que emprestava suas ideias centrais aos estudos culturais, à psicanálise, à chamada filosofia pós-estruturalista francesa, sem precisar estabelecer foco privilegiado nas obras, às vezes sem precisar confrontar obras.

Seja como for, ambas as situações pareciam selar a despedida de um tipo de engajamento direto da crítica com a produção artística, que começava no ateliê do artista, que podia alcançar relativa ressonância na coluna de jornal e nas publicações de arte e cultura e que, a partir dessa arena, podia dirigir-se a um público mais amplo e intervir no debate geral da cultura. Creio que, de lá para cá, houve também uma mudança importante no regime de atenção que o público – e a crítica de arte, em particular – podia dedicar ao trabalho de arte. As políticas culturais centradas primordialmente na apresentação contínua de programas de exposições, que deveriam ter grande impacto global e prever uma circulação intensa de conjuntos diversificados de obras por itinerâncias diversas, ao longo das últimas décadas tenderam a demover o interesse do público e, sobretudo, da crítica de arte em acompanhar a trajetória de obras e artistas individualmente, ao

longo de certo curso de tempo contínuo, e independentemente da conexão dessas obras e artistas com calendários de exposições.

Rapidamente, um determinado conjunto de obras expostas se via pulverizado, reconduzido às coleções originárias, com os trabalhos sendo logo substituídos por outros tantos, ou encadeados em novas séries, apresentados em novos e heterogêneos contextos expositivos, em uma infinidade de outras instituições. Nessa situação, dificilmente a crítica poderia se dar ao tipo de atenção focada e de longa duração que historicamente era uma condição *sine qua non* do ofício. Creio que esse estado de coisas também contribuiu para que se enfraquecesse notavelmente a perspectiva das análises de longo alcance, a análise da arte na longa duração.

Quanto à história da arte – o outro termo do título proposto –, sabemos que ela nascera como disciplina acadêmica em meados daquele mesmo século XIX, filha das mesmas premissas totalizantes que, apenas algumas décadas antes, haviam guiado o surgimento de uma cadeira de história na universidade alemã. Diferentemente da crítica de arte, no entanto, ambas, a história e a história da arte, aspiravam aos rigores e ao estatuto científico das ciências naturais. Em razão de limitações de tempo e espaço, não me estenderei na análise das transformações de monta que

alcançaram a disciplina história da arte dos anos 1970 para cá, das quais às vezes resultou uma escrita que, não obstante sua mira histórica, se confunde com a escrita de natureza mais dubitativa e aventureira da crítica de arte – a princípio, creio que em benefício de ambas.² Por fim, para encerrar o comentário que me permiti fazer sobre o título proposto a esta mesa, eu gostaria de notar que mudou notavelmente o significado da própria arte, que é o primeiro termo do enunciado, ao menos a arte como a instituição histórica que se forjou no Renascimento e que esteve vigente por mais de quinhentos anos.

Nas primeiras décadas do século XX, como se sabe, a arte europeia mais radical havia ampliado tremendamente suas fronteiras. Em meados do século, os gestos de insubordinação institucional eram retomados com redobrado vigor e inédita contundência política, e em contextos artísticos emergindo para além do berço histórico europeu da arte moderna (a arte brasileira tendo comparecido com contribuição relevante nesse processo a partir do neoconcretismo), de sorte que parecia, por fim, ter se realizado a bandeira revolucionária de algumas

vertentes experimentais do modernismo da década de 1910, que preconizavam, justamente, embaralhar as fronteiras entre a arte e a vida, entre a arte e a não arte.

Marcel Duchamp já enunciara o problema, que, entretanto, havia deixado em suspenso, aparentemente travado em contradições insuperáveis (ou em *suspense*), mas, ainda assim (ou, por isso mesmo), trazia à tona um problema que se revelava pleno de possibilidades. Creio que a contribuição fundamental das ideias do criador do *ready made* na atualidade reside no fato dele ter imaginado um lugar negativo para o trabalho de arte, que ele já encontrara na situação saturada e sufocante em que a modernidade envolvia o museu de arte (tal como Paul Valéry a descreveria em seu célebre “O problema dos museus” [cf. Valéry, 2008]). Isto é, creio que o gesto mais interessante da obra de Duchamp não é, como convencionou muito da literatura produzida sobre o artista, a crítica da “instituição arte”, ou a celebração de uma tirada relativista a respeito dos limites entre arte e não arte; em vez disso, ele entreviu um lugar excepcional para a arte na modernidade – aquela condição negativa, do silêncio e do deslocamento, que marcaria tão centralmente seu trabalho. Conforme o artista, a arte sempre incidiria como uma descontinuidade na cultura, um

ruído, operando na contracorrente, e do interior dela.

Mesmo que as questões propostas pelo artista permaneçam relevantes, em face da presença, no cenário contemporâneo, de um sistema onívoro da arte e da cultura – algo inimaginável na época do artista –, esse sistema parece ter providenciado, ou, por assim dizer, ter chancelado fronteiras suficientemente elásticas para acomodar um repertório sempre mais inclusivo da arte. Dessa maneira, cabe reconhecer que, de certo modo – isto é, considerando a realidade institucional em que a produção artística pode continuamente e desimpedidamente emergir –, o pleito dos dadaístas, a dissolução das fronteiras entre arte e vida, terá se realizado. Evidentemente, ele se realizou sem os efeitos libertários, sem os efeitos emancipadores esperados. Mas a ideia da arte como o lugar falho, negativo que Duchamp vislumbrara, fendendo por dentro a trama da realidade institucional, segue sendo profundamente inspiradora, tanto para a arte como para a escrita sobre arte que se fez desde então.

Por que destaquei a contribuição de Duchamp a esta altura de minha apresentação? Em face desse processo onívoro de institucionalização e culturalização que envolve a arte desde as últimas décadas do século passado, o lugar negativo imaginado

por Duchamp – e que aparece como uma cicatriz nesse processo – traz também consequências importantes para pensarmos o estatuto do público na situação contemporânea. Nunca, como na atualidade, o público, ou uma certa noção do que seja o público – uma entidade abstrata, sobretudo numérica – foi tão adulado. Na mesma proporção em que as obras de arte perdiam centralidade como acontecimentos singulares em prol de contextos artísticos diversificados e continuamente substituídos, a gestão do *público* passou a ser um outro foco nevrálgico (junto à circulação intensa e supralocal de exposições) das políticas culturais de museus, complexos culturais e empreendimentos governamentais ou corporativos voltados às áreas de arte e cultura.

Nesse sentido, um dos aspectos mais interessantes que podemos creditar à obra de Duchamp – embora tudo indique que tal aspecto permaneça em estado de latência, sem que seus efeitos mais transformadores tenham ressoado no presente – diz respeito à pergunta sobre o lugar que essa obra reserva ao espectador, se é que ela reserva algum. Este já é um ponto de interesse em nossa discussão, pois, se não houver lugar assinalado ao espectador, não haverá, tampouco, lugar assinalado ao artista, porque de fato o artista já se terá posto como o primeiro espectador da obra. Pois o

trabalho de arte, nos termos em que Duchamp o situou, esquiva uma aparência, uma exterioridade, a imagem que se endereçaria a um “espectador”; de antemão, esse trabalho recusa a condição da exibicionalidade, porque ele constitui e instaura, antes de mais nada, um modo de operar, um processo e uma duração que não são redutíveis a uma aparência. É tal funcionamento e o tempo refreado que ele despende – esse tempo frustrado, sem causalidade nem predicação – que impõem a lacuna, o espaço vacante que o “público” encontraria, caso lograsse se subtrair por um átimo à ordem abstrata e à funcionalidade administrativa a que esta categoria o reduz.

Não me ocorre que Duchamp tenha tratado diretamente do assunto (não, pelo menos, enquanto questão externa à sua obra), ou formulado o problema nesses termos. Mas, justamente, um dos aspectos mais surpreendentes dessa obra é que ela não parece pressupor a figura de um “espectador”, ao menos em uma condição externa à obra, uma vez que, conforme entendemos, o trabalho do artista escapa radicalmente ao dualismo herdado à tradição das belas artes. Esta, fincada centralmente na herança clássica e romântica alemã, reservou à obra o espaço privilegiado de uma subjetividade infensa ao mundo das instituições e dos interesses

mundanos, que a pressupunha irmanada a um observador qualificado, ou capaz de se deixar subsumir na experiência da contemplação. Em contraste, a fisionomia industrial, anônima e a impessoalidade que marcam a aparência dos objetos de Duchamp e, principalmente, o *desinteresse* da aparência desses objetos são traços que *parecem* situar a obra no mesmo rés-do-chão em que se posiciona o observador; instantaneamente, este se verá aguilhoado pela desconfortável familiaridade – ou simplesmente terá passado ao largo da obra. Uma proximidade, é claro, desconcertante, que tende a produzir estranhamento e perplexidade. Creio, então, que aí está posta uma condição de potência para esse observador, que, por um instante, se verá erradicado da massa indiferenciada do “público”.

Quero ainda ressaltar esse outro aspecto: a obra de Duchamp não reclama condições especiais de fruição; resiste, perfeitamente, ao olhar contingente do frequentador de eventos de massa que, ademais, já eram rotina com os salões e as grandes exposições de arte que ocorriam na Paris do início da década de 1910, ou na Nova York de meados dessa década, quando o artista se mudou para os Estados Unidos. Uma vez que o público se defronta com uma ausência, com o espaço vacante, indiciando algo que terá

sido deslocado, cabe a ele tomar decisões em face daquela situação expectante. Nesses termos, a obra parece delegar ao público – já agora, a esse observador atento – o papel ativo do artista; Duchamp investe o lugar do espectador de uma potência autoral.

Achei oportuno me estender nessa digressão pela obra de Duchamp porque, ao iniciar a minha apresentação comentando as perspectivas atuais da arte, da crítica e da história da arte, considerei relevante trazer à tona o exame do estatuto do público na cena contemporânea, já que há uma dinâmica cultural que une esses três termos nos bastidores e da qual faz parte a questão do público. O termo é problemático, vê-se soldado a premissas ideológicas, coloca-se permanentemente em disputa. Parece claro que assistimos, hoje, ao esvaecimento do antigo lugar do público, ou do “observador” – aquele, enfim, ao qual a arte se endereçava – na equação “arte-instituições (mercado aí incluso)-público/observador”. O crítico de arte, a crítica de arte eram, em primeira instância, o público da arte, aquilo que se chamava, antigamente, o observador, o espectador.

Evidentemente, termos como “observador” e “espectador” mostram-se ineptos a descrever aqueles que frequentam a multiplicidade de experiências que, nas últimas décadas, emergiu

na esfera institucional da arte. Mas “o público” – essa categoria que fez fortuna no Iluminismo e que era visada na pedagogia moral dos *livrets*, textos explicativos das complicadas alegorias que as multidões neófitas encontravam em boa parte das obras expostas – continua na ordem do dia, embora há muito tenha evaporado o discurso de promoção moral preconizado pelos filósofos e tratadistas franceses do século XVIII. O termo – devendo ser compreendido à luz do processo de racionalização (no espírito da tradição weberiana) que perpassa o sistema contemporâneo da cultura – passava a ocupar lugar central nas políticas das instituições, nos empreendimentos robustos que envolviam programas contínuos de exposições, os quais, por sua vez, precisariam ressoar as expectativas de patrocinadores e entidades parceiras no mundo dos negócios e de governos.

A novidade histórica do sistema da arte e da cultura que se estabeleceu dos anos 1990 para cá é o fato de ele ter encampado uma das reivindicações centrais da arte dos anos 1960-1970: o apagamento da fronteira (e das hierarquias nela implicadas) entre a obra e o “observador”³ – uma promessa agora esvaziada, tudo indica, da dimensão transformadora que ela antigamente anunciava. O caso é que se espera do público – ou desse novo

protagonista que estou tentando nomear – que saia de seu antigo lugar presumidamente passivo, expectante, e que se sinta assenhoreado do espaço da mostra, do evento, numa condição indeterminada entre a instância de produção e a da recepção de arte. Para não perdermos mais tempo nessa questão terminológica, eu designarei esse novo protagonista no coletivo (mesmo porque, do ponto de vista das instituições, ele será sempre uma entidade abstrata) como “comunidade cultural”.

Com essa expressão, quero indicar uma circunstância auspiciada pelos complexos contemporâneos de arte e cultura que leva grupos de pessoas a aderirem a um tipo de experiência que promete ser de pertencimento recíproco (ao menos enquanto dure a experiência do grupo que frequenta o evento em questão). Uma circunstância que, portanto, presumidamente terá rompido os tantos vieses engastados na premissa universal e abstrata da noção clássica de público, pois que se dirigiria a “públicos diversos”. Com a adesão à “imersão” prometida na modalidade de experiência oferecida nesses eventos, não apenas se terá dissolvido a distinção entre a obra e o observador, mas se revelará obscurecida, recolhida aos bastidores, a onisciente engenharia cultural das instituições.

Nem mencionemos os infinitos produtos e a variedade de

“experiências” que museus e instituições podem hoje derivar das obras de arte tradicionais e dos mais heterodoxos objetos, desde que submetidos ao maquinário da exibição, uma vez que, graças às novas redes informacionais e tecnologias digitais, aqueles têm capacidade de endereçar arte e cultura independentemente do acesso físico a obras.

Ao usar a expressão “comunidade cultural” para designar um aspecto central da política das instituições contemporâneas de arte e cultura, devo sublinhar, bem a propósito, que busco chamar a atenção para a diferença crucial entre o sentido emancipatório, político e social de que pode se revestir o termo “comunidade cultural” e os seus usos contemporâneos no campo da cultura. No fim das contas, quero destacar um processo no qual são as grandes instituições – e não comunidades socialmente organizadas, efetivamente – a agenciarem (ainda que apenas no âmbito dos eventos culturais) as pautas mais radicais que a arte havia vislumbrado nas décadas de 1960 e 1970. Há um descompasso evidente e dramático entre a politização dos programas de exposições nas grandes instituições de arte e cultura no Brasil e mundo afora e a desagregação das pautas sociais no campo político e econômico contemporâneo, com o consequente recalque brutal

das forças capazes de impor pautas sociais ao domínio político e institucional.

Outra característica é que essas comunidades plurais não designam, ao menos não necessariamente, grupos sociais unidos por uma presumida solidariedade de classe, de gênero, raça, étnica, profissional, ou corporativa – a comunidade é um acontecimento lábil, sempre a depender da intervenção institucional; seus membros podem se unir, conforme a experiência proporcionada pela instituição, em torno de cada um desses critérios, ou em torno de uma combinação deles, e ela se faz e desfaz continuamente. Esse é um aspecto que considero crucial do fenômeno, pois é o complexo da arte e da cultura que terá a prerrogativa de atrair ou dissolver essas comunidades culturais, num processo que pode se desenrolar perfeitamente paralelo e autônomo em face do embate efetivo das forças sociais que se trava no ambiente conflagrado das metrópoles contemporâneas. O assunto mereceria um aprofundamento ao qual não posso me lançar nessa apresentação, mas quero deixar assinalado o problema.

Evidentemente, o surgimento dessas “comunidades culturais”, que desmancham os protocolos que tradicionalmente orientavam as relações entre a arte e o público na modernidade,

trazem implicações importantes à prática da crítica (talvez não só à crítica de arte de ofício, mas também à instituição da escrita crítica no campo da arte em geral), pois o formato das novas exposições e eventos reclama, no lugar da antiga crítica, um tipo de intervenção integradora, que capture o interesse – e, no limite, a adesão do frequentador – para a experiência que se oferece. Cabe também lembrar que esse cenário resulta das transformações sociais agudas que marcaram o contexto econômico global nos últimos cinquenta anos, no qual se sobressaem novos picos de pobreza e concentração de renda, a precarização generalizada da vida das massas, a exclusão social nas grandes metrópoles, e não só nos países pobres. De algum modo, essas comunidades culturais não deixam de sinalizar – embora de maneira estilizada, esvaziada de força política – a pressão da massa de excluídos para se apropriar do aparato institucional da arte e da cultura que a modernidade havia fincado nas grandes metrópoles do Ocidente, nas culturas urbanas de regiões industrializadas e semi-industrializadas do globo, aparato do qual essas massas haviam sido historicamente excluídas. A questão é saber os efeitos de longo prazo que as representações de comunidades culturais nas grandes instituições de arte e cultura terão para as lutas sociais.

Há que se reconhecer que essas “comunidades culturais” são, ao mesmo tempo, além de efeito da pressão social de camadas excluídas e das batalhas renhidas que se dão à relativa distância, no campo político-social propriamente dito, um fenômeno a indicar a extraordinária plasticidade do sistema contemporâneo da cultura para absorver mudanças e se adaptar à situação permanentemente conflagrada das metrópoles contemporâneas. Sob esse viés, pode-se dizer que elas chegaram para renovar o alcance da ação desse sistema contemporâneo da cultura e para descomprimir um maquinário tradicional da modernidade que, do ponto de vista do capitalismo avançado, mostrava-se custoso, obsoleto e deficitário.

Isto é, essas “comunidades culturais” são, também, o efeito de uma atualização capitalista do modo de funcionamento das instituições tradicionais do mundo da arte – no centro delas, o museu, a galeria e o Salão –, instituições que a modernidade havia lapidado há mais de um século e que, para sobreviver, tiveram de convir nos novos protocolos do sistema cultural contemporâneo. Lembremos que esse sistema veio se desenhando no mundo euro-norte-americano desde o final dos anos 1970 e começou a se expandir para além das fronteiras dos países ricos – inclusive no Brasil, embora por aqui não resultasse, propriamente,

num surto construtivo no campo da arquitetura de museus e complexos culturais comparável ao que se dera nos países ricos, mas antes na disseminação de um modelo de intervenção cultural – a partir do final dos anos 1990. Então, há que se levar em conta essa tensão dialética de origem – embora resultando efetivamente de pressões sociais de excluídos, essas comunidades foram largamente acolhidas e incentivadas pelo sistema cultural mais bem-estabelecido da atualidade, seu modelo mais vistoso sendo provavelmente os grandes museus norte-americanos. Não obstante tudo o que eu disse até aqui, não desconsidero a pressão de novas forças sociais precipitadas por essa situação que tratei de descrever.

Delineei esse cenário porque me interessa demonstrar que o gênero “crítica de arte” é parte de uma realidade institucional que há tempos deixou de existir. Mesmo a crítica de arte mais aguerrida que se fez dos anos 1970 cá, parte importante dela informada pelas teorias feministas⁴ e, em maior ou menor medida, já se constituindo irrecorrivelmente como crítica cultural, não encontra mais condições objetivas para se exercer. Interessou-me aqui, mais particularmente, examinar como se exauriram mesmo as forças que emergiram, nos anos 1960 e 1970, como

crítica e resistência às estruturas institucionais do modernismo, cuja personificação mais plena era, desde o pós-guerra, o *establishment* artístico norte-americano. Mesmo a crítica de arte mais combativa, que já havia encetado a revisão implacável do modernismo – a geração de Rosalind Krauss e Annette Michelson na revista *October*, Hal Foster sendo hoje o nome de maior força desse projeto –, encontra-se hoje num impasse.

Embora a modernidade saudada no Iluminismo como o progresso da humanidade tenha fenecido em agonia lenta ao longo dos últimos cinquenta ou sessenta anos, os ciclos de modernização que vivemos indicam que ela perseverou em sua dimensão puramente econômica, destituída de pensamento, de suas raízes filosóficas, de suas principais forças motrizes, que eram de natureza estética, filosófica e política. Continuamos, enfim, à mercê de processos de “modernização” predatórios, que correm puramente a serviço da acumulação cada vez mais obscena de riquezas, operando agressiva e imperialmente em escala global.

Ainda assim, não se pode ignorar o fato de que foi a modernidade cultural que primeiro diagnosticou o conformismo

da instituição de arte e que pretendeu mudá-la, que inventou a crítica como experiência estética, que cultivou a crítica de arte experimentalmente, que inventou o ensaio moderno sobre arte, que admitiu no texto crítico a verdade do silêncio e da negação. Espero que os principais aspectos que destaquei no exame da prática da crítica hoje e das transformações na esfera da crítica de arte a partir dos anos 1970 não sugiram uma visão necessariamente pessimista dessa experiência histórica – de lá para cá, o cenário da arte mudou radicalmente, e surgiu uma infinidade de novas vozes, novos protagonistas e – com as redes sociais – novas experiências que disputam o antigo território da arte e lhe atribuem novos sentidos. Há pela frente um horizonte de possibilidades. A ver.

Alguns autores situaram nos anos 1960 o germe de uma ruptura decisiva com a modernidade; é o que faz Arthur Danto (2009) num breve artigo em que se reporta ao período, que entusiasticamente identifica aos anos 1980, quando escreve o texto. A exposição que ele resenha nesse texto é uma grande retrospectiva sobre a arte da década de 1960. Como se sabe, Danto se iniciara tardiamente na escrita sobre arte, em 1984, quando já consolidara uma carreira acadêmica de filósofo. Ele inicia o texto

citando Theodor Adorno – a citação (que evoca Hegel) é pessimista, mas, curiosamente, Danto se infunde de um tom otimista logo após encerrar a reflexão do filósofo. A formulação de Adorno é a seguinte:

É autoevidente que tudo o que diz respeito à arte já não é autoevidente. Nem sua vida interior, nem suas relações com o mundo, nem mesmo seu direito à existência.
(Adorno apud Danto, 2009, p. 9)

E, na sequência dessa breve citação, Danto afirma: “Resta ainda identificar o papel da crítica de arte nessa realidade”. É então que se revela o grande otimismo acolhendo o presente, que, para ele, inaugura uma era de pluralismo; lembremos que, em meados da década de 1980, ele está apenas se iniciando na atividade da crítica, mas o que ele sabe é que não será um crítico normativo com o perfil dos críticos modernistas, e deduzimos que o autor está se referindo sobretudo a Clement Greenberg. Diferentemente de Danto, que certamente quer fazer crer aos seus leitores de 1984 que se vivia, naquele momento, o cenário libertário que os movimentos políticos e artísticos da década de 1960 haviam apenas podido vislumbrar, quero insistir na distância entre esses dois contextos históricos e observar o conformismo e o

arrivismo no meio artístico e cultural que marcaram os anos 1980, ademais em um cenário internacional adulado pela ascensão do neoliberalismo e pelo triunfo do capitalismo financeiro.

Em face do surgimento de grandes complexos culturais, a arte tornava-se, no mundo dos negócios, um problema de gestão e administração e assim entrava no radar dos empreendimentos comerciais na área da cultura e do entretenimento. O fenômeno se dava, cabe lembrar, sob a bandeira de um discurso social de inclusão, que unia governos e grandes corporações privadas globais, as quais doravante operavam associadamente, à base de interesses ligados a empreendimentos turísticos e à especulação imobiliária. Tal discurso era, entretanto, desmentido pela realidade social e política, porque, nesse meio tempo, o processo de exclusão e de concentração de renda havia sido brutal. Seja como for, a arte foi definitivamente incorporada a esse sistema, e a agenda “social” se tornara política oficial de praticamente todos os principais museus e complexos culturais mundo afora.

Pautas históricas de esquerda, reivindicações caras aos movimentos sociais – em especial aquelas que podiam demonstrar efeitos simbólicos de inclusão, ou seja, efeitos imateriais, e que fossem de fácil comunicação, em geral ligados à mudança de

hábitos e comportamentos – são incorporadas aos programas das instituições, entretanto sem maiores repercussões sociais e, de todo modo, deixando intocadas as estruturas de poder no sistema global da arte e da cultura. Bem, eis aí uma discussão que os sociólogos e os estudiosos da cultura contemporânea terão, decerto, maior competência para tocar do que eu, e, de fato, surgiu muita literatura sobre esses problemas no curso das duas últimas décadas.

Eu me permiti incursionar por eles, pois entendo que a compreensão desse cenário é indispensável para que possamos fazer algum diagnóstico da crítica de arte hoje. As implicações desse estado de coisas são profundas e não alcançam só a prática da crítica, mas devem reposicionar um esforço crítico na área de arte e cultura em geral. De sorte que para nós, críticos de arte, historiadores da arte, ou para quem quer, dentre nós, que se ocupe da prática da escrita sobre arte, é indispensável que possamos contar com a contribuição crítica dos campos da política, da economia, da sociologia da cultura e dos estudos da cultura em geral.

NOTAS

- 1.** Este texto foi originalmente apresentado em conferência realizada no âmbito do Seminário Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos da crítica e da história da arte, ocorrida em 15 de maio de 2024 no Centro Universitário MariAntonia da Universidade de São Paulo, em São Paulo, e dedicada ao tema “Arte, Crítica e História da Arte”. A versão aqui publicada foi ampliada e modificada pela autora.
- 2.** Para um exame mais aprofundado da disciplina história da arte hoje, recomendo a leitura da edição especial da *Revista Ars*, “Histórias da arte sem lugar”, publicada em outubro de 2021. Cf. Salzstein; Benetti et. al. (2021).
- 3.** Acolho aqui a sugestão de Jonathan Crary (1992, p. 5), que, em suas análises da modernidade do século XIX, argumenta em prol do termo “observador” em vez de “espectador” ao designar o sujeito que interage com a infinidade de acontecimentos visuais (cujas repercussões serão sempre multissensoriais) característica do novo ambiente urbano.
- 4.** A escrita sobre arte se viu crucialmente transformada pela presença de militantes feministas, as quais, pela primeira vez, traziam à experiência da arte questões historicamente silenciadas – principalmente o patriarcalismo e o sexismo entranhados na instituição arte. Foi com o movimento feminista, igualmente, que o corpo, ou, para falar como Michel Foucault, as técnicas sociais de administração do corpo instituídas na modernidade – visando, em particular, o corpo feminino – passavam a ser crucialmente abordadas na arte. [Nota adicionada pela autora na edição do texto]

REFERÊNCIAS

CRARY, Jonathan. Modernity and The Problem of The Observer. In: **Techniques of The Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992, p. 1-24.

DANTO, Arthur C. Da filosofia à crítica de arte. Tradução: Daniela Kern. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v. 16, nº 27, nov. 2009, p. 7-12. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18183/10695> . Acesso em: 18 dez. 2025.

SALZSTEIN, Sônia; BENETTI, Liliane et. al. Histórias da arte sem lugar. **ARS** (São Paulo), vol. 19, n. 42, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/issue/view/12145> . Acesso em: 10 dez. 2025.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. **ARS** (São Paulo), vol. 6, n. 12, p. 31-34. DOI: 10.1590/S1678-53202008000200003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/3039>. Acesso em: 10 dez. 2025.

SOBRE A AUTORA

Sônia Salzstein é Professora-Titular aposentada do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, atuando nas áreas de História da Arte e Teoria da Arte. Publicou inúmeros estudos sobre arte moderna e contemporânea e sobre questões culturais ligadas à globalização e à modernização em contextos periféricos, tema central de sua tese de doutorado, defendida em 2001 no Departamento de Filosofia da FFLCH da USP. Trabalhou durante mais de quinze anos na gestão de instituições culturais públicas no Brasil. Coordenou, junto à Editora Cosac Naify, a Coleção Outros Critérios, dedicada principalmente à arte moderna e contemporânea, tendo organizado, entre outras antologias, a obra *Diálogos com Iberê Camargo* (2004), *Modernismos*, reunindo ensaios de T.J. Clark (2006) e *Matisse/Imaginação, erotismo e visão decorativa* (2009). Foi curadora de exposições de Tarsila do Amaral, Mira Schendel, Iberê Camargo, Alfredo Volpi, Antonio Dias, entre outras.

Artigo recebido em 24 de novembro de 2025 e aceito em 4 de dezembro de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados:

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editora responsável:

Profa. Dra. Liliane Benetti

<https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>

TENSÕES ENTRE FORMA E EXISTÊNCIA: OS TRÂNSITOS DA TROPICÁLIA E DO TROPICALISMO

**THE TENSIONS BETWEEN FORM
AND EXISTENCE: THE TRANSITS
OF TROPICÁLIA AND TROPICALISM**

**TENSIONES ENTRE FORMA
Y EXISTENCIA: LOS TRÁNSITOS
DE TROPICÁLIA Y EL TROPICALISMO**

GUILHERME WISNIK



RESUMO

O artigo aborda a Tropicália, movimento cultural brasileiro dos anos 1960 que uniu artes visuais, música, teatro e cinema. Originado na obra ambiental “Tropicália” de Hélio Oiticica, o termo foi ampliado por Caetano Veloso para descrever uma estética crítica e multifacetada. Esse movimento confrontou as contradições da modernização, propondo uma síntese cultural que mesclava o popular e o erudito, o artesanal e o industrial. Marcado pela inclusão do corpo, relação participativa e crítica social, desafiou as fronteiras artísticas e ideológicas, expondo as complexidades e as contradições da identidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE Tropicália; Tropicalismo; Hélio Oiticica; Caetano Veloso

ABSTRACT

The article discusses the Brazilian cultural movement of the 1960s, which united visual arts, music, theater, and cinema. Originated in the environmental work “Tropicália” by Hélio Oiticica, the term was expanded by Caetano Veloso to describe a critical and multifaceted aesthetic. This movement confronted the contradictions of modernization, proposing a cultural synthesis that mixed the popular and the scholar, the artisanal and the industrial. Marked by the inclusion of the body, participatory relationship and social criticism, it challenged artistic and ideological boundaries, exposing the complexities and contradictions of Brazilian identity.

KEYWORDS

Tropicália; Tropicalism; Hélio Oiticica; Caetano Veloso;

RESUMEN

El artículo aborda Tropicália, el movimiento cultural brasileño de la década de 1960 que unió artes visuales, música, teatro y cine. Originado en el trabajo ambiental “Tropicália” por Hélio Oiticica, el término fue expandido por Caetano Veloso para describir una estética crítica y multifacética. Este movimiento enfrentó las contradicciones de la modernización, proponiendo una síntesis cultural que mezcló al popular y al erudito, lo artesanal y lo industrial. Marcado por la inclusión del cuerpo, la relación participativa y la crítica social, desafió los límites artísticos e ideológicos, exponiendo las complejidades y contradicciones de la identidad brasileña.

PALABRAS CLAVE

Tropicália; Tropicalismo; Hélio Oiticica; Caetano Veloso;



INTRODUÇÃO

As palavras Tropicália e tropicalismo se tornaram cruciais para descrever a poderosa ebulição criativa que marca a cena cultural brasileira do final dos anos 1960. Na definição de Carlos Basualdo, “Tropicália passou de um nome de uma obra determinada e de uma canção específica a ser o apelativo de uma moda, de um movimento sociocultural indefinível, de um possível futuro” (2007, p. 19). Sua origem conceitual está na obra ambiental *Tropicália*, de Hélio Oiticica, concebida no final de 1966 e realizada em abril do ano seguinte¹. Constituída por dois penetráveis dispostos em forma de labirinto, PN2 (“*A pureza é um mito*”) e PN3 (“*Imagético*”), *Tropicália* reúne uma série de signos associados à tropicalidade, tais como areia, cascalho, araras e plantas exuberantes, contrastados com um aparelho de televisão ligado, emitindo permanentemente imagens e sons.

Como descreve Hélio: “o ambiente criado era obviamente tropical, como num fundo de chácara e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando na terra. Esta sensação sentira

eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar pelas ‘quebradas’ de *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro” (OITICICA, 2009a, p. 50). E ainda, em outro momento, Oiticica também observa a respeito do mesmo trabalho: “Antes de fazer estas novas cabines, eu tive a ideia de me ‘apropriar’ de lugares que eu gostava, lugares reais, onde eu me senti vivo. De fato, o penetrável *Tropicália*, com sua multidão de imagens tropicais, é uma espécie de condensação de lugares reais. *Tropicália* é um tipo de mapa. É um mapa do Rio, e é um mapa da minha imaginação. É um mapa no qual você entra” (OITICICA, 2009b, p. 60).

Sabe-se o quanto a experiência de Oiticica na favela do morro da Mangueira, a partir de 1964, alterou a sua visão de mundo e, conseqüentemente, a sua arte. Em linhas gerais, veio tanto a aprofundar o sentido corporal dos seus trabalhos – com a inclusão da música, da dança e dos paramentos extáticos do carnaval –, quanto a levá-lo a questionar a idealidade geométrica formal em favor de uma materialidade precária e indeterminada, que se espelha na arquitetura orgânica das favelas e na trama improvisadamente labiríntica de suas vielas e “quebradas”.

Assim, as cortinas que separam internamente os ambientes domésticos no espaço unitário de uma casa na favela reaparecem

expostas externamente na trama de capas do *Parangolé*, como um abrigo que dança. Igualmente, a ideia de labirinto que já o obsessionava desde o *Projeto cães de caça*, de 1961, torna-se mais real e contundente, rebatendo-se na criação de percursos e encasulamentos cada vez mais fortes, como na própria *Tropicália*, nos *Ninhos* (1969), e em todo o conjunto *Éden* (1969), por exemplo. Sobretudo, o ato de entrar na favela e explorar sua urbanidade e sua sociabilidade comunitária ganha para Oiticica um sentido não apenas estético, mas existencial.

Ocorre que a palavra-conceito Tropicália transcendeu em muito esse trabalho de Oiticica, passando a nomear um conjunto razoavelmente amplo de manifestações artísticas de vanguarda em várias áreas, ligadas à contracultura. Historicamente, o termo ficou predominantemente associado a um projeto de intervenção na área da música popular, depois que Caetano Veloso se apropriou da palavra para nomear uma canção sua – que se tornou a canção-manifesto do grupo logo conhecido como “tropicalista” – e, em seguida, usou-a como título do disco coletivo que sintetizava aquele projeto de intervenção². Portanto, para a fortuna crítica da Tropicália e do tropicalismo, Hélio Oiticica é o profeta, o inventor, e Caetano Veloso o propagador e o porta-voz, aquele que dá a medida da sua

grande abrangência pública e histórica. Algo que se consolidou ainda mais depois de três décadas passadas, quando o cancionista lançou o seu livro de memórias *Verdade tropical* (VELOSO, 1997), em que formula sua interpretação completa daquele importante momento histórico.

Tanto Hélio quanto Caetano manifestaram, diversas vezes, desagrado pela transformação involuntária da Tropicália em um “ismo”, associando-a a uma moda ou a um estilismo³. No entanto, Caetano acabou adotando o termo, que, dentre outras coisas, pareceu afinal mais adequado ao esforço de internacionalização daquele gesto estético. Hélio, por sua vez, ainda que reprovando a consequência de uma banalização do seu trabalho a partir de más compreensões do tropicalismo, que naturalmente começavam a surgir, nunca responsabilizou os músicos por isso. Muito ao contrário: Oiticica acompanhava com entusiasmo o desenvolvimento do trabalho dos músicos tropicalistas, também conhecidos como “grupo baiano”, escrevendo inúmeros textos sobre o assunto⁴. Em especial, em uma carta de 15 de outubro de 1968 à Lygia Clark, que estava vivendo em Paris, Hélio descreve o encontro com Caetano e Rogério Duarte como um conjunto de acontecimentos que o estavam transformando profundamente, levando-o a uma

“crise ultraprodutiva” que tinha o poder de fundir a sua cuca (OITICICA apud FIGUEIREDO, 1998, p. 44). Lygia, impressionada, responde rebatizando-o de HéliCaetaGério, “uma personalidade fabulosa como ainda não tinha conhecido: madura com enormes culhões que se arrastam pelo chão como pêndulo do Big Ben ou ainda do meu relógio do L’Observatoire...” (CLARK apud FIGUEIREDO, 1998, p. 56).

Rogério Duarte é uma figura singular. Artista gráfico, é autor de importantes cartazes de filmes do cinema novo, bem como de capas de discos tropicalistas. Excessivo na verve e em suas opiniões, inteligente e indisciplinado, era conhecido na juventude como “Rogério Caos”. Ele teve grande ascendência intelectual sobre Caetano, tanto em Salvador quanto no período de fermentação do tropicalismo, no Rio de Janeiro, e esteve ativamente ligado a Oiticica em situações como a exposição-evento *Apocalipopótese* e o debate “Cultura e loucura”, ambos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu entorno, em 1968.

Ainda que não tenham nunca chegado a realizar um trabalho juntos, Caetano e Hélio tiveram uma relação de proximidade no momento tropicalista em 1968. Aliás, sua bandeira-estandarte *Seja marginal, seja herói* era parte do cenário do show que Caetano,

Gil e Os Mutantes fizeram na boate Sucata, no Rio de Janeiro naquele ano, e acabou sendo uma peça-chave na denúncia feita contra os dois músicos, fato que determinou a prisão e o posterior exílio de ambos⁵. No ano seguinte, justamente no início do exílio londrino de Caetano e Gil, Hélio passou o ano inteiro na cidade, montando as suas exposições na Whitechapel Gallery e na Universidade de Sussex, momento em que conviveu intensamente com eles na casa em que moravam, conhecida como Capela Sixteena. Depois, em 1970, de volta ao Brasil, Hélio criou o cenário do show de Gal Costa na boate Sucata, e faz o projeto gráfico do seu disco, chamado *Legal*. Ainda, no ano seguinte, já morando em Nova York, concebeu o cenário e as luzes de um conjunto de shows de Gilberto Gil na cidade. No mesmo ano de 1971, em Londres, Caetano compôs a canção *If You Hold a Stone*, em homenagem a Lygia Clark, sob o impacto dos seus trabalhos com pedra e ar, que ele tinha conhecido quando a visitou em Paris.

Com efeito, a década de 1970 é um período de relativo afastamento entre Oiticica, radicado em Nova York, e dedicado à radicalização experimental do seu trabalho, e Caetano e Gil, que retornaram ao Brasil no início de 1972, trilhando um caminho de progressiva adesão à forma-canção popular, bem aceita do ponto

de vista comercial. A propósito disso, Caetano Veloso observa ter sentido um progressivo desinteresse de Hélio por ele e por seu trabalho naquele momento⁶. Entusiasta da fase tropicalista e do disco *Araçá azul* (1973), uma pérola do experimentalismo anticomercial – o disco teve, inclusive, altos índices de devolução nas lojas –, Hélio Oiticica teria se decepcionado com o caráter mais tradicional dos seus discos posteriores, constituídos por canções feitas para se tocar no rádio. Caetano, por sua vez, afirma não ter desejado permanecer em um nicho experimental de vanguarda, onde estaria protegido por seus pares, mas distante do contato real com o público. Trata-se de uma importante divergência no seio da Tropicália, ou do tropicalismo, pois se de um lado, Caetano Veloso e Gilberto Gil forçavam uma entrada real no universo da indústria cultural, Hélio Oiticica e Lygia Clark preferiam manter um grau de artesanabilidade importante para o sentido de afetividade e de proximidade que há em seus trabalhos⁷. Ainda assim, vemos no filme *H.O.* (1979), de Ivan Cardoso, Caetano Veloso e Wally Salomão dançando risonhos no penetrável PN 27 *Rijanviera*, ao lado de Hélio e Lygia. Além disso, o músico baiano talvez tenha sido o artista que mais apareceu usando o *Parangolé* em situações públicas ao longo do tempo, não apenas nos anos 1960, mas também nos anos 1990 e 2000.

Como afirmou Zé Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina, “68 foi, acima de tudo, uma revolução cultural que bateu no corpo” (CORRÊA, 1998, p. 125), referindo-se tanto à agressão sofrida nas prisões, torturas e exílios, quanto à revolução libertária comportamental deflagrada ali, isto é, à inclusão do corpo no centro da cena artística, assumindo os riscos de protagonizar uma situação de ruptura cultural e existencial sem precedentes. Está aí a veia mais subversiva do tropicalismo em suas várias áreas: a exposição destabuizada do corpo, da presença carnal, aludindo a uma sexualidade múltipla e andrógina, que se expõe à devoração coletiva.

A inclusão do público na experiência cognitiva do trabalho de arte é uma conquista desse mesmo movimento. No Brasil, o deslocamento do foco artístico do plano da obra para o do receptor foi conduzido principalmente por Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, com suas obras sensoriais e ambientais, em que a tensão está posta tanto no compartilhamento de “autoria” com o espectador-atuante⁸, quanto na demonstração de que a existência da obra de arte se dá unicamente na experiência presente, no momento em que ela é penetrada, manipulada ou vestida pelo público.

No entanto, é interessante perceber como essa intimidade da relação participativa, que no resguardo do museu ou da galeria ainda conserva muito daquele contato pessoal e quase místico da relação contemplativa, é necessariamente transtornada no campo da música popular. Expostos à voracidade dos auditórios e da massificação televisiva, os músicos são artistas da mídia e do grande mercado, e suas “obras de arte” estão inevitavelmente inseridas no campo da reproduzibilidade técnica e comercial. Nesse aspecto, é muito interessante a descrição apavorada que Hélio Oiticica faz da “curra” sofrida por Caetano Veloso na saída de um programa do Chacrinha. Ali, a perda de controle do artista perante a “fúria da relação participativa” não é sentida como criadora, mas destrutiva – uma antropofagia às avessas, o outro lado daquela inédita desrepressão comportamental que se desencadeava. Mas Caetano, observa Hélio, “reagia passivamente, *relax*” (OITICICA apud FIGUEIREDO, 1998, pp. 70-72).

O evidente protagonismo da música em meio às outras artes do ponto de vista do seu alcance público, naquele contexto, deve-se ao papel central que os festivais de Música Popular Brasileira (MPB) e os programas musicais televisivos tiveram na cultura do país naquele período, tornando-se não apenas o veículo principal da

indústria cultural nascente, como também, e por isso mesmo, a arena privilegiada dos principais embates ideológicos do país conduzidos pela intelectualidade e pelos estudantes universitários. Refiro-me à aguerrida contraposição entre as canções de protesto vinculadas a um projeto político marxista e a um imaginário nacional-popular de um lado, e as canções experimentais que incorporavam elementos do rock internacional (como a guitarra elétrica) e eram orientadas por uma “visão paródico-carnavalesca, mesmo que trágica, do Brasil e do mundo” (WISNIK, 2004, p. 210)⁹, de outro. Esses últimos são, evidentemente, os ditos tropicalistas.

Apresentando a cultura brasileira como o “foco de choques” entre o industrial e o artesanal, o elétrico e o acústico, o urbano, o rural e o suburbano, o nacional e o estrangeiro, a arte e a mercadoria, o tropicalismo musical veio denunciar a pretensão à pureza expressa na canção de protesto pretensamente politizada e o esquematismo da sua promessa de redenção salvadora. Pois na representação tropicalista, segundo a caracterização de José Miguel Wisnik, “a história aparece como lugar de deslocamentos sem linearidade e sem teleologia, lugar de uma simultaneidade complexa em que o sujeito não se vê como portador de verdades” (WISNIK, 2004, p. 209). Assim, o tropicalismo arranca a MPB universitária “do círculo do bom

gosto que a fazia recusar como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial, e filtrar a cultura brasileira através de um halo estético-político idealizante, falsamente ‘acima’ do mercado e das condições de classe” (WISNIK, 2004, p. 181)¹⁰, devolvendo-a ao seu meio real a “geléia geral” brasileira.

Tomado como fenômeno geral, o tropicalismo é o resultado de rupturas importantes que eclodiram em múltiplas frentes ao longo do ano de 1967 entre São Paulo e o Rio de Janeiro, contando com a decisiva atuação de artistas baianos. Estão entre essas rupturas, como bem lembra Flora Süssekind, a referida instalação de Oiticica, inaugurada em abril, o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, que estreou em maio, a canção *Tropicália*, composta por Caetano Veloso entre agosto e setembro, a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, encenada pelo grupo Teatro Oficina a partir de setembro, a apresentação de *Alegria, alegria* e *Domingo no parque* (de Caetano e Gil, respectivamente) no III Festival da MPB, em outubro, e o romance *Panamérica*, de José Agrippino de Paula (SÜSSEKIND apud BASUALDO, 2007, p. 32).

Ocorridas todas no mesmo ano, tais rupturas significavam uma floração cultural preparada por duas décadas de regime democrático no país, mas que só poderia desabrochar diante do

violento corte de perspectivas representado pelo golpe militar de 1964, e pelo endurecimento político que preparou o Ato Institucional nº 5 (AI-5)¹¹, em dezembro de 1968, que pode ser tomado como o limite histórico do tropicalismo. Nesse sentido, elas concentravam as energias de transformação fermentadas nas agitações revolucionárias dos anos 1960, que faziam da América Latina o epicentro de acontecimentos significativos em escala mundial. Por outro lado, só teriam sua ignição disparada no contexto explosivo do biênio 1967-1968 e nas contradições que ali se explicitavam.

Na definição dada por Hélio Oiticica em 1969, “Tropicália não é um movimento artístico, e sim a constatação de uma síntese onde se reúnem propósitos gerais: cinema, teatro, artes plásticas, música popular, porque as fronteiras entre essas divisões formais tendem a dissolver dentro de algo maior” (OITICICA apud BASUALDO, 2007, p. 309). Quer dizer, mais do que um movimento organizado, foi uma conjunção de interesses que atravessaram as fronteiras entre as artes, mirando, ainda que de forma fragmentária e negativa, a cultura do país como um todo. Dos pontos de vista estético e ideológico, essas várias manifestações convergentes, guiadas pelo espírito da contracultura, denunciavam a ingênua

ilusão de desenvolvimento que havia caracterizado o período anterior, marcado pela ascensão da bossa nova, das vanguardas construtivas nas artes plásticas (concretismo e neoconcretismo) e pelo desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, cujo símbolo máximo era a cidade de Brasília. Depois do golpe militar de 1964 e em um período que caminhava para a eclosão da indústria cultural no país, num contexto de radicalismo ideológico, aquele doce projeto de modernização ilustrada, criado como um projeto de classe média com pretensões universalistas, precisava ser demolido.

Assim, flagrando um país situado à margem do avanço econômico, essas manifestações de ruptura chamadas de tropicalistas partiram de uma autocrítica da ilusão de desenvolvimento que caracterizava o período anterior, propondo-se assumir as contradições da modernização em curso pela exposição crua de suas entranhas. É nesse quadro de radicalização combativa que se compreende tanto a “estética da fome” de Glauber Rocha, que elege o subdesenvolvimento como arma de guerrilha estética, quanto a violência antropofágica da encenação do Oficina, cujo efeito de choque estava no ataque ao “espectador” de teatro, obrigando-o a despir-se da passividade cínica e autoprotégida da cultura burguesa.

A propósito, nas palavras de Zé Celso, aquela revolução cultural chamada de tropicalismo se guiou pelo “reencontro da participação coletiva”, e pela “procura da Outra História do Brasil, da que vinha das resistências dos escravos, dos índios, dos imigrantes, dos seus auditórios loucos para participar...” (CORRÊA, 1998, p. 126). Na mesma direção, Hélio Oiticica falava em “dissecar as tripas dessa diarreia” Brasil. Isto é: “mergulhar na merda”, expor ostensivamente o “cafona” para desbloquear a eterna “prisão de ventre nacional”: o *velhaguardismo*, o “bom gosto” (OITICICA, 1996a, p. 19). Feito por um acúmulo de metáforas escatológicas e agressivas, esse texto é um dos mais importantes do artista, dedicado a dinamitar os mitos nacionais do populismo de esquerda.

No caso da música popular, o mesmo espírito de negatividade se traduziu na incorporação da música comercial “cafona”, dos instrumentos eletrônicos “importados” e do ruído dissonante, na colagem heteróclita de referências várias com vistas à dissolução dos gêneros musicais e na construção paródica e alegórica de imagens sincréticas do Brasil, em que se justapõem de forma estridente traços de modernidade internacional e de arcaísmos patriarcais. É o que se vê, por exemplo, na canção *Lindonéia*, de Caetano e Gil, um bolero misturado a iê-iê-iê inspirado em um quadro homônimo

de Rubens Gerchman, pintor próximo a Oiticica. O qual representa, “em traços distorcidos com dolorosa pureza” (VELOSO, 1997, p.274), segundo Caetano, o que parecia ser a ampliação emoldurada do retrato de uma moça pobre, em uma figuração pop que mira o *kitsch* do universo brasileiro suburbano.

O crítico literário Roberto Schwarz, num importante texto em que reflete sobre o imbricamento entre cultura e política no Brasil naquele período (SCHWARZ, 1992, pp. 61-92), observa que a matéria-prima da operação de desmistificação tropicalista era o próprio “espetáculo de anacronismo social” explicitado pelos compromissos ideológicos da ditadura militar instalada no país. Ou melhor, a “cotidiana fantasmagoria” resultante da combinação produtiva entre o alinhamento ao imperialismo norte-americano “avançado”, por um lado, e a aliança aos setores mais “atrasados” e conservadores da sociedade brasileira – rurais, tradicionais, católicos –, por outro.

O tropicalismo, com efeito, não evitou enfrentar tais aberrações. Ao contrário, incorporou acintosamente as renitências líricas, caricatas e sinistras do velho Brasil, filtrando-as parodicamente “à luz branca do ultra-moderno”, na expressão de Schwarz, isto é, pela ótica do olhar estrangeiro, da tecnologia

de ponta. Assim, numa operação antropofágica desmistificadora, o tropicalismo trouxe à tona, como um segredo subitamente revelado, esse caldo de cultura recalcado pela estética idealizante do período anterior: o desbragado sentimentalismo do universo rural, o oficialismo da retórica bacharelesca, o exotismo da paisagem tropical, o *kitsch* da vida suburbana, a estreiteza de horizontes da pequena burguesia católica em volta da mesa, na sala de jantar, e o *glamour* vulgar dos bens de consumo e das paisagens criadas pelos logotipos comerciais.

Essa justaposição do “cafona” ao industrialmente avançado é que vem a compor, segundo a ótica tropicalista, “a geleia geral brasileira”,¹² referida em uma parceria de Gil e Torquato Neto (*Geleia geral*). Procedimento que encontra afinidades explícitas com o que fazia Hélio Oiticica no campo das artes plásticas, cruzando o construtivismo idealista de Mondrian e Malevitch com a arquitetura orgânica das favelas, e extraíndo dessa combinação o seu singularíssimo programa ambiental, originado com o *Parangolé* (1964).

Evidentemente não há, nessas reversões paródicas operadas pelos artistas tropicalistas, a aceitação ou legitimação de um vale-tudo caótico-tropical, nem a fixação da imagem do país como

um absurdo *non sense*. Ao contrário, tais provocações revitalizadoras são apontamentos agudos do absurdo caricato que povoa a vida social brasileira e investem ruidosamente na transformação desse estado de coisas, no sentido de sua superação. Investem, sobretudo, contra os travos provincianos arraigados na cultura dessa ex-colônia, assumindo como libertadoras as consequências de uma modernização vindoura. Mas, para tanto, não bastaria ao Brasil aceitar passivamente tal modernização importada. Seria necessário, segundo esses artistas, forjar uma nova identidade criativa na transformação, isto é, perder-se para se encontrar em um mundo que roda e ir ao encontro de sua originalidade própria, singular, distinguindo-se criativamente das demais nações e culturas.

Esse é o ambicioso projeto estético do tropicalismo, que requeria a violação do baú das “reliquias do Brasil”,¹³ que guardava a sete chaves o acervo dos nossos tesouros e das nossas vergonhas. Por isso que Caetano Veloso recupera Carmen Miranda, com seu chapéu de bananas, como musa do movimento, tomando-a tanto como caricatura quanto radiografia do Brasil. Assim como Hélio havia construído sua *Tropicália* com araras e plantas, acusando o mito universalista da pureza da arte construtiva em prol da afirmação de uma miscigenação impura e agressiva. A

propósito, assim define Oiticica sua atitude nessa obra: “para mim, como urgência cultural, era da maior importância pegar todas as raízes brasileiras na imagem, compará-la com a influência americana e subverter o domínio dessa influência absorvendo-a dentro de si – assim a imagética Carmen Miranda foi repensada, por exemplo: todas as coisas que tinham sido deixadas de lado pela ostentação burguesa brasileira, que suspirava pela elegância europeia: abacaxis, flores de plástico, papagaios, araras, os adereços do samba etc.” (OITICICA apud BASUALDO, 2007, p. 309).

“A alegria é a prova dos nove”, diz o lema oswaldiano reapropriado pelos artistas tropicalistas. Mas a compreensão inteira do tropicalismo só se completa mirando também o avesso dessa moeda, ao abarcar a sua negatividade fundamental. Pois, situada no pólo oposto da “triagem” estética bossa novista, a “mistura” tropicalista (TATIT, 2004) representou uma “descida aos infernos”, nas palavras de Caetano, um “começar a mexer no lixo” (VELOSO, 2005, p. 51), em sintonia com o que dizia Zé Celso acerca do caráter masoquista de sua estética, com a imagem da diarreia definindo o país, por Hélio Oiticica, e com a ostentação barroquizante das falências brasileiras por Glauber Rocha em *Terra em transe*, filme alegórico em que os dramas políticos não são tratados de uma forma épica e redentora, e sim como uma paródia carnavalesca.

TROPICÁLIA-BRASÍLIA

Caetano Veloso é categórico ao afirmar que nada do que veio a se chamar de “tropicalismo” teria tido lugar sem a hecatombe de *Terra em transe*, pois a visão potente e tragicômica que ali se expunha do povo brasileiro – captado em seus paradoxos indefinidamente sugestivos ou desesperantes –, liberava a mente para enquadrar o país em perspectivas mais amplas que o ideal reinante de emancipação social através da crença nas energias libertadoras do “povo”¹⁴. Isto é, decretava-se num só golpe, em um escândalo de grandes proporções, a morte do populismo de esquerda associado a um ideário nacionalista.

A canção *Tropicália*, matriz estética do movimento na área da música popular, incorpora esse estrondoso deslocamento numa montagem sincrônica de contextos em desarticulação, construindo uma imagem “grotescamente monumentalizada” do Brasil, numa permanente alternância entre “festa e degradação” (FAVARETTO, 1995, p. 56). Ao descrever o processo de composição da canção, partindo de um samba de Noel Rosa chamado *Coisas nossas*, e tendo reunido em seguida imagens que revelavam a tragicomédia do país, Caetano afirma que sentia a falta de um elemento central

que organizasse aquelas imagens de choque em uma estrutura maior. Nesse momento é que surge a referência epifânica à cidade de Brasília. Em suas palavras: “A ideia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se imediatamente eficaz nesse sentido. Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno – e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo” (VELOSO, 1997, p. 185).

Eis aqui uma auspiciosa convergência intuitiva entre as Tropicálias de Caetano e de Hélio, uma vez que, como anota Carlos Basualdo, Luciano Figueiredo teria sugerido que o nome Tropicália estaria também, em sua gênese, intimamente ligado a Brasília (BASUALDO, 2007, p. 18). E de fato são ambas palavras com remissão latinizante, proparoxítonas de um hibridismo algo artificial, e que pretendem nomear, quase que como antônimos, o país como um todo. E enquanto Hélio constrói a sua *Tropicália* com estruturas de madeira e tecido, como que a eleger a estética da favela como símbolo nacional, Caetano descreve a nova capital não pelas formas modernas de Oscar Niemeyer, de uma brancura quase metafísica,

mas, ao contrário, como um monumento “de papel crepom e prata”, parecendo uma fantasia de carnaval, no qual a ausência de portas indica opacidade e clausura.

Com efeito, tudo o que há de exaltação festiva na canção, ou mesmo de ufanismo irônico (“Eu organizo o movimento/ Eu oriento o carnaval/ Eu inauguro o monumento”), não oblitera o seu sinal negativo fundamental, a enorme carga de dor sem esperança explícita na imagem sinistra de urubus pairando entre as flores, e da representação do país como um monumento fechado, sem porta, situado no ermo, e sobre os joelhos do qual “uma criança sorridente, feia e morta estende a mão”.

Alinhado ao procedimento essencialmente reflexivo e dessacralizador dos principais movimentos de vanguarda nas artes em geral, o tropicalismo musical funda o seu princípio na autoexposição dos meios expressivos, fundindo gêneros poético-musicais. Como mostra Antônio Cícero (CÍCERO, 2005), o antiformalismo expresso nas canções tropicalistas procura alcançar eficácia artística não por uma evolução interna à forma da canção com vistas a uma complexificação técnica, como se vê no caso da bossa nova, mas em uma explicitação conceitual da própria forma-canção. Essa operação sintética está claramente

exemplificada na descrição que Caetano faz do arranjo de *Alegria, alegria*, que recusa qualquer tentativa de forjar um som homogêneo, uma nova síntese musical. Ao contrário, procura usar a sonoridade reconhecível da música comercial fazendo um arranjo que se choque com ela, sampleando retalhos musicais diversos, tomados como *ready-mades* (VELOSO, 1997, pp. 168-169).

O resultado, como observa Cícero, é a abertura sem preconceitos “não só a toda contemporaneidade mas também a toda tradição”, com uma liberdade que, naquele momento, afrontava o tradicionalismo purista das canções de protesto, fundado na temática social étnico-regionalista. Novamente, também aqui é possível traçar paralelos importantes com os trabalhos e ações de Hélio Oiticica no campo das artes plásticas. Pois a principal ruptura que sua geração realiza em relação às anteriores – tendo Lygia Clark, Lygia Pape e ele mesmo à frente – é a recusa do chamado formalismo moderno, afirmando a consciência de que o significado da obra não era mais oriundo da sua própria fatura (técnica, suporte, relações formais), e sim o produto de um conjunto aberto de relações eminentemente conceituais, criadas na interação entre o artista e o público. De formalizador, o artista passa a ser uma espécie de agenciador, ou sampleador de coisas existentes e já dadas. O fim da autonomia da

obra aponta para a chamada aproximação, ou fusão, entre arte e vida, algo que tem sua origem no conceito de apropriação e remonta em grande medida aos *ready-mades* de Marcel Duchamp, procedimento que, como vimos, está presente na *Tropicália* de Hélio.

No seu “Programa Ambiental” de 1966, Oiticica conceitua a sua arte – que denomina de antiarte – como aquela que, ao invés de se voltar para a representação e a contemplação, só pode existir com a participação dinâmica do “espectador”, considerado então um “participador”. Assim, apropriando-se de elementos da realidade, como latas com chamas, pedaços de asfalto e mesas de sinuca, por exemplo, Hélio não apenas recolhe objetos da vida comum para declará-los obras de arte – como já haviam feito os dadaístas e os surrealistas –, mas também estende o sentido de apropriação a tudo aquilo que não fosse transportável, como “terrenos baldios, campos, o mundo ambiente”, numa operação que dependeria essencialmente da participação do público. O que viria a significar, então, segundo suas palavras, “um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’”, completando o raciocínio com uma frase que ficou famosa: “*Museu é o mundo; é a experiência cotidiana*” (OITICICA, 1996b, p. 103).

Hoje, cinco décadas depois, é certo dizer que essa dissolução da fronteira entre arte e vida continuou em curso, aprofundando-se cada vez mais. Quer dizer, a arte de fato não está mais restrita a espaços específicos como os museus e as galerias, situando-se potencialmente em qualquer lugar. Por outro lado, se a afirmação de que *o museu é o mundo* permanece válida e atual, me parece que foi o seu reverso complementar que se tornou mais importante: agora, e cada vez mais, o mundo é também um museu. Isto é, em um planeta progressivamente globalizado e dominado pela economia de serviços, na qual o turismo e a animação cultural desempenham papel fundamental, o que se vê é, em grande medida, a museificação das cidades.

Portanto, tal processo segue um vetor evidentemente contrário àquele descrito e imaginado por Oiticica como uma política de apropriação artística dos espaços públicos da cidade. Assim, pode-se dizer que o movimento de dessacralização da arte posto em marcha desde as vanguardas chegou, nos anos 1960, a um ponto de radicalidade máxima, em que o “golpe fatal ao conceito de museu” parecia desdobrar-se em uma “experiência cotidiana” inteiramente regida por princípios estéticos. No entanto, a equalização transgressiva entre “museu” e “mundo” – ou entre representação

e realidade –, própria a tal operação dessacralizadora, parece ter terminado, pelo menos por enquanto, com um golpe fatal ainda maior ao conceito de mundo. Tudo isso, ironicamente, no exato momento em que o tropicalismo é resgatado historicamente, e sua produção finalmente passa a ser melhor conhecida fora do Brasil.

É importante ter em conta essas reversões ao fazermos a leitura contemporânea do legado tropicalista para evitar anacronismos históricos, tais como, por exemplo, a transformação de Hélio Oiticica em um profeta do multiculturalismo atual. Hoje e sempre, é preciso olhar para suas obras, ações e textos a partir de um ponto de vista fiel aos seus princípios e no momento histórico curto em que viveu. Pois se Hélio e Lygia chegaram à dissolução da arte objetual em direção ao espaço, isto é, em direção ao ambiental, incluindo o espectador como participante na obra, não o fizeram através do informalismo, e sim a partir de uma tradição construtiva (NAVES, 2002) e combinando uma extrema liberdade de ação à flagrante adversidade do meio social e material do qual emergiam, que Hélio consagrou no “grito de alerta da Nova Objetividade” em 1967: “da adversidade vivemos” (OITICICA apud BASUALDO, 2007, p. 231).

Acentuar o fato de que a arte de Hélio Oiticica provinha de uma rigorosa tradição construtiva, fermentada em um meio

repleto de adversidades, significa sublinhar o fato de que a sua obra sempre dependeu de uma tensão estrutural entre forma e existência, não podendo nunca prescindir da primeira em favor de uma expansão indeterminada da segunda. A propósito, como bem observou Caetano Veloso a seu respeito, “Hélio esteve até o fim comprometido com a ideia de vanguarda, de criação de um design novo para a vida, independentemente dos desígnios da miséria, da opressão e da própria condição humana” (VELOSO, 1997, p. 427).



NOTAS FINAIS

- 1** Na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967.
- 2** O disco *Tropicália ou panis et circensis*, que dá nome ao movimento, foi lançado em julho de 1968. Fazem parte dele: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, José Carlos Capinam e o grupo Os Mutantes. O disco tem arranjos de Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella, incluindo a participação de Nara Leão.
- 3** A expressão também leva a uma confusão com o luso-tropicalismo sociológico de Gilberto Freyre, que analisa a plasticidade da colonização portuguesa no Brasil, com sua proximidade promíscua dos escravos, gerando uma sociedade e uma cultura miscigenadas.
- 4** Ver sobretudo Hélio Oiticica (2007).
- 5** O estandarte de Hélio Oiticica contém a frase “Seja marginal, seja herói”, contracenando com a imagem do bandido Alcir Figueira da Silva morto no chão. A denúncia que levou Caetano e Gil a serem presos, feita pelo radialista Randal Juliano, declarava que os artistas, em determinado momento do show, se enrolavam na bandeira nacional, cantando o hino do Brasil enxertado por palavras. Considerando a inexistência de bandeira ou de hino nacional naquele show, o que se considera é que essa história fantasiosa partiu de alguma confusão, proposital ou não, entre a bandeira do Brasil (inexistente) e a bandeira de Hélio à marginalidade (existente).
- 6** Ver o depoimento de Caetano Veloso a Suely Rolnik por ocasião da exposição *Lygia Clark, da obra ao acontecimento* (2006): “Arquivo para uma obra-acontecimento”: <http://www.bcc.org.br/filme/arquivo-para-uma-obra-acontecimento/037834>. Acesso em: 29 nov. 2024.
- 7** Essa contraposição está indicada, em outros termos, e com consequências muito poderosas, em Nuno Ramos (2013).

8 Vale ressaltar aqui a importância do poeta Haroldo de Campos, um importante e assíduo interlocutor de Hélio. Haroldo publicou em 1963 um livro chamado *A arte no horizonte do provável*, que chamava a atenção para a questão do aleatório e do precário, fundando o conceito de arte na abertura e na indeterminação. Esse livro se baseia em um texto anterior, escrito em 1955 (*A obra de arte aberta*), e que antecipa muitas das questões trazidas por Umberto Eco em *Obra aberta*, de 1962.

9 José Miguel Wisnik em “Algumas questões de música e política no Brasil”, de 1987.

10 José Miguel Wisnik em “O minuto e o milênio – ou por favor, professor, uma década de cada vez”, de 1979.

11 Decreto governamental criado em 13/12/1968, que dissolveu o Congresso Nacional, impôs censura aos meios de comunicação, restringiu enormemente os direitos civis, e assumiu a tortura como prática de repressão.

12 Expressão criada por Décio Pignatari respondendo a Cassiano Ricardo, “um ex-modernista que chegara a colaborar” com os concretos, “mas agora dizia esperar que eles ‘afrouxassem o arco’”. Como descreve Caetano Veloso, Décio terminava o artigo insistindo que eles, “os concretos, manteriam ‘o arco sempre teso’ pois ‘na *geleia geral* brasileira alguém tem de fazer o papel de medula & de osso” (VELOSO, 1997, p. 216).

13 Referência a um verso de *Geleia geral* (1968), de Gilberto Gil e Torquato Neto.

14 O ponto crítico dessa constatação, no filme, é o momento em que a personagem principal – o poeta Paulo Martins –, em meio a um comício, tapa violentamente a boca de um operário e berra para todos: “Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!”

REFERÊNCIAS

BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-72]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CÍCERO, Antônio. O tropicalismo e a MPB. In: CÍCERO, Antônio. **Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 54-72.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. Longe do trópico despótico. In: CORRÊA, Zé Celso Martinez. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas; 1964-1974**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. **Novos Estudos**, São Paulo, v. 3, n. 64, p. 5-21, 2002.

OITICICA, Hélio. Brasil diarreia. In: **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996a.

OITICICA, Hélio. Programa Ambiental. In: **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996b.

OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme. In: BASUALDO, Carlos (Org.).

Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-72]. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 254.

OITICICA, Hélio. Tropicália e parangolés – Entrevista a Mario Barata, 1967. *In*: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a.

OITICICA, Hélio. Sobre a retrospectiva na Whitechapel Gallery – Entrevista a Guy Brett, 1960. *In*: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (Orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b.

RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. **Piauí**, Rio de Janeiro, ed. 86, novembro de 2013. pp. 70-78.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e Outros Estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992. pp. 61-92.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. *In*: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-72]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TATIT, Luiz. A triagem e a mistura. *In*: TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. pp. 91-110.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. Diferentemente dos americanos do norte. *In*: VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita** – ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

SOBRE O AUTOR

Guilherme Wisnik é professor, crítico, curador. Vice-Diretor da FAUUSP, onde é Professor Livre-Docente junto aos cursos de graduação e pós-graduação desde 2014. Atua em programas de Cultura e Extensão Universitárias nas áreas de cultura, arquitetura, urbanismo, design e artes visuais. Co-lider do grupo de pesquisa Arquitetura, arte e cidade contemporânea: projetos e obras, diálogos, fricções. Foi Curador-Geral da 10a Bienal de Arquitetura de São Paulo (IAB/SP, 2013). Autor dos livros *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009, primeiro lugar na categoria trabalhos publicados no 24o Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira, em 2010), *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas* (Ubu Editora, 2018), *Bolívia 2016* (Circo de Ideias, 2018) e *Lançar mundos no mundo: Caetano Veloso e o Brasil* (Fósforo, 2022), e coautor de *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura* (Edições Sesc São Paulo, 2018).

Artigo recebido
em 17 de outubro de 2024 e aceito
em 13 de novembro de 2024.



O CALEIDOSCÓPIO DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

TANIA RIVERA

**THE KALEIDOSCOPE OF ARTHUR BISPO
DO ROSÁRIO**

**EL CALEIDOSCOPIO DE ARTHUR BISPO
DO ROSÁRIO**



RESUMO

O texto apresenta uma breve trajetória biográfica de Arthur Bispo do Rosário, desvelando o caráter romântico de sua mistificação e reconhecendo, tanto no processo de manicomialização compulsória quanto nos dilemas relativos à recepção de sua produção no circuito artístico, operações inerentes à violência colonial. Diante dos distintos modos de mobilização póstuma de sua obra, o texto apresenta sua produção para além do denominador “obra”, defendendo-a como “Situação Bispo” e marcando com essa proposta um entrelaçamento entre arte e política.

PALAVRAS-CHAVE Arthur Bispo do Rosário; Arte; Política

ABSTRACT

This study offers a brief biographical trajectory of Arthur Bispo do Rosário, reviewing the romantic character of his mystification and recognizing, in the process of compulsory manicomialization and the dilemmas related to the reception of his production in the artistic circuit, operations inherent to colonial violence. Faced with the different ways in which his work is mobilized posthumously, this study treats his production beyond the term “work,” defending it as the “Bispo Situation,” thereby marking an intertwining of art and politics.

KEYWORDS

Arthur Bispo do Rosário; Art; Politics

RESUMEN

Este texto presenta una breve trayectoria biográfica de Arthur Bispo do Rosário, desvelando el carácter romántico de su mistificación y reconociendo, tanto en el proceso de manicomialización obligatoria como en los dilemas relacionados con la recepción de su producción en el circuito artístico, operaciones inherentes a la violencia colonial. Frente a las diferentes formas de movilización póstuma de su obra, se expone su producción más allá del término “obra”, defendiéndola como “Situación Bispo”, marcando así un entrelazamiento entre arte y política.

PALABRAS CLAVE

Arthur Bispo do Rosário; Arte; Política

INTRODUÇÃO

Minha intenção aqui é marcar um acontecimento dos anos 1980-1990 que, apesar de muito conhecido e comentado, parece-me ainda pouco considerado em sua radicalidade e sua potência de deslocamento da história da arte brasileira: a aparição de Arthur Bispo do Rosário.

Bispo do Rosário é um artista que dispensa apresentação, mas em geral sua biografia fica demasiado marcada por um halo de certa mistificação, aquela do gênio “louco”. Lembrarei aqui brevemente sua história e o contexto no qual ele faz acontecimento na arte e na crítica brasileira. Arthur Bispo do Rosário nasceu no Sergipe, em Japaratuba, provavelmente em 1909 ou 1911 – existem documentos contrastantes a esse respeito. Foi marinheiro em uma época em que ainda se vendiam meninos adolescentes pra Marinha (como apurou a historiadora Silvana Jeha [2011]). Os marinheiros eram sobretudo homens negros e recebiam dos oficiais castigos físicos de crueldade impressionante, o que alguns anos antes motivou a Revolta da Chibata. Sabe-se que nessa

instituição extremamente violenta, Bispo exerceu o ofício de sinaleiro e provavelmente tenha aprendido a costurar e a bordar, como era costume entre os marinheiros, se isto não tiver acontecido ainda mais cedo, tendo em conta as tradições das festas populares de sua região. Quando Bispo chega no Rio de Janeiro já na década de 1920, torna-se um pugilista bastante conhecido, apesar de amador. Segundo a cuidadosa pesquisa de Flávia Corpas (2014), ele se vestia com muito esmero e frequentava as redações de jornais para dar notícias sobre sua carreira – como, por exemplo, a notícia final de que foi obrigado a abandoná-la devido às sequelas em um dos pés causada por um acidente de trabalho na companhia dos bondes, na qual ele havia ido trabalhar depois de ter sido expulso da Marinha por quebra de hierarquia e mau comportamento.

Bispo busca um advogado para instaurar processo contra essa empresa e encontra José Maria Leone, homem de posses junto a quem passará então a trabalhar como uma espécie de “faz-tudo”, no esquema que habitualmente prolonga entre nós o lugar da escravização. Mas é importante notar que Bispo parece ter conseguido um lugar de certo respeito no seio da família Leone. Em entrevistas feitas por Frederico Moraes (MORAIS; CORPAS, 2013) com membros da família, aparece que ele era considerado um homem de “muita classe”, por exemplo.

Enquanto mora na casa da família Leone em Botafogo, em dezembro de 1938, Bispo tem um surto psicótico do qual conta os detalhes em um de seus estandartes. Trata-se de um surto psicótico de conteúdo místico no qual anjos lhe revelam ser o filho de Deus, o que o faz andar até o Mosteiro de São Bento, no centro do Rio de Janeiro, e, claro, sendo um homem pobre, migrante, nordestino e negro, ser rapidamente enviado para um hospital psiquiátrico.

Bispo então passa muitas décadas na sua, digamos assim, carreira manicomial, não sem ter episódios de fugas registrados, mas não bem esclarecidos, bem como momentos em que ele recebe alta. Esse é um ponto muito interessante e pouco conhecido de sua vida. Ao que parece, ele chega a trabalhar (também através da família Leone) num garimpo, e depois passa por volta de quatro anos trabalhando como porteiro em um hotel no Rio de Janeiro. Além disso, passa um período trabalhando em uma clínica pediátrica pertencente à família Leone. Não se trata exatamente, portanto, de um homem que ficou cinquenta anos internado numa clínica psiquiátrica, como costuma se considerar em uma espécie de romantização dramática de sua história. Sim, Bispo era um homem negro e pobre, que sem dúvida sofreu a violência militar da Marinha (e viveu dificuldades relativas a isso), recebendo um diagnóstico de

esquizofrenia paranóide que não pode ser destacado de todo esse contexto no qual ele aparece e se movimenta no mundo.

Em um país marcado pela violência colonial como o nosso, ainda mais do que em outros contextos, devemos considerar sua “enfermidade” como parte de uma complexa trama sociocultural e racial, recusando-nos a reificá-la como uma doença nos moldes médicos tradicionais. Mas sua romantização como gênio louco, como nota Lula Wanderley (1994), médico e artista não deixa, de alguma maneira, de recobrir um certo sentimento de culpa pelo fato de sua valorização como artista não ter chegado a um verdadeiro questionamento sobre a legitimidade de sua internação.

Em 1980, no contexto do movimento antimanicomial que se iniciava no Brasil, Bispo é um paciente psiquiátrico que aparece em uma reportagem de televisão sobre a Colônia Juliano Moreira, lugar onde passou a maior parte de sua vida institucional. Frederico Moraes assiste a esse programa e assim tem seu primeiro contato com, em suas palavras, “a figura de um homem negro, já desgastado pela idade e pela doença, sozinho em meio a barafunda de objetos, os mais variados, bordando palavras, datas, nomes e imagens”. (MORAIS; CORPAS, 2013, p. 23).

Queria sublinhar a palavra barafunda, porque voltarei a ela daqui a pouco.

Frederico fala de seu encontro com Bispo de uma maneira provocativa, afirmando haver “inventado” Artur Bispo do Rosário (MORAIS; CORPAS, 2013, p. 23). Trata-se de uma provocação muito interessante, apesar de o próprio Moraes não a desdobrar em termos de uma reflexão crítica a respeito de como ocorre o reconhecimento da obra de um artista e a construção de sua “personagem”. Por outro lado, é curioso que a obra de Bispo não tenha sido “descoberta” antes, já que desde pelo menos os anos 1940 ele já confeccionava e mantinha suas “miniaturas”, como costumava chamar esses elementos, inclusive quando esteve internado no Centro Psiquiátrico Nacional (1944 e 1948). Ele estava nessa instituição quando ali começa a funcionar o ateliê de pintura de Nise da Silveira e Almir Mavignier. E no entanto, Bispo só desponta na arte e na crítica da arte brasileira na década de 1980, sem dúvida graças ao fato de que, como também nota Frederico, alguns de seus objetos trazem uma conexão ou proximidade — pelo uso de material simples, de objetos do dia-a-dia, de uma certa precariedade — com movimentos como *Fluxus* nos EUA, *Arte Povera* na Itália ou ainda como o Novo Realismo francês. Graças a isso, o olhar do crítico pode reconhecer, nessa barafunda, um grande artista e uma grande obra.

Morais conta que teria havido nessa época, ainda na década de 1980, uma certa controvérsia em torno da legitimidade ou não de considerar Bispo um artista. No entanto, o que se encontra nas pesquisas mesmo de crítica de arte do período são, principalmente, elogios marcados por uma admiração hiperbólica na linha do mito do gênio louco, pobre, internado, preso durante tantas décadas, e que teria conseguido, apesar de tudo e todos, construir uma obra extraordinária (RIVERA, 2023).

Já em 1982, Frederico de Moraes inclui os estandartes de Bispo numa exposição que estava organizando como curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e reunia a produção de pacientes psiquiátricos, presidiários, idosos de casas de residências e asilos, e também crianças e adolescentes de instituições para menores infratores. É nesse contexto da construção do lugar de marginalidade em um museu de arte moderna, nessa exposição que se chamava *Às margens da Vida*, que Bispo é entronizado na arte brasileira. Conta Frederico que teria, depois dessa participação, tentado convencê-lo a fazer uma exposição individual, mas ele não teria aceito, declarando que se trataria, nas suas miniaturas, de nada mais que “registros” (MORAIS; CORPAS, 2013, p. 24), e que ele não poderia se separar deles.

Morais só realizará tal projeto depois da morte de Artur Bispo do Rosário em 1989, com a primeira exposição individual do artista no Parque Lage, no Rio de Janeiro, que depois teve uma itinerância bastante ampla por cidades brasileiras e obteve grande sucesso. Já em 1991, o mesmo Frederico Moraes faz a curadoria da primeira mostra internacional de Bispo, na Suécia. E em 1993, uma nova individual marca um recorde histórico de 50 mil visitantes em pouco mais de dois meses de exposição no Museu de Arte Moderna do Rio.

Em 1994 a obra de Bispo é tombada a nível estadual e, muito mais recentemente, em 2018, também a nível nacional. Em 1995, para terminar com esse apanhado de datas importantes das exposições de Bispo e da sua recepção, ele participa de nada menos do que no Pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza, ao lado do artista Nuno Ramos. Nessa ocasião, um repórter entrevista alguns artistas sobre o que eles acham da presença de Bispo na Bienal de Veneza, e Vitor Arruda diz, por exemplo: “O Nuno vai virar carteirinha no bolso do Bispo”, “Bispo engole qualquer um”. E conclui, incisivo: “Aposto que ele é mais importante do que todas as obras expostas lá.” (apud COUTINHO, 1995, p. 8). Conto tal anedota para mostrar como a recepção de Bispo foi marcante. Críticos e curadores como Lisette Lagnado, por exemplo, consideram-o uma

das pessoas mais importante e influentes da arte brasileira na década de 1990. Lisette tem em mente, por exemplo, Leonilson, que afirmava ter tido enorme influência de Bispo (apud MORAIS; CORPAS, 2013, p. 130).

Há, portanto, uma espécie de comoção geral em torno da figura de Bispo desde o primeiro momento em que ele aparece. E é bom não esquecer que esse momento é marcado por uma situação eminentemente política no país: o início do movimento antimanicomial no Brasil. A reportagem televisiva que o revela publicamente o que se faz “incidentalmente”, no contexto de uma denúncia das condições de tratamento dos pacientes na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro. Em uma primeira matéria de 1995, o jornalista José Castello afirma que Bispo teria “pulado fora do cardume de 2400 internos que na sua maioria apenas flutuariam sobre a própria dor” (1985, p. 42), e alcançado uma via mágica capaz de ligar o delírio ao real: a arte. O tom das reportagens e menções a Bispo na imprensa brasileira ia, assim, do admirativo ao hiperbólico, sublinhando algo que sua arte teria permitido a esse homem “louco” conquistar.

De fato, Artur Bispo do Rosário, com suas miniaturas (mas não apenas), consegue construir para si um lugar dentro da colônia

Juliano Moreira e no mundo, realizando algo digno de nota e que propomos, aqui, pensar numa chave política. O artista não deixava de ter contato com elementos da vida social enquanto estava internado na Colônia Juliano Moreira, inclusive com notícias a respeito da geopolítica mundial – vários depoimentos indicam que havia um interesse seu em obter jornais e revistas. Existem elementos da sua obra que trazem notícias sobre o que estava acontecendo no continente africano em um momento de conflitos importantíssimos em termos raciais (JEHA, 2020), e também de notícias da Guerra do Afeganistão. A constatação de que Bispo estava muito conectado com o que ocorria no mundo é importante para rompermos com essa ideia do “louco” apartado da realidade e da vida social, que estaria totalmente voltado para uma espécie de vida interna maravilhosa ou terrível e que teria realizado a sua obra em total solidão e isolamento.

Defendo que Arthur Bispo do Rosário marca um verdadeiro acontecimento na arte brasileira, ao tomarmos sua história (muito mais complexa do que o mito ao qual me refiro acima) na chave de estratégias políticas ou micropolíticas de resistência e invenção. O artista explicita, com seu trabalho, algo que somente anos depois, na cena da produção atual, fica muito claro: o fato de que a obra, entendida como conjunto de objetos ou elementos, não basta. A “obra”

de Bispo é o que podemos chamar “Situação Bispo”, que envolve a sua própria vida de maneira cabal, definitiva e necessária. É possível, obviamente, pensar em outros exemplos similares na história da arte contemporânea, como Joseph Beuys, que relata uma suposta queda de avião na Crimeia, seguida de um resgate por tártaros que o teriam salvado ao tratá-lo com ervas, feltro e gordura. Há, no caso de alguns artistas, a presença de certa fabulação que não deixa de ser marcante; no entanto, no caso de Bispo, mais que de uma “obra”, trata-se de pensar de fato em uma “Situação Bispo”.

A “Situação Bispo”, tal como a propomos, representa uma nova configuração das relações entre arte e política no Brasil. Nesse campo, destacava-se nas décadas anteriores o gesto de Hélio Oiticica em sua homenagem a Cara de Cavalo, bandido eliminado pelo Esquadrão da Morte em 1964. Em *Bólido B 33 caixa 18 – Homenagem a Cara de Cavalo* (1965), Oiticica se apropria de uma imagem de Cara de Cavalo morto, usada pela imprensa para noticiar essa execução, e o transforma numa espécie de mártir cuja posição remete, inclusive, à de Jesus Cristo na cruz. Alguns anos depois, em fevereiro de 1968, no evento Bandeiras na Praça General Osório, o artista realiza a conhecida bandeira que carrega o lema “Seja marginal, seja herói”, agora com a imagem de Alcir Figueira

da Silva (outro bandido, que se suicidara ao perceber que estava cercado pela polícia). Com esse lema e com a maneira em que usa tais imagens, buscando dar na arte algum lugar a esses personagens, Oiticica clamava por uma arte que pense e se posicione em relação aos problemas sociais brasileiros mais prementes.

Se Oiticica tenta dar lugar a essas pessoas, na Situação Bispo é como se esses homens se levantassem por si próprios e, não contentes com apenas isso, reconstruíssem o mundo e a nossa realidade peça por peça. Em sua produção incessante de miniaturas e objetos, Bispo refaz o mundo com suas próprias mãos, de maneira a adquirir lugar nessa realidade da qual antes estava às margens. Trata-se de um movimento centrífugo, indo das margens em direção ao centro, que faz com que tudo seja posto a girar também. E nessa espécie de movimento estratégico e infinito no qual o artista lança ao mundo os elementos que produz, é como se ele também nos pusesse a girar, conseguindo a façanha de trazer ao mundo a construção radical de seu delírio, que visa justamente refazer os seus próprios laços com o mundo. Para Freud, o delírio é uma tentativa de cura justamente nesse sentido, de que um surto psicótico – dizendo muito rapidamente algo que merece muito mais tempo – significa uma ruptura muito radical com os laços libidinais, a própria relação

da pessoa com a realidade e com os outros. E o delírio vem tentar refazer a realidade, reatando a libido às coisas e aos outros.

Assim, o trabalho de Arthur Bispo do Rosário se destaca, no terreno da produção artística desde a década de 1950, por encarnar e concretizar o delírio como nenhum outro, propondo outro modelo para se pensar as relações entre arte e loucura, muito distinto do modelo da arte moderna no qual se inserem a produção do Juquery e também do Engenho de Dentro. Em Bispo, trata-se de uma chave de saída política: seu trabalho pode ser entendido como um conjunto de estratégias que visa colocar em questão radicalmente a realidade, propondo dela outros modelos. Talvez esse seja um gesto realizado de maneira mais geral no campo das artes, mas que se dá muito radicalmente em Bispo, permitindo-nos pensar de modo renovado e vigoroso as relações entre arte e política em termos de toda uma Situação — não mais um artista agenciando certa tentativa de fazer da arte um partícipe ou instrumento de luta política, mas o artista como parte inerente a uma luta política. Assim, arte se configura como luta micropolítica na qual o artista tem lugar, não sendo mais o agente cujo gesto visa a atingir os demais, mas sim parte e até mesmo produto dessa mesma situação.

No final da vida do artista, quando Frederico Moraes tem contato com essa reportagem televisiva de 1980, o artista já ocupava

um espaço bastante grande em um dos pavilhões da Colônia Juliano Moreira (graças à reforma psiquiátrica que então se iniciava e que obrigou que a direção do hospital desativasse as celas chamadas solitárias, onde os internos eram eventualmente mantidos por algum tempo em uma espécie de castigo). Das celas que mais terrivelmente mostravam a violência manicomial em seu estado bruto, Bispo faz justamente o seu lugar e das suas miniaturas, o que me leva a retornar minha hipótese segundo a qual ele forjou um lugar para si dentro do hospício, assim como também fora dele.

Em filmes realizados à época, como por exemplo o de Hugo Denizart (*O Prisioneiro...*, 1982), é possível notar que em cada imagem, os elementos ocupam lugares distintos; Bispo os movia não só independentemente no espaço, como por vezes acoplando-os uns aos outros. A escolha de não os chamar de obras vem nesse sentido (e não, de forma alguma, a uma desvalorização dos trabalhos), numa tentativa de demonstrar como cada elemento carrega, de forma muito potente, uma estratégia de questionamento radical de o que é uma obra de arte ou um objeto. Há neles a forte recusa da ideia básica para a obra de arte e para o objeto em geral: a da unicidade.

Nenhum elemento ali era uma obra tomada como pronta. Vale lembrar, inclusive, que não tinham títulos, e que os que

conhecemos foram dados por Moraes. Não existem, na lógica do próprio artista, uma obra e seu título; trata-se de elementos que estão em movimento, inseridos em um espaço institucional marcado pela violência, chegando o próprio Bispo a participar desse fusionamento incessante entre elementos. Foram inclusive descobertos desenhos de barcos na parede de uma das celas, em 2019, graças a um artista que fazia ali uma residência artística no âmbito da exposição *Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*, curada por Marcelo Campos. Bispo, em seu trabalho, costumava decalcar paredes de modo a tornar visíveis antigas camadas de tinta. Além do valor da descoberta extraordinária de uma faceta desconhecida de sua produção, já que Bispo não deixou desenhos, tais desenhos reforçam a ideia de que os elementos não são obras únicas e imóveis, imutáveis nelas próprias, mas estavam em íntima relação e em movimento entre si e com a arquitetura (que também faz parte de tal lógica fusionante). De alguma maneira, a arquitetura do museu-hospital (hoje o Museu Artur Bispo do Rosário de Arte Contemporânea) também é posta por eles a girar.

Em suma, não existe superfície neutra no trabalho de Artur Bispo do Rosário, tudo está em contaminação e disseminação. Tampouco se trata de uma instalação artística na qual cada elemento

teria um lugar bem definido para si, na medida em que as coisas se afirmam em uma espécie de transformação perpétua. São elementos que performam uma espécie de reconfiguração incessante desse conjunto – como uma espécie de caleidoscópio.

É impossível, portanto, apresentar Bispo em um ambiente expositivo de modo fiel a essa lógica. Confesso que usei esse intento como mote para a exposição *Lugares do Delírio*, que esteve no Museu de Arte do Rio (MAR) em 2017 e no Serviço Social do Comércio (Sesc) Pompeia em 2018. Mas era impossível, nenhum museu aceitaria que as obras estivessem se movendo todo o tempo, por razões óbvias. Tentamos seguir essa lógica pelo menos na movimentação das pessoas nesse espaço, colocando as obras em contaminação e recusando a superfície neutral de representação tão naturalizada entre nós, estruturando o espaço com mesas de diversas alturas, ao invés de painéis ou bases. Na Bienal de São Paulo de 2012, curada por Luiz Pérez-Oramas, é possível ver como é talvez inevitável que a obra de Bispo se mostre ordenada de um modo museológico, muito diferente desse fusionamento incessante que evoco aqui.

Além de apontar tal funcionamento caleidoscópio do pavilhão ocupado por ele na Colônia como inerente à Situação Bispo,

é importante ressaltar a existência nela de elementos que não se sabe se seriam material para a sua produção, tendo um papel que tradicionalmente seria considerado aquele de objeto utilitário, e não um trabalho artístico. É o caso do carrinho que recebeu de Moraes o título *Vagão*. É impossível decidir, no contexto do caleidoscópio de Bispo, se esse objeto é um suporte para materiais que serviriam para a construção de outros elementos ou se é um elemento ele próprio. Vale o mesmo para o *Vagão de Espera*, que já carrega no título dado por Moraes o pressuposto de que as coisas estão ali à espera de virarem outras coisas. Mas talvez isso seja verdadeiro para qualquer elemento, justamente.

Isso também é notável no caso de dois *Brise-soleils*, placas de metal obtidas a partir de latas de substâncias (querosene, ou algo semelhante) que, em algumas imagens do ambiente e da Situação Bispo na sua materialidade física, aparecem posicionadas nas janelas, como anteparos para filtrar a luz. Na Situação Bispo, é impossível dizer se são elementos como os demais ou se deveriam ser apartadas do resto como objetos meramente utilitários. Proponho que tomemos isso não como um problema insolúvel, mas como uma estratégia de questionamento das lógicas de representação convencionais amplamente usadas, e que conformam ainda em boa medida

o terreno da produção contemporânea. Tais estratégias presentes em Bispo talvez nos permitam pensar categorias e maneiras de inventar outras narrativas para falar da produção atual, justamente.

Retornando à repercussão que Bispo do Rosário obteve na crítica de arte à época, mencionei que com José Castelo aparece algo que vem a se repetir em muitos textos, uma espécie de elogio ao “artista-louco”, sem nenhum questionamento mais aprofundado sobre sua situação. Em 1995, Wilson Coutinho escreve uma crítica ao Pavilhão Brasileiro na Bienal de Veneza em que afirma que Bispo seria um “realista nominalista”, e que esta posição o limitaria como artista. O crítico conclui, no entanto, que “o extra-artístico que emana de suas obras agrada, como é natural, o espectador, às vezes cansado do irrealismo da arte contemporânea” (COUTINHO, 2008, p. 166).

Poderia, nesse sentido, a posição irremediavelmente à margem de Bispo ser entendida como um extra-artístico que colocaria em questão seu estatuto como artista? Em 1999, o crítico Luiz Camilo Osório, ao comentar nova exposição de Bispo na Caixa Cultural, não teme a pergunta fundamental: o que diferencia um artista louco de um louco artista? Muito astutamente, ele se recusa a responder essa pergunta: “ninguém nunca saberá. Este

não saber relaciona-se ao mistério tanto da loucura quanto da arte”. E conclui dizendo que “ambas, arte e loucura, fogem ao nosso poder de categorização. São sempre o outro do conhecimento, aquilo que não se deixa definir” (OSÓRIO, 1999, p. 3).

Tal afirmação me parece interessante por conectar ambos os campos – da arte e da loucura – para além de uma casualidade e dos preconceitos que não deixam de aparecer a esse respeito desde a década de 1920, quando faz irrupção na arte moderna as obras de pacientes psiquiátricos na Europa e também no Brasil. No entanto, no prosseguimento do texto, o autor demonstra seguir considerando importante se atentar ao estatuto de uma “obra” e também uma hesitação em entender o trabalho em questão como arte, ao perguntar: “Mas o que é isso? O que é essa obra? Não dá para dizer apenas que se trata de arte” (OSÓRIO, 1999, s/p.). Camilo Osório prossegue acrescentando que “a obra de Bispo é ao mesmo tempo mais e menos que arte. É menos porque falta àqueles objetos uma consciência de arte, um saber se pertencendo a uma tradição. O fazer artístico de Bispo nega o diálogo histórico que perpassa a produção de arte.” (OSÓRIO, 1999, p. 3).

A questão permanece indecida, portanto, e explicita uma dificuldade em se assumir simplesmente a produção de Bispo como

arte, como propõe Frederico Moraes ao afirmar que a pergunta – se é arte ou não – deve ser feita à própria obra, e não a qualquer saber que esteja fora ou preexistente a ela. Segundo Frederico, nesse sentido, a resposta da produção de Bispo seria resolutamente que sim (MORAIS; CORPAS, 2013). O texto de Luiz Camilo Osório já citado não causou, em seu tempo, maiores controvérsias. No entanto, em uma crítica do ano 2000 sobre uma exposição no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, que traz obras do Museu do Inconsciente e do Museu Bispo do Rosário, o autor diz: “Vou direto ao ponto: tratar a exposição do Museu do Inconsciente, atualmente no Paço Imperial, como sendo de arte, atrapalha mais do que ajuda. Por mais emocionante que seja uma pintura de Fernando Diniz, ou mesmo o manto do Bispo do Rosário, aquilo não é arte” (OSÓRIO, 2000, p. 6). E prossegue dizendo que isso não quer dizer que a exposição seja ruim ou desinteressante, mas que há uma força no que não é arte que deve ser aí sublinhada. O crítico faz uma distinção entre o que seria expressão e o que seria arte, sempre tentando recuperar uma certa intencionalidade da arte e uma espécie de consciência da produção na história da arte na qual ela se insere. O título dado pelo editor do jornal foi, contudo: “Trabalhos de Diniz e Bispo impressionam, embora eles não sejam artistas”. Na legenda de um

trabalho do Carlos Pertuis, do Museu de Imagens do Inconsciente, o mesmo editor publica a frase “Produção dos internos emociona, mas não tem intenção artística” (2000, p. 6). Segundo Camilo Osório, essas frases teriam direcionado a leitura de maneira distinta de seu intuito, que seria, justamente, garantir uma singularidade do “extra-artístico”, para voltar ao termo presente na crítica de Wilson Coutinho. Tratava-se de uma tentativa de apontar para o fato de que há uma potência no que estaria fora da arte.

Minha posição seria defender que não há dúvidas quanto a Bispo ser um artista, uma vez que seus elementos chegam às pessoas sob o modo da arte, no circuito artístico, e manter hoje tal questionamento consistiria em algo anacrônico, dificilmente defensável e que carrega preconceitos patentes. Revirando a pergunta sobre se Bispo seria um artista conforme os critérios tradicionais (e considerando que esses nunca totalmente definidos, mas são sempre parcialmente e historicamente determinados), este ensaio parte da pergunta: o que a Situação Bispo nos ensina sobre a arte? Como argumentei até aqui, ela promove, de fato, uma radical problematização do que é arte, à maneira do que alguns poucos artistas chegam a inscrever de forma tão marcante nesse campo ao ponto de modificá-lo.

Apesar de a discussão sobre Bispo dever ser ou não considerado um artista parecer anacrônica, ela tem ressurgido na atualidade sob o modo, um tanto disfarçado, de um questionamento a respeito da legitimidade de considerá-lo um artista contemporâneo, na medida em que sua obra se inscreveria no lugar tradicionalmente dado à arte bruta no léxico próprio à Arte Moderna. Em conversa sobre o tema com Ricardo Resende, ex-curador do Museu Bispo, veio-me de supetão uma resposta provocativa: mas Artur Bispo do Rosário inventou a arte contemporânea! Mais tarde, resolvi levar tal *boutade* a sério, como um exercício de deslocamento da história da arte. Quais seriam as consequências de pensar Arthur Bispo do Rosario como o criador da arte contemporânea brasileira – ou como quem nos permitiria inventar outro termo para substituir esse, talvez problemático, de “Arte Contemporânea”, surgido no contexto da tentativa dos Estados Unidos de se afirmar como um lugar de centralidade na produção artística? De que linhas de força e estratégias na produção de arte a Situação Bispo daria notícias? Que estratégias aí se apresentam como lógicas que recusam com muita clareza algumas categorias tradicionais, como a própria categoria de obra? Tais estratégias nos permitiriam pensar um estatuto da arte para além da figura do artista criador de obras, em termos político-performativos?

Para trazer como ponto final um outro caminho possível de estratégia de construção crítica e radicalmente inovadora na produção artística, trataremos dos objetos produzidos por Bispo conhecidos como “Objetos Recobertos com Fio Azul” (ou ORFAs, como propõe Moraes). São elementos essencialmente miméticos e que reproduzem objetos de uso comum, como um arco e flecha, por exemplo, ou um rolo de tinta, apesar de muitas vezes terem certa manipulação da escala. Há dezenas desses elementos, que Bispo realiza com materiais variados e recobre com o fio azul obtidos desfiando os uniformes dos pacientes psiquiátricos da instituição. Esse fio é tingido com material de baixa qualidade e perdeu muito de sua vivacidade hoje em dia (o que deve ser considerado como parte da Situação Bispo, e não como um problema de manutenção do trabalho). Com essa estratégia, o artista mimetiza a realidade, mas de um modo que insere nela esse elemento fundamental que é nada menos do que a roupa das vítimas da violência dessa instituição total.

Essa mimese, portanto, esse realismo de Bispo do Rosário dá mostras de uma estratégia que sugiro nomear *arremedo* (aquilo que, por exemplo, uma criança ou um adolescente pode fazer numa sala de aula quando imita fielmente o que o professor acabou de dizer,

embutindo-o de um valor subversivo e paródico, de questionamento da hierarquia). A própria mimese é deslocada e manipulada pelo artista em prol de um realismo outro, distinto daquele da história da arte.

O caleidoscópio de Bispo nos convida, assim, à vertigem de pensar pequenas estratégias como ações micropolíticas. E ao desafio de, a partir da sua caracterização como Situação — e não mais como “obra”, pondo em questão inclusive a distinção obra e artista e colocando a arte no mundo de um modo mais complexo —, tentar pensar, com Bispo ou a partir dele, estratégias diversas que põem hoje em relação a arte e a política.

REFERÊNCIAS

CASTELLO, José. Quando explode a vida. **IstoÉ**, São Paulo, 31 de julho de 1985.

CORPAS, Flavia. **Arthur Bispo do Rosário**: Do Claustro infinito à instalação de um nome. 2014. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

COUTINHO, Wilson. Bispo e os seus limites. In: PUCU, Izabela (Org.). **Mediações: a crítica de Wilson Coutinho**. Rio de Janeiro: Conexão Artes Visuais, 2008.

COUTINHO, Wilson. As faces polêmicas da razão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 de junho de 1995. p. 8.

O prisioneiro da passagem: Arthur Bispo do Rosário (1982), Hugo Denizart, Brasil., Vídeo, 30', Son., color.

JEHA, Silvana. A África de Arthur Bispo do Rosário. **Mau** (Fanzine). São Paulo, s./n., s./p., 2020.

JEHA, Silvana. **A galera heterogênea**. Naturalidade, trajetória e cultura dos recrutas e marinheiros da Armada Nacional e Imperial do Brasil, c. 1822-c.1854. 2011. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2011.

MORAIS, Frederico; CORPAS, Flávia. **Arthur Bispo do Rosário**: arte além da Loucura. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Obras que Mostram ao Homem que ele foi feito para Brilhar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1999.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Formas de expressão que talvez sejam mais importantes que a arte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 2000.

RIVERA, Tania. **Lugares do delírio**: arte e expressão, loucura e política. Rio de Janeiro: N-1; Edições Sesc, 2023.

WANDERLEY, Lula. Mito revela nossa culpa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de março de 1994.

SOBRE A AUTORA

Tania Rivera é ensaísta, psicanalista, curadora e professora Titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF) e dos Programas de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica e Artes da Cena, ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Realizou Mestrado e Doutorado em Psicologia na Université Catholique de Louvain, Bélgica (1996), Graduação em Psicologia pela Universidade de Brasília (1991), Pós-Doutorado em Artes Visuais na EBA - UFRJ (2006) e na Universidad de San Martín, Argentina (2023-2024). Foi professora da Universidade de Brasília de 1998 a 2010. Recebeu o prêmio Jabuti de Psicologia/Psicanálise (2014) com o livro *O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise* (Cosac Naify, 2013). Atuou como professora visitante no departamento d'Arts plastiques da Universidade Paris 8, Vincennes Saint-Denis, em 2016. Foi curadora da exposição Lugares do Delírio (Museu de Arte do Rio - MAR, 2017 e SESC Pompeia, 2018), entre outras. É autora de diversos livros, sendo o mais recente *Lugares do Delírio: Arte e expressão, loucura e política*, (N-1 e Sesc Edições). Investiga articulações entre clínica e arte, processos afetivos e políticos, psicanálise, gênero e feminismo.

Artigo recebido
em 14 de outubro de 2024 e aceito
em 13 de novembro de 2024.



ARTE, INSTITUIÇÕES E ESPAÇO PÚBLICO

JOSÉ RESENDE

**ART, INSTITUTIONS AND PUBLIC
SPACE**

**ARTE, INSTITUCIONES Y ESPACIO
PÚBLICO**

RESUMO

O texto discute a crescente separação entre os objetivos das instituições orientadas pelo mercado e o genuíno interesse pela arte, apontando para a diluição e dispersão das obras em museus e coleções. Ressalta a resistência da produção acadêmica e a dificuldade do mercado em sustentar trabalhos de artistas brasileiros. Por fim, defende a necessidade de estratégias individuais para preservar a integridade e a permanência da arte.

PALAVRAS-CHAVE Arte contemporânea; Mercado de arte; Instituições de arte; Resistência

ABSTRACT

The text discusses the growing separation between the objectives of market-driven institutions and genuine interest in art, pointing to the dilution and dispersion of works in museums and collections. It highlights the resistance of academic production and the market's difficulty in supporting works by Brazilian artists. Finally, it defends the need for individual strategies to preserve the integrity and permanence of art.

KEYWORDS

Contemporary Art; Art Market; Art Institutions; Resistance

RESUMEN

El texto analiza la creciente separación entre los objetivos de las instituciones orientadas al mercado y el interés genuino por el arte, señalando la dilución y dispersión de las obras en museos y colecciones. Destaca la resistencia de la producción académica y la dificultad del mercado en apoyar obras de artistas brasileños. Finalmente, defiende la necesidad de estrategias individuales para preservar la integridad y permanencia del arte.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; Mercado del arte; Instituciones de arte; Resistencia





Inicialmente, quero cumprimentar Fernanda e Martha por esse livro incrível, fruto de uma persistência de anos para o ver publicado¹. Já na apresentação excelente das autoras, fica demonstrado o que esse amplo campo de referências coletados nos depoimentos pode oferecer para embasar análises do que ocorreu naquelas décadas de 1970 e 1980 no Brasil.

Agradeço também o convite para participar deste seminário organizado por essa ilustre comissão, cuja estrutura nos coloca o desafio de especular sobre o que decorreu posteriormente a esse período.

Os pontos que me ocorre ressaltar são os seguintes:

1. A cisão progressiva entre os objetivos das instituições cada vez mais regidas pelo mercado e o interesse pela própria arte. Por sua própria lógica, o mercado tem um processo permanente e inevitável de ampliação, em que, para atender a esse processo, sua mercadoria se torna cada vez mais abstrata, deslocando o quanto possível o vínculo com sua existência concreta. Quanto mais abstrata, mais facilmente o valor se realiza. Penso que mercado de arte e arte devam necessariamente designar muito brevemente coisas desvinculadas entre si.

2. O mercado se globalizou e os países hegemônicos o controlam. Só que, ao contrário do que aqui ocorre, lá se confronta com estruturas muito mais antigas e solidificadas, tanto do próprio mercado pela concorrência como também dos museus. Acredito que esse processo venha se instalando aqui no país desde os anos oitenta progressivamente, naturalmente de forma mais selvagem, como sempre.

3. A exceção aqui são as atividades acadêmicas na produção tanto de história como de crítica e teoria da arte, que se mantêm imunes e resistentes a esse processo. Embora o seu nível de intervenção seja muito baixo, pois raramente consegue extravasar à própria academia, é uma referência que não pode ser desprezada, no esforço de resistir à diluição que as outras instituições não controlam ou até mesmo provocam. Por outro lado, só como ressalva, vale assinalar o risco que, dada a excelência dos cursos administrados, resulte naquilo que assinalou Antônio Cândido sobre a literatura em depoimento no fim da vida: “corre-se o perigo de se ter mais críticos bem formados do que produção a ser analisada.

4. Assim, à exemplo da produção acadêmica, há que se reagir a esse processo regido pelo mercado, cujo efeito mais nocivo é o da dispersão, decorrente do giro especulativo, que influi na

atividade dos museus e na própria produção por ter que responder a uma demanda de grande quantidade de trabalhos, persistir em determinados procedimentos para que seja facilmente identificada sua autoria (muitos artistas passam a ser acadêmicos de si mesmos assim), além da submissão à rede de intermediários ditos curadores, cujo efeito é afastar o comprometimento da galeria com o artista, assim como em relação a quem compra. Nessas relações, o que vale é o giro, e não o entesouramento;

5. Um fenômeno internacional é que o acervo dos museus passaram a armazenar tudo que se sobressai no mercado, diminuindo assim a autoridade de avalista que os museus exerciam. Ou seja, o poder desses diminuiu;

6. Provavelmente decorrente desse fato, tornou-se corrente mundo afora o surgimento de espaços onde se reúne um número significativo de obras de um determinado artista, muitas vezes acompanhadas de trabalhos de outros que contextualizam sua obra. Os exemplos são muitos, mas quem a meu ver melhor e mais diretamente abordou essa questão foi Donald Judd quando teve a iniciativa de construir Chinati, alertando para o problema de que mesmo trabalhos expostos em acervos de importantes

museus correm o risco de, por estarem mal instalados, gerarem entendimentos completamente errôneos.

7. Diferenças entre esses projetos já se notam: em Chinati, por exemplo, há mais preocupação com contextualizar a obra, o que indica um comprometido maior com a história; em sentido contrário, o exemplo do Kiefer centrado em si mesmo (de uma forma quase wagneriana que eu particularmente acho que seu trabalho não dá conta); e o Serra, que sempre incorporou no seu próprio trabalho o sentido de estar no mundo, desde os primeiros trabalhos instalados no asfalto de ruas como na luta contra a retirada do *Tilted Arc* da Federal Plaza em Nova York em defesa do significado da obra. Penso ser quase impossível no caso do Serra passar indiferente à presença de um trabalho seu, mesmo em situações extremas como as esculturas realizadas no deserto, ou entre dois prédios no quintal ao fundo do Instituto Moreira Salles (IMS) em São Paulo;

8. Houve um momento em que chegou a ser denominada como categoria “Arte Pública”, sendo na realidade trabalhos instalados em “espaços públicos”. Nesse país, onde é uma minoria que pode se dizer cidadã, haver no espaço urbano um lugar dito público é um despautério. Imagine uma obra. Pois chegaram a me perguntar se eu trabalhava com “arte pública”. Contam-se nos

dedos as oportunidades que tive chegando agora à quase 60 anos de atividade ininterrupta. Gostaria que houvesse ocorrido muitas outras, pois ter essa experiência é enfrentar uma batalha sem a retaguarda das instituições. Uma ação se pode dizer quixotesca, mas quando a obra é aceita, significa muito. No Rio, a *Negona* (*Vênus*, 1991), por exemplo, conquistou uma adesão que considero notável.

9. No Brasil, é sabida a dificuldade nas artes visuais em consolidar obras até mesmo de artistas tidos unanimemente como importantes. É incrível que não se tenha em nenhum museu brasileiro (com raras exceções, em geral por iniciativa do próprio autor ou de sua família, mas nunca do estado) uma sala com um grupo significativo de obras de autores inquestionáveis, como por exemplo Pancetti, Guignard, Goeldi, Volpi etc. Assim, tudo tende à diluição e ao esquecimento, e não há chance de mudança;

10. Em uma coleção como a do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), iniciada depois da guerra, naturalmente não poderia ser diferente e há um Velásquez, alguns importantes mas não muitos Cézannes, Matisses, Manets ou Monets, patrimônio invejável para qualquer país. Entretanto, nada justifica que essa tendência de possuir um de cada como álbum de figurinhas se estendesse à produção nacional, e se isso não ocorreu até hoje,

não vai acontecer nunca. Mesmo porque essa característica da “coleção de figurinhas” é a tendência dominante, tanto nas coleções públicas como nas particulares (com raras exceções).

11. Voltando ao problema do mercado, é possível verificar através dos seus mecanismos a incapacidade de sustentar por muito tempo obras de artistas brasileiros que inclusive conseguiram grande visibilidade internacional, ressaltando que isso ocorreu quando os mesmos não a tinham em seu próprio país. Refiro-me a Hélio, Lygia ou Mira (sendo que, em relação a eles, há que se reconhecer a importância do endosso dado por Guy Brett [*Kinetic Art*, 1968]); A diminuição em nível internacional do grau de interesse que esses trabalhos já tiveram é notável, sendo em parte responsabilidade da falta de endosso no seu próprio país, que permanece ainda muito relativo, constatando-se que a presença de seus trabalhos são ainda apenas pontuais nas coleções públicas mais importantes.

12. Acredito que esse exemplo alerta sobre o problema da incapacidade do mercado de sustentar a vigência dos trabalhos que comercia, o que, aliás, ocorre também internacionalmente, mas para nós com mais gravidade na medida em se soma a pouca materialidade dada pelas instituições locais a ela;

13. Para não ficar apenas na análise do que a meu ver ocorre, e fazer alguma projeção do que fazer, penso que o mais importante é traçar estratégias contra a dispersão, o que é difícil, pois só podem ser pensadas isoladamente em sintonia com as características da obra de cada um. Não vejo condições de uma ação conjunta, e mesmo que pensadas individualmente, são para objetivos a serem atingidos a médio e a longo prazo;

14. Para finalizar, socorro-me agora de uma afirmação do Lorenzo aqui a meu lado, com a qual concordo inteiramente. Apareceu inicialmente em um texto de 1996, e foi posteriormente reafirmada no livro que saiu em 2012, cujo título é *O Que Resta*: “Uma obra de arte é um objeto que sobrevive à vida e a intenção que a gerou, e a todos os discursos produzidos sobre ela. Nesse sentido ‘O Que Resta’ é sinônimo de ‘Arte’”.

15. Brigar contra a diluição para defender a permanência do seu próprio trabalho, que aqui terá que ser inventada por nós artistas, é o caminho para quem tem a ambição de que aquilo que faz seja arte.

NOTAS

1 Este texto, assim como as apresentações mencionadas ao longo dele, derivam do seminário *Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos da crítica e da história da arte*, realizado no primeiro semestre de 2024. A partir das entrevistas publicadas no livro *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil nos anos 1970*, de Fernanda Torres e Martha Telles (2023), o seminário debateu questões levantadas nos últimos 50 anos, de modo a pensar seus alcances, validades e lacunas para os dias atuais.

REFERÊNCIAS

BRETT, Guy. **Kinetic Art: The Language Of Movement**. Studio Vista, 1968.

SOBRE O AUTOR

José Resende é artista visual, formado em arquitetura pela Universidade Mackenzie. Estudou gravura na Fundação Armando Álvares Penteado e lecionou em diversas instituições. Em 1970, co-fundou o Centro de Experimentação Artística Escola Brasil, e em parceria com outros artistas e críticos editou a revista de arte *Malasartes*. Em 1980 foi um dos editores do jornal *A Parte do Fogo*. Ao longo da carreira, integrou inúmeras exposições coletivas, como Bienais de São Paulo, Paris e Veneza, e individuais no Brasil e no exterior.

Artigo recebido
em 10 de setembro de 2024
e aceito em 13 de novembro
de 2024.

OS UZBEKOS NÃO TÊM ILUSÕES. ARTE, CRÍTICA E MERCADO NA SITUAÇÃO ATUAL

LORENZO MAMMI

**THE UZBEKOS HAVE NO ILLUSIONS.
ART, CRITICISM AND MARKET IN THE
CURRENT SITUATION**

**LOS UZBECOS NO TIENEN ILUSIONES.
ARTE, CRÍTICA Y MERCADO EN LA
SITUACIÓN ACTUAL**



RESUMO

O sistema da arte recente é baseado na sobreposição sem mediações entre uma prática curatorial centrada em métodos dos estudos culturais e uma valorização de mercado segundo os princípios da indústria do luxo. A crítica de arte, mediadora tradicional entre produção e instituição ou mercado, perdeu grande parte de sua força com o fim de uma concepção teleológica e universalista da arte.

PALAVRAS-CHAVE Arte Moderna; Arte Contemporânea; Crítica de Arte; Curadoria; Mercado

ABSTRACT

The recent art system is founded on an overlap without mediation between a curatorial practice based on the methods of cultural studies and a market appreciation according to the principles of the luxury industry. Art criticism, a traditional mediator between production and institution or market, has lost much of its strength with the end of a teleological and Universalist conception of art.

KEYWORDS

Modern Art; Contemporary Art; Art
Criticism; Curator; Market

RESUMEN

El sistema del arte reciente se basa en la superposición sin mediaciones entre una práctica curatorial fundamentada en los métodos de los estudios culturales y una valorización de mercado según los principios de la industria del lujo. La crítica de arte, mediadora tradicional entre la producción y la institución o el mercado, ha perdido gran parte de su fuerza con el fin de una concepción teleológica y universalista del arte.

PALABRAS CLAVE

Arte Moderna; Arte Contemporáneo;
Crítica de Arte; Curaduría; Mercado



Obrigado Masao, obrigado Martha e Fernanda e todos os organizadores pelo convite. Queria parabenizar as autoras pelo livro, que de fato é precioso¹. Uma das grandes qualidades do livro, talvez a menos planejada, é o fato dele retratar dois momentos distintos: um é o início dos anos 1970, com as entrevistas sendo uma fonte de informações impressionante, que certamente vai se tornar referência sobre essa época; o outro é a década de 2000, quando as entrevistas foram feitas e os protagonistas de 30 anos antes foram chamados a refletir sobre sua atuação na época. E podemos acrescentar um terceiro: hoje, quando nós, de novo, somos levados a refletir sobre todo esse processo. E são três momentos muito marcantes.

O primeiro é fundamental para a formação de nossa arte contemporânea. Nele, um grupo de artistas e críticos muito jovens se propõe criar quase do zero um ambiente artístico. Em muitas narrativas retrospectivas, o ambiente artístico em que esses resolveram agir pode ser descrito como uma terra arrasada. Mas não foi bem assim. Na década de 1970, de fato, o mercado era

incipiente, não havia galerias. Mas houvera, nas duas décadas anteriores, um investimento institucional em arte muito potente, não só no Brasil, mas especialmente notável nele, com a criação da Bienal, do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), dos Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e Rio, mais tarde do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC) de São Paulo. E outras iniciativas de menor persistência, mas que foram relevantes sobretudo na década de 1960 – a Bienal e o Museu de Arte da Bahia, por exemplo. Houvera um debate crítico bastante desenvolvido e sofisticado, com figuras como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Por consequência, já no fim da década de 1950 e na década de 1960, o Brasil talvez fosse um dos cenários mais interessantes a nível internacional. Podia soar herético até um tempo atrás, mas hoje é mais o menos pacífico que artistas como Hélio Oiticica, Sergio Camargo, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel estão entre os protagonistas de sua geração, mundialmente. Era uma situação muito peculiar, com cruzamentos férteis com música, literatura, comportamento, cultura de massa, talvez mais que em outros países (é só pensar no Tropicalismo). No entanto, a partir do golpe de 1964, há uma dissolução progressiva da relação entre elite econômica, instituições públicas e arte de

vanguarda, que sustentara esse crescimento na década de 1950 e início de 1960. O desmantelamento do MAM de São Paulo e a expulsão de Lina Bo Bardi do Museu de Arte da Bahia são sinais disso, enquanto o MAM do Rio ainda consegue se manter atuante. É claro que essas mudanças deveriam ser examinadas com mais detalhe, mas o que me preme observar é que a geração de Ronaldo Brito, Waltércio Caldas, José Rezende etc. reivindicava não tanto um começo do zero, quanto uma retomada do impulso da geração anterior, a maioria dela ainda em plena atividade. Mais preocupada, porém, com a consolidação de um sistema institucional da arte e com o estabelecimento de uma continuidade histórica (no sentido de filiações internas da arte moderna brasileira) do que a geração de Oiticica e Lygia Clark, mais anárquica desse ponto de vista. A proposta cultural que fundamentou revistas como *Malasartes*, *A Parte do Fogo*, *Beijo* etc. era salvaguardar, retomar esse esforço, ao mesmo tempo em que se abria a movimentos internacionais mais reflexivos, principalmente à arte conceitual. Foi uma atuação muito inovadora, por certo, mas inovadora justamente porque tentava estabelecer, pela primeira vez, continuidades. Ao mesmo tempo em que havia a vontade de desdobrar as intuições da geração anterior, levando adiante uma experimentação sempre mais consciente

e refletida, estabeleciam-se genealogias em termos de produção nacional e se propunham novas hierarquias de valores. Isso se tornará sempre mais evidente na produção crítica posterior de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves, Sonia Salzstein e muitos outros. Não é à toa que devemos a Ronaldo uma leitura hoje clássica do Neoconcretismo; e a Rodrigo um dos livros mais influentes sobre traços comuns a artistas fundamentais do modernismo brasileiro, *A forma difícil* (1996).

Na década de 2000, quando as entrevistas foram realizadas, a situação era muito diferente. Houvera a reabertura, o fim da ditadura militar. Mas as instituições tinham passado por um período de sucateamento desastroso, ainda mais acentuado pela hiperinflação, que impedia qualquer tipo de investimento planejado. O mercado, ao contrário, que era muito incipiente na década de 1970, passou a ser aquecido, e em parte pelas mesmas razões: a volatilidade do dinheiro estimulava o investimento em bem mais duradouros, e o entusiasmo pela reabertura canalizava parte desse investimento para a arte mais jovem; é o auge da Geração 80, da Casa 7, na esteira do fenômeno internacional da volta à pintura. Quando chequei no Brasil, em 1986-1987, as galerias comerciais de primeiro plano, em São Paulo, eram muitas e com grande visibilidade: Luisa Strina,

Raquel Arnaud, Galeria São Paulo, Sattamini. Marcantonio Villaça apareceu pouco depois, já no governo Collor (1990-1992). A exposição de um artista importante em qualquer uma dessas galerias rendia primeira página inteira nos suplementos culturais, algo a que eu não estava acostumado na Europa. Havia revistas mensais especializadas, não acadêmicas, como *Galeria* e *Guia das Artes*. Em 2000, uma exposição de Cildo Meirelles na Luisa Strina deu capa na *Artforum* em Nova Iorque. Em compensação, as instituições públicas demoraram a se reestruturar, mas na década de 2000 já mostravam sinais de recuperação (leis de incentivo fiscal; reformas de espaços tradicionais como a Pinacoteca de Estado de São Paulo; crescimento do [Serviço Social do Comércio] Sesc, ainda em São Paulo; Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio etc.).

O esforço dos artistas e críticos surgidos da década de 70 para criar um ambiente artístico mais sólido tivera êxito, não apenas em termos de instituição e mercado, mas também quanto aos valores artísticos de referência: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schoendel, o neoconcretismo em geral e, na geração posterior, eles próprios: Cildo Meirelles, Tunga, Walmécio Caldas, Antonio Dias, José Resende. Ao mesmo tempo, porém, percebe-se nas entrevistas um certo pé atrás, um receio de ser pegos na armadilha

de uma institucionalização acelerada e muito ligada ao mercado, na euforia um tanto *yuppie* que caracteriza aquele período. É um momento de perplexidade em relação à mudança de escala que está se verificando. Nas falas de Rodrigo Naves e Ronaldo Brito, é explícita a vontade de tomar distância, de se colocar numa posição mais recuada. Rodrigo, em particular, julga retrospectivamente que houve uma cumplicidade excessiva entre produção artística e crítica na época de *Malasartes* e de *A Parte do fogo* e que isso deveria ser evitado. Nuno Ramos, ao contrário, acha que essa proximidade entre artistas e críticos foi uma característica original e positiva de nosso ambiente até, pelo menos, a década de 2000.

E agora? Agora estamos em 2024. Aparentemente, deu certo. São Paulo, em especial, tem uma estrutura institucional para arte moderna e contemporânea invejável até para muitas cidades europeias. Há uma situação de mercado superaquecida, multiplicação de galerias, os preços sobem. No entanto, a sensação é de crise. Talvez nunca a crítica de arte tenha encontrado tanta dificuldade em produzir um discurso consistente. O que eu estou querendo propor aqui, ainda que muito incipiente, é uma reflexão sobre isso: quais são as condições de uma crítica de arte nesse momento? Ela ainda é constitutiva do valor da obra? O que tenho para oferecer é apenas

um esquema de argumentação, não muito desenvolvido. E talvez, justamente por isso, mais radical do que deveria ser. As mediações costumam aparecer mais tarde.

Parece uma questão consensual, e a fala da Sônia no primeiro dia ia um pouco nesse sentido, que a crítica, e as instituições enquanto agentes de um pensamento crítico, têm muita dificuldade em encontrar parâmetros que sejam aceitáveis, consensuais e efetivos para dar conta da produção contemporânea. Essa dificuldade é muitas vezes associada a dois fenômenos que à primeira vista apontam para direções opostas. Um é a fragmentação dos critérios de valor artístico, que leva a uma abordagem mais próxima à dos estudos culturais, mais antropológica, ligada a questões identitárias ou de função social da arte, mas dificulta argumentações baseadas em questões formais e de linguagem. Ela reconhece a impossibilidade, a partir de uma perspectiva decolonial, de formular julgamentos universais sobre a obra de arte, que possam estabelecer valores compartilhados para todos. O discurso sobre a arte, portanto, deverá ser necessariamente centrífugo, fragmentar-se em muitos discursos e escalas de valores, paralelos e equivalentes, e a função do pensamento crítico ou, mais precisamente, curatorial, passa a ser de mediação entre esses diferentes discursos e de gestão de espaços

compartilhados para trocas de experiências. Esse é um caminho que grandes exposições recentes (por exemplo: as últimas Bienais de São Paulo) têm tentado explorar.

Junto com isso, porém, há um movimento contrário, uma concentração sempre maior da posse e da gestão do patrimônio cultural, principalmente no que diz respeito à arte contemporânea. O aumento exponencial dos preços tem a ver com esse processo de concentração e também com a abertura de novos mercados na China, na Rússia, no Oriente Médio – abertura que não tem relação, evidentemente, com uma democratização global do acesso à arte. Mas isso comporta também uma ingerência sempre maior de mecanismos de mercado nas instituições públicas. José Resende acabou de se queixar disso, e todos nós nos queixamos, dia sim, dia não. Hoje em dia muitas carreiras curatoriais, inclusive nas instituições públicas, não se constroem na crítica militante, e muito menos nas instituições acadêmicas tradicionais de História da Arte ou de Estética, mas pela atuação em feiras de arte, em galerias comerciais, em grandes coleções privadas. Há uma simbiose sempre maior entre galerias, coleções e instituições públicas, simbolizada exemplarmente na recente aquisição da Gagosian por Bernard Arnault. No entanto, curiosamente, instituições onde a presença

do mercado e do colecionismo privado é mais marcante costumam ser também aquelas em que uma política de diversidade, em termos de valores e práticas artísticas identitárias, é mais incentivada, de maneira a produzir uma convivência nada conflitual entre uma política curatorial sempre mais inclusiva e uma comercialização sempre mais elitista e exclusiva. Como essa conciliação se dá?

Sem cair na armadilha de uma volta nostálgica às práticas artísticas do século XX, que não seria possível nem desejável, é preciso tentar entender o novo sistema da arte que está se constituindo. Acho que o que está em jogo é uma crise muito profunda que, no limite, pode pôr em questão a própria sobrevivência da crítica de arte como ela se desenvolveu durante a era histórica que chamamos de moderna. Vou me explicar sendo talvez um tanto didático, mas serve para organizar as ideias.

A crítica de arte, evidentemente, não existiu sempre. É produto de um momento fundamental da história artística que é o surgimento, no século XVIII, de três campos interligados:

1. a estética, ramo da filosofia que se acrescenta a tripartição tradicional de física, ética e lógica, possibilitando de um pensamento filosófico baseado não em conceitos ou princípios gerais, mas em julgamentos sobre objetos singulares.

2. A crítica de arte, que é a aplicação prática do campo estético que estava se constituindo – sua primeira manifestação relevante talvez sejam os *Salons* de Diderot (2008), não por acaso um filósofo;
3. e as poéticas, ou seja, movimentos artísticos que formulam proposições explícitas sobre o que a arte deve fazer, tornando a própria produção artística uma intervenção crítica sobre as convenções correntes. O Barroco não é uma poética, o Neoclassicismo é – talvez a primeira. Fazer arte, segundo a famosa fórmula hegeliana (KANT, 2012), passa a depender de uma reflexão sobre os meios da arte.

Surge inclusive (esse talvez seja um quarto elemento da equação) o meio físico pelo qual essa nova atitude possa ser veiculada, a revista cultural. A história da arte moderna e contemporânea pode ser contada como história das revistas, desde as pioneiras do século XVIII (*The Spectator*, *Il Caffé*), até as mais influentes do fim do século XX (*Artforum*, *Flash Art*, *Art in America*), passando pelo período glorioso de revistas oitocentistas e novecentistas, de *La Revue Blanche* a *Valori Plastici* e *L'Esprit Nouveau*. Se essas revistas não existem mais (Sônia citou *October* que, no entanto, já me parece um sinal de refluxo dessa produção crítica para

dentro da academia) não é porque há uma crise geral da imprensa, embora isso também aconteça; é porque as premissas em que essas revistas se baseavam não mais se sustentam. Aliás, elas podem ser reduzidas a uma: a tese de Kant, segundo a qual o julgamento estético, enquanto julgamento singular, não pode ser submetido a conceitos, mas mesmo assim aspira à generalidade, ou seja, a ser um valor compartilhado por todos (KANT, 2012). E o problema está justamente nisso, nessa generalidade. Como Tiago Mesquita lembrou no primeiro dia desse encontro, ela é baseada na pretensão de universalidade do modelo europeu, e esse modelo é teleológico. A humanidade inteira avançaria numa mesma direção, para um mesmo destino – que pode ser o Espírito Absoluto, o Comunismo, a sociedade tecnológica, a catástrofe, isso não importa aqui: todas as sociedades e as culturas existentes estão dispostas ao longo de uma linha. Elas podem ser contemporâneas de fato, mas conceitualmente formam uma sucessão. A sociedade mais avançada é a sociedade burguesa europeia – ou a socialista, que é consequência e desfecho dela. Todos os outros tipos de organização cultural representam estágios anteriores.

Isso não vale apenas para o pensamento de direita, foi um lugar comum da esquerda também. A *História da arte italiana*

do Argan (2003) começa observando que “milhões de homens, ainda hoje, vivem em condições de pré-história”. “Histórico”, ainda nessa época (fim da década de 1960), era um atributo reservado a civilizações que correspondessem a certos parâmetros da história europeia, e intelectuais esclarecidos e bem-intencionados como Argan não viam problema nisso. Pela mesma razão, os Villas-Boas ainda falavam dos povos do Xingu em termos de culturas neolíticas. Existe um documentário de Pasolini – aliás, lindo -- chamado “Apontamentos para uma Oréstia Africana” que é baseado na ideia de que o processo de democratização da África depois do período colonial corresponderia ao processo de democratização de Atenas na época de Sófocles. Para que a África pudesse estabelecer uma democracia, era preciso que passasse por etapas análogas à da democracia ateniense. Esse era um tipo de pensamento progressista consensual no ambiente em que eu cresci.

Para dar um outro exemplo: o próprio Mario Pedrosa, que talvez seja o crítico de sua geração que olhou para a produção indígena com maior engajamento e honestidade, mesmo assim acabou rotulando-a como arte virgem, junto com a arte das crianças e dos portadores de distúrbios mentais. Isso equivalia a dizer que é uma arte meramente instintiva, sem história e sem elaboração

mais reflexiva,. É verdade que, segundo Pedrosa, ela refletiria uma convivência comunitária que poderia ser recuperada pelo socialismo após a abolição da economia de mercado. Mas seria então uma recuperação dialética, pela negação de sua negação.

Evidentemente, esse tipo de generalidade teleológica não é mais proponível e é bom que seja assim. Mas era ela que sustentava a ideia basilar na arte moderna de que uma obra de arte fosse tanto mais significativa, tanto mais defensável, enquanto representasse um estágio mais avançado de elaboração dos materiais. Por causa disso, e não apenas pelos conteúdos que veiculava, refletiria ou até anteciparia formas mais evoluídas de relações humanas. Aí residia sua ambição de generalidade. A partir daí, se estabeleceu uma dinâmica entre poéticas artísticas, exercício da crítica, instituições e mercado que funcionou muito bem desde a segunda metade do século XVIII até o fim do século XX: os artistas quebravam constantemente as convenções correntes, a crítica mais avançada lhe dava respaldo e as instituições e o mercado eram obrigados, não sem certa resistência, a correr atrás e se adequar, incorporando as inovações e, com isso, inovando a si mesmos. Duas transições foram especialmente vistosas. Uma no começo do Impressionismo, que levou a uma reorganização total do sistema da arte e do mercado

com a ascensão das galerias como intermediários, a consolidação de um colecionismo burguês, de apartamento, e a pulverização do *Salon* parisiense em uma quantidade de iniciativas paralelas, muitas vezes organizadas pelos próprios artistas. Outra foi depois da Segunda Guerra, quando o mercado, de novo, é obrigado a se adaptar a linguagens artísticas que, provocativamente, insistiam em negar a concretude, portanto a vendabilidade do objeto artístico: *New Dada*, arte efêmera, performance, arte conceitual etc. O mercado e as instituições museográficas sempre encontravam uma solução: passavam fixador nos quadros negros do Joseph Beuys, editavam séries numeradas e assinadas de fotografias reproduzindo as performances etc. Os próprios artistas não se recusavam a isso, mas existia uma tensão virtuosa entre práticas artísticas que buscavam pontos sempre mais avançados de ruptura e práticas de colecionismo, institucionalização e comercialização que constantemente se adequavam para acolhê-las, modificando, inclusive, seus critérios de valor. Naturalmente, a reflexão crítica era chamada a elaborar constantemente novos instrumentos de análise.

Não sendo mais possível sustentar uma concepção teleológica da história e havendo, ao contrário, uma produção cujo valor se baseia no contexto imediato em que a obra está inserida (em termo

de gênero, identidade, contingência política etc.), a ruptura das convenções artísticas não é mais tão relevante. O que passa a ser importante é como essas convenções são ressignificadas dentro de um contexto específico. Também não há convenções genéricas, que possam ser criticadas como pertencentes à arte em geral, mas convenções regionais, próprias de certos grupos, comunidades e grupos sociais, e essas são vistas como valores positivos, por seu caráter identitário. A célebre fórmula de Godard – “cultura é regra, arte é exceção” (*Je vous salue, Sarajevo*, 1993) – pressuponha que houvesse uma regra geral, culturalmente compartilhada, a que o artista devia se opor em nome de sua liberdade individual. Não tendo mais uma regra geral, mas só regionais, a questão passa a ser como escolher entre elas e como usá-las para um determinado escopo. As regras regionais passam a ser investidas de um valor positivo, enquanto sinais de um pertencimento: ressignificá-las, recolocar em jogo fazeres tradicionais há tempo considerados obsoletos e fazê-los dialogar entre si passa a ser um escopo. De fato, isso é um aspecto positivo que tem aparecido nos últimos tempos, produzindo diálogos interessantes e permitindo a recuperação de produções imagéticas cuja originalidade costumava ser confundida com marginalidade ou arcaísmo. Mas as instituições

em si não são colocadas em questão, senão retoricamente, nem o sistema da arte: ele se torna um recipiente todo compreensivo e substancialmente neutro. A tradicional função mediadora da crítica parece ter sido substituída por uma superposição sem mediações entre sentido cultural, por um lado, e valorização em termos de mercado, por outro.

Nas instituições artísticas e nas grandes exposições internacionais, o escopo já não é estabelecer um ou mais movimentos da arte como os mais avançados, inclusive porque não há mais movimentos, tampouco poéticas que se coloquem dessa forma. O que caracteriza uma exposição como a última Bienal de São Paulo não é tanto uma reflexão sobre os caminhos possíveis da arte, mas estabelecer um lugar de troca para experiências culturais das mais variadas origens – o que, aliás, fez muito bem. Tais experiências culturais muitas vezes nem exigem uma avaliação estética: o arquivo da memória trans de Buenos Aires ou a documentação do Quilombo do Cafundó, a Sauna Lésbica, a documentação do movimento zapatista, são todos materiais que devem ser abordados com outros instrumentos que não os da crítica. No limite, seria possível pensar uma Bienal inteira sem nenhuma obra de arte, sem nenhum objeto que exija uma avaliação estética no sentido tradicional, apenas

com objetos culturais que gerassem diálogos e trocas entre eles. E poderia ser uma boa exposição, embora talvez já não seja de arte.

Sônia Salzstein disse algo muito interessante em sua fala, ao observar que, hoje em dia, a unidade de valor não é mais a obra, e sim a exposição. O próprio discurso crítico passa a focar mais as políticas e a eficiência das escolhas curatoriais do que a obra singular. José Resende também se queixou disso, e com razão, do ponto de vista de um artista cuja produção é essencialmente uma reflexão sobre linguagem. Mas não é um fenômeno que tenha que ser rejeitado sem mais, tem que ser compreendido. Precisamos refletir sobre o que de fato está acontecendo: onde se encontram os motivos de interesse e também onde estão as fraturas, as falhas e as incoerências.

Uma abordagem que adote a perspectiva dos estudos culturais tem êxito em fundamentar a existência de um campo geral de arte como lugar de trocas, em termos diferentes, portanto, daqueles modernos de evolução das formas. Com isso, tem êxito em estabelecer uma função para a arte em geral, apesar do declínio da grande narrativa progressista inaugurada pelo iluminismo, e justificar, com isso, o investimento econômico crescente. Esse é um ponto que é preciso manter presente: as exposições tendem a se

tornar cada vez mais caras. Por outro lado, essa mesma abordagem encontra dificuldade em emitir julgamentos singulares, ou seja: explicar porque, entre duas obras produzidas pelo mesmo grupo social ou cultural, ou até pelo mesmo artista, com as mesmas finalidades, uma é melhor que a outra. A princípio, isso poderia não ser um problema: a reorganização conceitual do campo da arte dispensaria o critério do valor da obra singular. Ela teria valor apenas pelo pertencimento a conjuntos ou séries de matriz coletiva. Mas como o mercado reage a isso? E volto a observar que o mercado não está sendo excluído da construção desse novo sistema da arte. Ao contrário, está sempre mais presente.

A questão, então, será justamente essa: como é que o mercado estabelece os valores? E aqui valor significa preço. Porque ao mesmo tempo em que há uma democratização, uma dispersão da produção artística a partir de contextos sociais e identidades variadas, há um mercado sempre mais concentrado e uma valorização inflacionária das obras. E o mercado, ainda que seja inclusivo quanto aos campos a serem explorados, há de ser seletivo (e muito seletivo) no momento de se estabelecer o valor das obras que de fato comercializa. Por exemplo, de um conjunto de artistas que trabalham numa situação periférica, um ou dois são escolhidos para ingressar no

circuito: suas obras passam a valer 100 ou mais vezes as dos outros, que permanecem num mercado local e amador. Que critérios determinam isso, tendo se esvaziado o antigo, baseado sobre o estágio de evolução das linguagens? Minha impressão é que os critérios do mercado da arte estão sempre cada vez mais se aproximando dos critérios do mercado da moda e dos produtos de luxo.

Que a indústria do luxo esteja em caminho de exercer um domínio quase absoluto no mundo da arte é evidente: Pinault, Arnault, Cartier, Prada. Não que estivesse ausente no passado, mas ocupava uma posição mais recuada, voltada para uma produção consagrada, a que aparecia nas páginas que as revistas de decoração dedicavam às moradias de elite. A produção de vanguarda era eventualmente patrocinada pela indústria de produção de massa (Olivetti, Daimler, Rhodia) ou por grandes proprietários com ambições de ascensão social ou política (Guggenheim, Rockefeller, Assis Chateaubriand). Mas os artistas de vanguarda nunca eram os mais caros, pelo menos até a volta à pintura dos anos 1980 e 1990, quando se manifestaram os primeiros sintomas do que estamos vivendo hoje.

Há um ditado clássico segundo o qual, no mercado do luxo, é o preço quem determina o valor, não o valor quem determina o preço.

O preço determina o valor em termos de status. Muito da corrida inflacionária da produção artística, inclusive certo gigantismo tecnológico, estão ligados à adoção de práticas da indústria do luxo dentro da política das instituições. Mas isso ainda não explica o critério: por que esta obra, e não outra? Para entender melhor como isso funciona, precisamos examinar mais de perto como isso se dá no mundo da moda.

A moda não é arbitrária. Ela precisa acompanhar as transformações sociais, sem, porém, exigir grandes revoluções sistêmicas nem causar uma rejeição que impeça a venda do produto. Em outras palavras, seu sucesso depende da capacidade de incorporar a maior quantidade de novidade compatível com as convenções e o sistema de produção vigentes, sem questioná-los de fato. A renovação de superfície é vertiginosa, mas as regras profundas são muito mais resistentes do que na arte. Parafraseando a célebre sentença de *O Leopardo* (2017): na moda é preciso que tudo mude para que tudo fique como antes.

Um mercado baseado nos princípios da moda vai privilegiar, dentro do universo ampliado da produção artística recente, aquilo que, se apresentando como inovador nos significados, possa, por outro lado, ser suficientemente conservador na forma para

ser facilmente absorvido. Cores matisseanas, um expressionismo moderado, acabamento muito apurado. Dadas essas qualidades, as obras são mais ou menos intercambiáveis, de maneira a garantir um certo grau de novidade e, portanto, de interesse, temporada após temporada. Daí o fenômeno sobre o qual Sônia chamou a atenção anteontem, de tanto artista ter carreira curta, de dois ou três anos. E do curador se tornar, nos piores casos, uma espécie de *talent scout*, incumbido de descobrir novos talentos para o próximo *turn over*. Não existe mais aquele curador ligado a um movimento, que acompanha os mesmos artistas a vida inteira, com fizeram Celant ou Szeeman.

Queria concluir contando uma história que remonta aos primeiros anos da União Soviética e que acho emblemática (FORE, 2017). Logo depois da revolução russa, durante a década de 1920, uma questão muito debatida por artistas e fotógrafos revolucionários foi se as formas tradicionais de produção de imagens, privilegiando um centro focal e diferenciando figura e fundo, não fossem uma herança do individualismo burguês. Imagens em que primeiros e segundos planos se fundissem numa superfície unificada seriam mais adequadas a formas coletivas de vida. O segundo estilo de Eisenstein, que se inicia pouco antes de sua saída do país, é profundamente

influenciado por essa discussão. Seu último filme antes de ir para os Estados Unidos, que estreou em 1929 como *O velho e o novo*, mas é também conhecido como *A Linha Geral*, foi filmado adaptando objetivas fotográficas de 28 mm às câmeras cinematográficas. Isso proporcionava uma imagem muito chapada e de foco infinito (*pan-focus*), mas também gerava muitas dificuldades, porque a abertura do 28 mm é muito pequena e as películas cinematográficas da época eram menos sensíveis do que as fotográficas. Como também não havia grandes recursos de iluminação, foi necessário filmar quase tudo em externas, usando espelhos que multiplicavam a luminosidade, mas também criavam halos ao redor das figuras em contraluz. Pela mesma razão, Eisenstein privilegiou imagens estáticas, movimentos lentos e longos planos sequência, em oposição à montagem rápida de seus primeiros filmes. A montagem por justaposição de pequenas sequências foi substituída por uma contraposição de planos dentro de cada fotograma, aproveitando o fato de que, no *pan-focus*, a profundidade tende a ser abolida: figuras próximas e distantes aparecem como se estivessem no mesmo plano. Eisenstein usou o *pan-focus* também em *Que viva Mexico*, filme produzido, mas não terminado, nos Estados Unidos

(1932). O cinema americano adotou a mesma técnica apenas em 1941, com *Citizen Kane* de Orson Welles.

O que mais me interessa em tudo isso é a figura de um neurologista, Aleksandr Luria, a que Eisenstein se referia como “infalível conselheiro, amigo e consultor para todos os assuntos” (FORE, 2017, p. 50). No mesmo ano da realização do filme, Luria empreendeu uma expedição na Ásia Central para estudar a relação entre modernização e desenvolvimento das capacidades intelectuais e sensoriais da população rural. Ele descobriu que a capacidade de aplicar princípios gestálticos variava muito de uma comunidade a outra. Finalmente, encontrou no Uzbequistão comunidades que, nas imagens que lhes eram mostradas, não distinguiam planos aproximados e distantes e viam todos os corpos como interconexos, e não segundo o princípio da “pregnância” gestáltica. Entusiasmado, enviou para Moscou um telegrama que dizia apenas isso: “Os Uzbekos não têm ilusões” (FORE, 2017).

Nem precisa dizer que, logo em seguida, Stalin e os defensores do realismo socialista não compartilharam do mesmo entusiasmo. O próprio Eisenstein, de volta à União Soviética, condenou *O velho e o novo* como “um catálogo de minúcias (FORE, 2017).” Luria se tornou um dos maiores especialistas mundiais na cura das agnosias,

alterações perceptivas que incluíam as excentricidades que estudara no Uzbequistão. Os testes a que submetia seus pacientes passaram a incluir pinturas realistas consagradas como a *Carta do Soldado* de Aleksandr Laktionov ou até o símbolo da União Soviética, em que muitos agnósticos tinham dificuldade em distinguir a foice do martelo. Tudo isso passou a ser visto como deficiência.

As duas atitudes sucessivas de Luria e Eisenstein refletem duas ideias distintas sobre o que a arte deve fazer. Para os artistas e os pesquisadores revolucionários, a nova organização social exigia um novo modelo de percepção. Uma imagem era tanto mais valiosa enquanto subvertia os hábitos visuais vigentes. Para os estalinistas, uma imagem era superior conforme melhor veiculasse uma informação, e isso implicava um bom uso de convenções vigentes e facilmente compreendidas. A atitude estalinista é muito mais antiga, estável e próxima do senso comum do que a outra. Que a qualidade de uma obra de arte resida em sua organização formal, e não em sua capacidade de veicular um conteúdo ou realizar uma função, é algo que podemos fazer remontar, no máximo, ao século XV, à invenção da perspectiva central. Que ela espelhe, por suas características formais e não por seu conteúdo, um estágio atual ou almejado de organização social é uma ideia que foi dominante de

meados do século XVIII a fim do século XX, na época das grandes revoluções. Mas é muito questionável que ela possa ser aplicada ainda hoje. Não por acaso, a partir da década de 1990, surgiram pesquisas importantes que privilegiam mais a função dos objetos de arte do que sua evolução formal: Freeberg, Belting, mais recentemente Descola (1992; 1987; 2023).

Isso posto, é legítimo se questionar sobre a sobrevivência da crítica de arte, nos moldes a que estamos acostumados. É claro que isso não significa que não possa ser praticada. Mas pode se tornar, ou já se tornou, irrelevante para a constituição tanto do valor cultural, quanto do valor de mercado da obra. É claro que há muitas coisas fermentando por aí. Não faltam, mesmo dentro das pautas identitárias, artistas que refletem de maneira muito interessante sobre seus meios, a evolução e a contaminação deles (penso, por exemplo, em Jader Esbell ou Denilson Baniwa). Há algo por vir, espero, que ainda não consigo enxergar. Mas, por enquanto, o sistema da arte em si, tão dinâmico nos últimos dois séculos, parece enrijecido na superposição sem mediações entre a afirmação de valor cultural, objeto de uma abordagem antropológica, e o estabelecimento de valor de mercado, segundo os métodos da indústria do luxo. E a crítica de arte não tem espaço nisso.

NOTAS

1 Este texto, assim como as falas mencionadas ao longo dele, derivam do seminário *Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos da crítica e da história da arte*, realizado no primeiro semestre de 2024. A partir das entrevistas publicadas no livro *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil nos anos 1970*, de Fernanda Torres e Martha Telles (2023), o seminário debateu questões levantadas nos últimos 50 anos, de modo a pensar seus alcances, validades e lacunas para os dias atuais.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. CosacNaify, 2003.

BELTING, End of history of art, 1987;

DESCOLA, Philippe. *As formas do visível*, Editora 34, 2023.

DIDEROT, Denis. **Salons**. Paris: Folio, 2008.

FORE, Devin. Economy of Combined Trivials. Soviet Prehistory to Demand and Kluge. *In*: KITTELMANN, Udo (Org.). **The Boat is Leaking. The Captain Lied**. Milão: Fondazione Prada, 2017.

FREEBORN, The power of Images, Chicago University Press, 1992;

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. 3ª edição. [s.l.]: Forense Universitária, 2012.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi Di. **O Leopardo**. [s.l.]: Companhia das Letras, 2017.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SOBRE O AUTOR

Lorenzo Mammi possui graduação em Matérie Letterarie pela Università degli Studi di Firenze (1984), doutorado, livre docência e titulação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1998, 2009, 2018). É professor da Universidade de São Paulo desde 1989. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: música, arte contemporânea, filosofia patrística.

Artigo recebido
em 25 de setembro de 2024
e aceito em 13 de novembro de 2024.

Apoio:



ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais. A editoria da **ARS** agradece qualquer informação relativa a autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos – visto que todos os esforços foram realizados para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem nesta edição – e se compromete a incluí-los nas futuras reedições.

© 2025 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores

textos Edita Book

títulos e notas Univers LT Std

capa Ricardo Basbaum e Leonardo Nones