

## **Resenha: O Brasil (re-)redescoberto: o olhar estrangeiro sobre a história da arte brasileira**

Rafael Cardoso

Devagar, bem devagar, a história da arte brasileira começa a despertar o interesse do público especializado internacional. Ao longo dos últimos anos, número crescente de exposições, catálogos, revistas e livros vem sendo dedicado à área em idiomas outros que não o português. Torna-se cada vez mais comum, também, encontrar referências sobre o assunto em fontes que não as voltadas para estudos brasileiros. Ou seja, a história da arte brasileira repercute, gradativamente, além do universo restrito dos *brasilianistas*. Será preciso reafirmar que esse não era o caso antes da virada do milênio? Noves fora as exceções honrosas de estudiosos estrangeiros que se debruçaram sobre arte e arquitetura brasileiras ao longo do século 20 – Sacheverell Sitwell, Robert C. Smith, Hannah Levy, Germain Bazin, Lina Bo e Pietro Maria Bardi, Yves Bruand, Dawn Ades, entre alguns poucos outros –, a verdade é que o Brasil sempre foi colocado à margem da história da arte ocidental. Toda mudança de atitude que visa reconhecer e incluir a experiência brasileira é uma promessa de avanço. Antes de tecer qualquer crítica, portanto, cabe elogiar e comemorar o fato.

Até bem pouco tempo, mesmo nas melhores instituições mundiais voltadas para a história da arte, era comum deparar com a mais completa ignorância sobre a arte brasileira. A título de exemplo anedótico, posso relatar uma experiência por que passei em Londres, cerca de vinte anos atrás, quando fazia doutorado no Courtauld Institute of Art. Fui assistir a um seminário apresentado por uma professora dos Estados Unidos que pesquisava algum tema ligado à recepção das vanguardas modernistas nas Américas. À medida que ela falava sobre estratégias de apropriação e subversão, fui sentindo falta de qualquer referência a Oswald de Andrade. Seria possível que ela não o conhecesse? Ao final, na hora das perguntas, indaguei como ela relacionava suas teses ao movimento antropofágico, no Brasil. Nunca hei de esquecer o sarcasmo com que ela respondeu: “O que é isso? Antropofagia, que eu saiba, é comer gente.” Olhei rapidamente à minha volta, esperando encontrar algum apoio, mas todos me encaravam com o mesmo ar de

incompreensão. Ninguém ali, naquele público composto majoritariamente por historiadores da arte, tinha a menor ideia do que se tratava. Hoje, a mesma situação seria impensável. No ano passado, tive a oportunidade de voltar ao Courtauld, dessa vez como palestrante, para falar sobre arte brasileira do século 19; e fui recebido por um público interessado e informado. Na era atual, em que se busca forjar uma *história da arte mundial*, o lugar da arte brasileira passa a ser, cada vez mais, uma questão que suscita atenção.<sup>1</sup>

Em termos de história da arte como disciplina acadêmica, o fato recente mais notável é a publicação de números dedicados ao Brasil por duas revistas de prestígio. No início de 2012, a *Third Text*, importante revista de arte e cultura sediada na Grã-Bretanha, publicou o número especial “Bursting on the Scene: Looking Back at Brazilian Art”, organizado por Sérgio Bruno Martins, então doutorando na University College London e atualmente professor da PUC-Rio.<sup>2</sup> No final de 2013, o Institut National d’Histoire de l’Art, em Paris, publicou, por sua vez, um número da revista *Perspective*, intitulado “Le Brésil” e organizado pelas editoras Marion Boudon-Machuel e Anne Lafont, ambas do INHA.<sup>3</sup> O conteúdo dessas publicações será discutido em detalhe, adiante. Por ora, basta realçar a excepcionalidade de revistas dessa qualidade, e que não fazem parte do circuito voltado para os estudos luso-brasileiros, tomarem a iniciativa de privilegiar assim a arte brasileira. Vale mencionar ainda o empenho da Getty Foundation, Los Angeles, em apoiar a pesquisa em história da arte no Brasil por meio de sua iniciativa “Connecting Art Histories”, que já investiu mais de um milhão de dólares em projetos ligados a três universidades brasileiras: Unicamp, Uerj e Unifesp.<sup>4</sup> Ao que tudo indica, a história da arte brasileira é área acadêmica em ascensão.

A presente resenha se propõe a realizar um mapeamento informal – e, assumidamente, nada sistemático – de algumas atividades ocorridas em anos recentes, não somente na parte acadêmica da história da arte, mas também no mundo dos museus, galerias e outras instâncias de consagração artística em que o Brasil tem aparecido com força renovada. Mesmo sendo verdade que o campo progride, não há dúvida de que isso ocorre de modo pouco coordenado. Reunir dados, identificando frentes promissoras e desviando dos erros de percurso, faz parte do esforço coletivo para avançar de modo estratégico. O presente texto se pretende uma modesta contribuição para esse trabalho coletivo. Peço, de antemão, desculpas pelas omissões inevitáveis. Um resultado paradoxal

da crescente visibilidade da produção brasileira é a impossibilidade de se acompanhar tudo que é feito.

### **A dimensão histórica do contemporâneo**

Ninguém ignora que o Brasil anda na moda, neste início de século 21, inclusive no meio artístico. Essa valorização atual tem suas raízes nos anos 1990, quando a arte contemporânea brasileira começou a ganhar força no mercado internacional, em especial pelos esforços do galerista e colecionador Marcantonio Vilaça, hoje reconhecido como uma das figuras de proa desse movimento.<sup>5</sup> Quando de sua morte precoce em 2000, a bola de neve mercadológica estava formada, e, desde então, a visibilidade da produção brasileira em galerias, bienais e feiras de arte só tem feito aumentar. Por um lado, pode-se dizer que foi a arte contemporânea a locomotiva que puxou o interesse pelo trem da história da arte brasileira. Por outro, faz-se necessário lembrar que os anos 1990 foram palco também de uma ação estratégica de *historicizar* a produção contemporânea ou, melhor dizendo, de atribuir densidade histórica ao legado dos anos 1960 e 1970 no Brasil. Nessa época, artistas ligados ao movimento neoconcreto – com destaque para Hélio Oiticica e Lygia Clark – passaram a despertar maior atenção de estudiosos internacionais e, por conseguinte, a figurar em exposições de grandes instituições na Europa e nos Estados Unidos. Um marco simbólico dessa virada é a retrospectiva de Hélio Oiticica, que viajou por Roterdã (Witte de With), Paris (Jeu de Paume), Barcelona (Antoni Tàpies), Lisboa (Calouste Gulbenkian) e Minneapolis (Walker Art Center), entre 1992 e 1994, sob a coordenação de Guy Brett e do Projeto HO.<sup>6</sup> Ela foi seguida, em 1997, pela exposição de Lygia Clark, também na Fundació Antoni Tàpies, com curadoria de Manuel J. Borja-Villel, Nuria Enguita Mayo e Luciano Figueiredo – viajando depois para Marseille (MAC), Porto (Fundação Serralves), Bruxelas (Palais des Beaux-Arts) e Rio de Janeiro (Paço Imperial) –, e, no mesmo ano, pela Documenta X, dirigida por Catherine David, que deu amplo destaque à obra de Hélio Oiticica.

Esse duplo movimento – de inserção da produção contemporânea no mercado mundial e absorção do legado neoconcreto por grandes instituições do mundo das artes – parece ter despertado o interesse estrangeiro pela história da arte brasileira e dado ímpeto irreversível a sua divulgação. Depois que a *Mostra do Redescobrimento* (2000) ganhou mundo como *Brazil: Body and Soul* (2001), seguiram-se vários eventos guarda-chuva, como o Ano do Brasil na França (2005) ou, mais recentemente, Europália Brasil (2011) que serviram para abrigar numerosas exposições sobre arte e cultura brasileiras.



Alguns livros importantes encontraram tradução estrangeira nesse ínterim: por exemplo, *When Brazil Was Modern: a Guide to Architecture 1928-1960* – como foi rebatizado em inglês o livro de Lauro Cavalcanti, diretor do Paço Imperial, lançado em 2003 pela Princeton Architectural Press. Outros, vindos de fora, acrescentaram ao estudo de temas brasileiros: dentre os quais, *The Rise of Popular Modernist Architecture in Brazil* (University Press of Florida, 2008), de autoria de Fernando Luiz Lara, professor de arquitetura da University of Texas at Austin; e *Errant Modernism: the Ethos of Photography in Mexico and Brazil* (Duke University Press, 2008), de autoria de Esther Gabara, professora de história da arte da Duke University. Não dá para generalizar sobre a qualidade daquilo que foi feito em dezenas de publicações e mostras, realizadas ao longo de mais de uma década, por agentes variados, em contextos institucionais muito diversos. Cita-se essa movimentação apenas com o intuito de estabelecer um pano de fundo para a presente discussão, que pretende focar no que vem ocorrendo muito recentemente, no biênio 2012/2013.

Dado o fato de que a retrospectiva de 1992-1994 de Hélio Oiticica foi tão marcante no sentido de abrir portas para a apreensão histórica da arte brasileira no mundo, é significativo que, vinte anos depois, outra retrospectiva de HO tenha marcado presença como parte das atividades ligadas à participação do Brasil como país convidado da Feira de Livros de Frankfurt. Entre setembro de 2013 e fevereiro de 2014, ocupou o Museum für Moderne Kunst, em Frankfurt am Main, a exposição *Hélio Oiticica, o grande labirinto*, com curadoria de César Oiticica Filho, Fernando Cocchiarale e Peter Gorschlüter, curador do MMK. Ampla retrospectiva das obras de HO – anunciada como a mais completa a ser realizada na Alemanha até hoje – constituiu-se em uma das principais representações oficiais da arte brasileira no contexto da Feira de Livros, contando com apoio direto do governo federal por meio da Funarte. Sem tirar nenhum do mérito do trabalho realizado pela exposição, e muito menos da obra extraordinária do artista, vale constatar uma guinada surpreendente de conjunturas. Em curto espaço histórico, HO passou a ser visto como artista digno de representar o Brasil em suas aspirações a um novo papel de protagonista no mundo globalizado – uma espécie de ‘abre-alas’ do país. Com toda certeza, esse não era o caso em 1992 (pleno governo Collor) e muito menos enquanto o artista era vivo, época em que era visto com desconfiança pelas autoridades militares. Que um artista tão assumidamente marginal e *anti-establishment* quanto Hélio Oiticica tenha sido assim abraçado e ‘institucionalizado’ representa um processo digno de muita investigação. Não se trata apenas de uma mudança no perfil de quem governa o

Brasil, e nem mesmo na forma que as instituições de arte passaram a se apropriar da arte contemporânea nas últimas décadas, mas de um realinhamento profundo das relações entre noções de global/local, centro/periferia, *insider/outsider*. Com a consagração de HO, a arte brasileira passa a ser inscrita, de modo inegável, na história da arte mundial.

É claro que esse movimento não se deu de modo simples ou abrupto. Ao contrário, entre as duas retrospectivas citadas, a obra do artista passou por uma série de instâncias de validação que incluiu a exposição *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture* – com curadoria de Carlos Basualdo, realizada inicialmente no Museum of Contemporary Art, Chicago, entre 2005 e 2006, seguindo para o Barbican, Londres, em 2006, e para o Bronx Museum of the Arts, Nova York, em 2006 e 2007. Durante esta última temporada, houve a sobreposição de outra exposição, *Hélio Oiticica: the Body of Color* – com curadoria de Mari Carmen Ramírez – inicialmente no Museum of Fine Arts de Houston, Texas, em 2006, e seguindo depois para o Tate Modern, em Londres, em 2007. Subsequentemente, em 2012, sobreveio a exposição *Hélio Oiticica: Museu é o mundo* – com curadoria de Fernando Cocchiarale e César Oiticica Filho – que iniciou seu percurso no Itaú Cultural, em São Paulo, e seguiu para o Museu Coleção Berardo, Lisboa, onde ficou em 2012 e 2013, transmutando-se finalmente na retrospectiva de Frankfurt do ano passado. Referindo-se à exposição de Houston, o *New York Times* comentou, em 2007: “Esta mostra é como uma enorme pedra jogada nas águas plácidas da história da arte euro-americana”.<sup>7</sup> A frase pode ter sido um pouco exagerada para descrever aquela mostra unicamente, mas é válida quando se fala no conjunto de exposições e instituições citadas acima.

No intervalo de pouco mais de duas décadas que separa a retrospectiva de 1992 daquela recém-encerrada em 2014, pode-se dizer que o mundo dos museus incorporou Hélio Oiticica. À primeira vista, o mesmo poderia ser dito em termos de uma literatura historiográfica voltada para o artista. Uma busca rápida de bibliografia resulta em meia dúzia de títulos em língua inglesa que tratam de sua obra, seus escritos e sua biografia. A maioria está ligada, direta ou indiretamente, às exposições indicadas no parágrafo anterior, sendo ou catálogos de exposição, ou reuniões de textos críticos. O volume *Oiticica in London* (Tate Publishing, 2007), organizado por Guy Brett e Luciano Figueiredo, com contribuições de estudiosos como Michael Asbury e Isobel Whitelegg, se destaca dessa paisagem por seu enfoque mais histórico. Contudo, em vista da institucionalização de HO, identificada acima, surpreende que o artista seja objeto de relativamente poucos ensaios de história da arte, propriamente dita, e que estes só

comecem a surgir agora. Em 2013, foram publicados dois livros em língua inglesa buscando inserir HO no panorama histórico mais amplo. O primeiro foi *Hélio Oiticica and Neville d'Almeida: Block-Experiments in Cosmococa – Program in Progress* (Afterall, 2013), de autoria de Sabeth Buchmann e Max Jorge Hinderer Cruz. O segundo é *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil 1949-1979* (MIT Press, 2013), de autoria de Sérgio Bruno Martins, lançado no final do ano. Nesse volume, baseado na tese de doutorado defendida pelo autor na Inglaterra, a obra do artista é discutida como parte das estratégias de construção de uma modernidade brasileira em contraposição às influências modernistas vindas da Europa e dos Estados Unidos. Assim, Hélio é contextualizado com relação a artistas como Amilcar de Castro, Antonio Dias, Cildo Meireles, Lygia Clark, Rubens Gerchman, entre outros, assim como aos discursos críticos de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. O resultado é uma contribuição importante para a historiografia da época, que avança tese original sobre a relação oblíqua entre noções de modernidade no Brasil e no mundo. Com esses dois livros, o mito HO parece finalmente ter atravessado a fronteira nebulosa que separa a arte contemporânea de sua história.

Outros dois livros recentes buscam situar a arte brasileira dos anos 1960 e 1970 em seu contexto histórico. *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio and Cildo Meireles* (Duke University Press, 2012) – de autoria de Claudia Calirman, professora de história da arte da City University of New York – explora a relação entre arte e política, enfatizando os dilemas de artistas que se viram obrigados a negociar os limites entre expressão e engajamento nos anos de chumbo. Ainda no que tange ao processo de atribuir densidade histórica à contemporaneidade recém-passada, cabe mencionar outro livro que aborda a arte neoconcreta no Brasil: *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-Garde* (I.B. Tauris, 2011), de autoria de Susan Best, professora da University of New South Wales, na Austrália. Com um capítulo intitulado “Participation, Affect and the Body: Lygia Clark”, o livro contribui para esse processo de absorção da produção brasileira pela história da arte mundial, situando a obra da artista com relação a outras ativas nos anos 1960 e 1970, como Eva Hesse, Ana Mendieta e Theresa Hak Kyung Cha. É significativo que o livro trate de Lygia Clark não em termos do contexto brasileiro, mas como uma artista empenhada em explorar questões de afeto e emoção de expressão mundial. Em se tratando do apelo específico da relação entre arte, feminilidade e neoconcretismo, não seria possível, aliás, deixar de mencionar a exposição *Lygia Pape: Espaço imantado* – com curadoria de Manuel Borja-Villel e Teresa Velázquez – que ocupou o Museu Reina Sofia, Madri, em 2011, seguindo depois para a Serpentine Gallery, Londres, em 2011-2012, e

terminando sua trajetória na Pinacoteca do Estado, São Paulo, em 2012. Com contribuições de estudiosos como Guy Brett, Lauro Cavalcanti, Luiz Camillo Osório, Paulo Herkenhoff, entre outros, o catálogo dessa exposição figura como importante acréscimo a um corpo de conhecimento que se adensa a olhos vistos.

Com a publicação desses estudos recentes, evidencia-se como o processo de construção de uma história da arte brasileira dos anos 1960 e 1970 abre uma possibilidade absolutamente nova. A arte brasileira é percebida tradicionalmente pela ortodoxia arte-histórica como pertencente a uma de três categorias renitentes: aquela impenetrável à narrativa histórica ocidental (arte pré-colombiana e popular), aquela descompassada com a periodização histórica estabelecida (arte colonial e do século XIX) ou aquela avessa à contextualização histórica por conta de seu historicismo arraigado (modernismo).<sup>8</sup> A nova permeabilidade do campo para incluir o Brasil dos anos 1960 e 1970 abre, como se fosse, uma passagem entre a história cultural brasileira e a história da arte mundial que começa a ser forjada. Resta ver se os demais períodos e produções serão capazes de atravessar essa ponte, ou se ficarão relegados à margem de cá.

### **A contemporaneidade da história da arte**

A tirar pelo exemplo bem-sucedido do neoconcretismo, a absorção da arte brasileira pelo *establishment* arte-histórico internacional passa por um processo de troca intensa de informações entre agentes brasileiros e estrangeiros. Quase todas as iniciativas aqui citadas juntaram curadores e estudiosos brasileiros com seus pares de outras nacionalidades, muito embora as instâncias institucionais de consagração sejam, invariavelmente, as de fora. Não se trata tanto de uma questão de intenção colonialista dos estrangeiros, como poderia alegar uma crítica militante, mas antes uma constatação evidente da fraqueza de nossas instituições culturais, historicamente mal equipadas e subfinanciadas. Ao se proceder ao exame, caso a caso, descobre-se que a bi- ou a multilateralidade dessas relações encerram outros desequilíbrios sutis. O mais importante parece ser o número reduzido de intérpretes capazes de traduzir um contexto para o outro, até mesmo em termos de questões básicas como idioma. São relativamente poucos os estudos de arte brasileira publicados em língua estrangeira, assim como o número de especialistas estrangeiros fluentes em português e conhecedores da produção acadêmica brasileira. Como resultado, gera-se um campo de instabilidades e incertezas em que as instituições estrangeiras acabam sem saber em quem confiar e, mesmo bem intencionadas, às vezes revalidam proposições duvidosas ou francamente problemáticas.



A oferta muito recente (2012-2013) de exposições, livros e outros textos, no exterior, revela a enorme discrepância possível em termos de apresentação da arte brasileira para um público desprovido, em grande medida, de referências prévias suficientes para avaliar a qualidade do que está recebendo. Enquanto algumas instituições estrangeiras acertam em cheio, outras demonstram uma inquietante falta de critério para separar o joio do trigo. Não há espaço aqui para comentar a consagração cada vez maior e merecida de artistas contemporâneos. As exposições de Cildo Meireles na Tate Modern, em 2008-2009 e no Reina Sofia, em 2013, ou de Ernesto Neto no Panthéon, Paris, em 2006, e na Hayward Gallery, Londres, em 2010, são a face mais visível do alto prestígio conquistado por artistas brasileiros no panorama artístico mundial. Naturalmente, existe outra face dessa moeda, em que artistas de menor mérito alavancam espaço e celebridade com base na projeção de sua obra no exterior. Como grande parte do público brasileiro ignora a dimensão do abismo que separa a Documenta de Kassel da Art Basel Miami, a discussão muitas vezes patina na questão de 'fazer sucesso'. Contudo, o foco da discussão aqui não é o contemporâneo, mas antes o histórico. Exatamente nesse sentido de separar alhos e bugalhos, faz-se notável o quanto a *história* e a *historicidade* começam a ser evocadas como maneira de fundamentar o material apresentado. Sente-se que as instituições estão em busca de um respaldo maior do que a simples aprovação crítica; e a elaboração de tradições e genealogias que insiram a arte brasileira em seu devido contexto vem-se tornando preocupação cada vez maior.

Esse é o caso, até mesmo, de uma exposição voltada prioritariamente para a produção contemporânea, como foi *Brasiliana: Installationen von 1960 bis heute*, realizada na Kunsthalle Schirn, Frankfurt, com curadoria de Martina Weinhart, outra grande mostra apoiada pela Funarte no âmbito da Feira de Frankfurt em 2013. Essa exposição – talvez a mais inovadora a ser apresentada ao público alemão nos últimos tempos – buscou forjar um breve panorama da arte brasileira dos anos 1960 até o presente em oito grandes instalações: começando com os indefectíveis Lygia Clark e Hélio Oiticica, e vindo até o presente numa reunião que incluiu Cildo Meireles, Tunga, Ernesto Neto, Dias & Riedweg, Maria Nepomuceno e Henrique Oliveira. Assim, com recorte curatorial firme, ousado sem ser leviano, a Kunsthalle Schirn traduziu para seu público uma linhagem que, de fato, representa uma tendência importantíssima na arte brasileira dos últimos cinquenta anos – perpassando as temáticas insistentes de penetrabilidade e apelo sensorial dentro do campo das instalações.

Outra boa exposição que apresenta a produção artística brasileira sob um viés histórico é *Brasiliens Moderne 1940-1964*, em cartaz até abril de 2014 no Museum für Fotografie, Berlim.<sup>9</sup> Promovida pelo Instituto Moreira Salles e pela Kunstbibliothek de Berlim – com curadoria de Ludger Derenthal e Samuel Titan – a mostra reúne extensa seleção de obras de José Medeiros, Thomaz Farkas, Marcel Gautherot e Hans Gunter Flieg. Montada com esmero e inteligência, ela privilegia outro lado da modernidade brasileira, a qual costuma ser mais associada na Europa com as realizações dos arquitetos modernistas, e revela a sofisticação de linguagem que marcou a fotografia dessa época. A obra de Flieg – voltada para a fotografia industrial – destoa um pouco da coerência estilística e conceitual que aproxima os outros três, mas sua inclusão é compreensível dentro do contexto de construir pontes para o público alemão. Primeiro projeto do IMS na Alemanha, a exposição ocorre dentro do âmbito das atividades de Ano do Brasil na Alemanha (2013) e Ano da Alemanha no Brasil (2014).

Do outro lado da balança, encontra-se a exposição *Afro-Brasil: Porträtfotografie in Brasilien 1869-2013*, em cartaz até março de 2014, na Ifa-Galerie, de Berlim, com curadoria de Marcelo Cardoso Gama. Sob o pretexto de gerar uma reflexão sobre a representação da negritude na fotografia brasileira, a mostra junta, em uma ponta, retratos realizados pelo fotógrafo Alberto Henschel na Bahia e em Pernambuco nas décadas de 1860 e 1870, com, na outra ponta, uma série recente realizada pela fotógrafa paulistana Luciana Gama, voltada principalmente para as festividades de Nossa Senhora do Rosário. Espremidas no meio dessas duas metades muito desiguais, estão algumas poucas (exatas três) obras de Eustáquio Neves, escolhidas dentre seus instigantes trabalhos em que corpos aparecem aprisionados sob uma malha de grafismos e interferências gráficas. Em nenhum momento, a curadoria se propõe a explicar o que essas obras tão díspares, em contexto e mídia, formato e tratamento, conceito e abordagem, teriam em comum, a não ser o fato de retratarem figuras negras. O texto que acompanha a mostra ainda informa ao público que as fotografias de Henschel seriam “um tesouro de imagens até então quase inexploradas”,<sup>10</sup> desfazendo, por ignorância ou má vontade, do trabalho de uma série de pesquisadores dentre os quais se destacam Boris Kossoy e Pedro Karp Vasquez.<sup>11</sup> No caso dessa exposição, temos o exemplo de como uma fundamentação histórica deficiente pode servir para mistificar um público incauto. Surpreendente é que uma instituição do porte da Ifa-Galerie, ligada ao Instituto de Relações Exteriores do estado de Baden-Württemberg, não tenha conseguido perceber a diferença.

Os dirigentes do Ifa-Galerie talvez se consolem com o fato de que não estão sozinhos. Uma galeria de arte não pode ser tão recriminada por seu desconhecimento das pesquisas acadêmicas quando os próprios responsáveis pela validação do saber arte-histórico – as revistas científicas da área – também dão suas escorregadelas. O primeiro caso em questão é o artigo “‘Peculiar circumstances of the land’: Artists and models in nineteenth-century Brazilian slave society”, publicado por Daryle Williams, professor de história na University of Maryland, na respeitada revista britânica *Art History* em 2012 (v.35, n.4). Williams é conhecido no Brasil, mercedamente, por seu ótimo livro *Culture Wars in Brazil: the First Vargas Regime, 1930-1945* (2001). No entanto, não sendo especialista em século XIX e muito menos em história da arte, envereda no artigo recente por uma argumentação baseada quase toda em pressupostos discutíveis (por exemplo, a noção de que a arte brasileira da época deve ser entendida prioritariamente como reflexo das relações escravagistas), demonstrando desconhecimento da área e da maior parte do trabalho recente feito por pesquisadores brasileiros.<sup>12</sup> É uma pena porque, na pressa para publicar conclusões preconcebidas, o autor desperdiça achados de pesquisa fascinantes e expõe à crítica fácil um assunto que valia ser melhor explorado: as práticas de emprego do modelo-vivo na Academia Imperial de Belas Artes. Surpeende que os pareceristas de uma publicação do renome internacional da *Art History* tenham deixado passar as falhas evidentes do artigo. Caso o assunto fosse arte holandesa ou espanhola ou mesmo chinesa, dificilmente seus defeitos de fundamentação e conceituação teriam chegado ao público sem ser corrigidos.

Caso ainda mais dramático de apropriação desacertada da história da arte brasileira é o artigo “Anthropophagy in São Paulo’s Cold War”, de autoria de Caroline A. Jones, publicado na revista *Art Margins*, em 2013 (v.2, n.1).<sup>13</sup> O texto incorreu em tantos erros que suscitou uma carta resposta de Sérgio Bruno Martins, especialista já citado, apontando sistematicamente suas incorreções.<sup>14</sup> Entre as diversas confusões da autora – professora de história e teoria da arte no Departamento de Arquitetura da MIT – estão a afirmação de que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi repetida anualmente, com grande sucesso; que JK chamou Niemeyer para construir Brasília porque viu o Pavilhão da Bienal; e que o general Dutra, conhecido integrante da linha dura da ditadura estado-novista, teria sido uma escolha politicamente neutra para a presidência. Para coroar essa demonstração de desconhecimento do contexto brasileiro, a autora define Ferreira Gullar como ‘teórico pós-colonial’. É preocupante que uma revista do prestígio da *Art Margins* tenha dado espaço em suas páginas à veiculação de erros tão primários.

Diante do risco alarmante de ver o gabinete da história da arte brasileira invadido por pessoas alheias ao serviço e pilhado, deve-se louvar a seriedade com que o INHA procedeu à confecção do número brasileiro da revista *Perspective*, citada no início desta resenha. Ao examinar o sumário, lá estão muitos dos nomes principais da história da arte brasileira hoje. Assim, em um único número de quatrocentas e tantas páginas, o leitor francês (com dois artigos no original, em inglês) tem acesso a uma radiografia daquilo que se faz hoje em todas as especialidades nas quais o campo costuma ser subdividido: da arqueologia à arquitetura, da arte popular às vanguardas. Curiosamente, à luz da discussão acima sobre a importância do contemporâneo como ponte para o exterior, a subárea menos contemplada é justamente a contemporaneidade. Talvez as editoras tenham considerado que o público da revista já saiba o suficiente sobre a projeção mundial da arte brasileira dos anos 1960 para cá, e tenham decidido focar na parte menos divulgada, que é todo o resto da história artística nacional. Também nesse sentido, a publicação desse número da *Perspective* é um sinal de amadurecimento na recepção da história da arte brasileira no exterior, que deixa de ser samba de uma nota só. O INHA deve ser elogiado ainda por ter feito um esforço sustentado para dar voz a autores brasileiros. Nos veículos produzidos fora do Brasil, por instituições estrangeiras, especialmente com verba própria, costuma haver uma distribuição equilibrada de espaço entre brasileiros e *brasilianistas*, ou até mesmo uma preponderância dos últimos. Esse precedente torna ainda mais admirável o fato de “Le Brésil” ser constituído, em sua quase totalidade, por textos de autores brasileiros, alguns dos quais traduzidos pela primeira vez para qualquer idioma estrangeiro.

Dado que o número brasileiro da *Perspective* pode ser tomado como evidência de um campo em plena ebulição, é curioso que ele encerre um grão da famigerada baixa autoestima que aflige a alma nacional. Sob o título “Existe uma arte brasileira?”, a revista publica um debate entre Luiz Marques, professor de história da arte da Unicamp, e três debatedores: Claudia Valladão de Mattos, também da Unicamp; Roberto Conduru, do Instituto de Artes da Uerj; e Mônica Zielinsky, professora de história e teoria da arte da UFRGS. O texto de Luiz Marques, intitulado “Fragilité et apories de l’historiographie artistique brésilienne” é a expressão sintética de uma argumentação a favor da morte, por asfixia, da história da arte brasileira. De modo ponderado, porém inegavelmente determinista, o autor encadeia um raciocínio segundo o qual a fragilidade da historiografia da arte brasileira, presumida *a priori*, seria fruto de uma precariedade da própria produção artística no Brasil que, por sua vez, deriva da insuficiência de uma tradição

artística portuguesa que, em termos formais, nada mais seria do que cópia deficiente da matriz italiana. Será necessário ainda arrolar argumentos contra essa e outras noções ultrapassadas, como a de que a arte colonial era apenas má cópia dos códigos culturais da cultura europeia? Fica difícil fazê-lo, porquanto o autor desautoriza a crítica ao fato evidente de ser eurocêntrica sua posição, antecipando como defesa prévia que: ‘naturalmente’ as pessoas acreditam no contrário porque vivemos hoje numa época de ‘caça ao eurocentrismo’. O tom premeditado de provocação incita o leitor a uma de duas reações: ou de se resignar a tais ponderações fatalistas ou de rejeitá-las em bloco. Essa tentativa estéril de polemizar constitui-se em jogo que acrescenta pouco ou nada ao trabalho da ‘geração atual de historiadores da arte no Brasil’, saudada por Marques no último parágrafo de seu texto, como sendo imune às estratégias retóricas e ideológicas do passado. Os debatedores merecem elogios pelo esforço de encontrar maneiras construtivas de discutir um texto tão avesso ao diálogo. O conjunto da revista fornece ainda mais uma prova da sabedoria dos editores, que souberam colher frutos ao inserir essa querela no contexto de uma reunião de ensaios que desmente quase tudo que o texto de Marques afirma.

Se a *Perspective* pesa mais para a história da arte brasileira em seus períodos anteriores ao século XX, o número da *Third Text*, igualmente citado no começo desta resenha, trafega pela mão inversa. De seus dez artigos e um debate, apenas um – de minha autoria – se volta para o período anterior a 1950 (mesmo assim, ao focar o período 1850 a 1930, mantém uma relação próxima com a temática dominante de modernização e modernismos). Dos 14 autores que colaboraram com a revista, cinco são estrangeiros e nove brasileiros – mais uma vez, uma proporção generosa no sentido de dar voz aos estudiosos nacionais. A iniciativa da *Third Text* de convidar um pesquisador brasileiro para organizar o número, como editor convidado, parece indicar um caminho de grande proveito, pois inverte o fluxo de ideias exportadas quase sempre da Europa e dos Estados Unidos para o Brasil. Tanto a *Perspective* quanto a *Third Text* comprovam que uma das melhores maneiras de incluir a arte brasileira na história da arte mundial é, tão simplesmente, abrir espaços para que mais vozes brasileiras sejam ouvidas. Desse modo, evitam-se os excessos predatórios de instituições, eventos e empresas que buscam tirar proveito da popularidade momentânea do Brasil para gerar produtos percebidos pelo público estrangeiro como brasileiros, mas que não dialogam verdadeiramente com o que se faz no Brasil. Exemplos dessa possibilidade também não faltam, infelizmente, conforme

demonstram alguns lançamentos editoriais oportunistas que apelam para a brasilidade sem, de fato, em nada contribuir para a reflexão sobre a cultura brasileira.

É importante, contudo, resistir às tentativas de desqualificar interlocutores ou posições, com base em velhos cacoetes nacionalistas. Por trás de formulações como ‘Brasil para inglês ver’, ‘caiu na boca do povo’, ‘descobriram a pólvora’ ou outras similares, vicejam os resquícios de xenofobia, elitismo, corporativismo, compadrio, autodesprezo e outro males que têm afligido o discurso crítico nacional desde seus primórdios. É essencial ser receptivo para outras vozes e para a pluralidade de opiniões, mesmo (ou, especialmente) quando essas vozes desafiam o senso que temos de nós mesmos. É o caso do livro *Black Art in Brazil* (University Press of Florida, 2013) – de autoria de Kimberly L. Cleveland, professora de história da arte na Georgia State University – o qual problematiza o uso do termo ‘afro-brasileiro’, que se vem tornando consensual entre os estudiosos brasileiros do assunto. Seja para concordar ou discordar, faz-se vital dar ouvidos ao que os estudiosos estrangeiros têm a dizer sobre nós, pois assim passamos para um patamar de maturidade condizente com a condição de igualdade que pleiteamos no novo cenário mundial de história da arte, sem os ressentimentos característicos de quem se sente inferiorizado e atacado por qualquer opinião crítica.

A presença ampliada do Brasil na arena global permite aberturas e conjunções inéditas, o que ficou evidente em 2012, por ocasião das Olimpíadas, em Londres. A disposição do Victoria and Albert Museum para receber a exposição *Arthur Bispo do Rosário*, realizada em parceria com o Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea (e seu curador, Wilson Lázaro),<sup>15</sup> deve muito a esse momento peculiar que buscou unir arte à atividade esportiva como agentes de promoção da cultura brasileira. Realizada como parte do *London 2012 Festival* e com apoio da Funarte e da Embaixada do Brasil em Londres, a mostra possibilitou que a obra de Bispo fosse vista finalmente pelo público londrino, o que ocorreu com quase uma década de defasagem em relação a sua exposição no Jeu de Paume, em 2003. Ainda no âmbito das Olimpíadas de 2012, a exposição *From the Margin to the Edge: Brazilian Art and Design in the 21st Century* ocupou a Somerset House, em Londres.<sup>16</sup> O contexto peculiar dessa mostra – realizada como atividade da Casa Brasil montada pelo Comitê Olímpico Brasileiro – conspirou para que ela fugisse do previsível e atingisse recordes de público inteiramente inesperados. Desde a fonte inédita de patrocínio até a escolha pouco ortodoxa de curador (um historiador da arte, autor destas linhas) foi uma experiência que abriu frentes antes inexistentes. Ampliou o leque de

possibilidades de divulgação da arte brasileira, em vez de concorrer para a ocupação de espaços consolidados e, muitas vezes, saturados. Com todas as restrições que podem ser feitas à alucinação dos ‘grandes eventos’ que nos obseda hoje, o momento parece ser propício para explorar territórios novos e criar parcerias insuspeitadas, principalmente no exterior.

Assim, o Brasil vai sendo descoberto e redescoberto, lá fora. O título desta resenha remete a uma exposição realizada no Paço Imperial no longínquo ano de 1999. Quem viu se lembra: *O Brasil redescoberto* foi uma das primeiras mostras a chamar a atenção do público brasileiro para o rico legado deixado pelos artistas que ‘redescobriram’ o Brasil no século XIX, focando especialmente na iconografia gerada pelas expedições científicas, bem como nas pinturas de paisagem e de costumes produzidas por estrangeiros que ajudaram a forjar a imagem do país para o mundo e para si. Em entrevista, à época, o curador-geral, Carlos Martins, afirmou tratar-se do “redescobrir eterno que se faz do Brasil”.<sup>17</sup> Elegante como sempre, o curador minimizava a originalidade da exposição que ora apresentava, inserindo-a numa tradição de descobertas e redescobertas que, de fato, é longa e complexa no Brasil. Que saudade do tempo em que essas ‘redescobertas’ tinham o frescor da novidade! Em compensação, que bom constatar o quanto caminhamos, desde então, em termos de amadurecimento do campo de história da arte e de abertura de espaços institucionais, dentro e fora do país. Um dos motivos por que uma exposição tão boa quanto *O Brasil redescoberto* repercutiu menos do que deveria é a não existência, ‘naquele tempo’, de tantas instâncias de comunicação e consagração quanto hoje.

---

<sup>1</sup> Sobre história da arte mundial e/ou global, ver, entre outros, David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (Londres: Phaidon, 2003); James Elkins, org., *Is Art History Global?* (Londres: Routledge, 2006); David Carrier, *A World Art History and its Objects* (University Park: Penn State University Press, 2008); Jill H. Casid & Aruna d’Souza, orgs., *Art History in the Wake of the Global Turn* (New Haven: Yale University Press, 2014).

<sup>2</sup> [http://www.thirdtext.org/issues?item\\_id0=640&issue\\_number=Volume%2026,%202012&offset=0](http://www.thirdtext.org/issues?item_id0=640&issue_number=Volume%2026,%202012&offset=0)

<sup>3</sup> <http://perspective.revues.org/3859>

<sup>4</sup> [http://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/cah/cah\\_grantsawarded.html](http://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/cah/cah_grantsawarded.html)

<sup>5</sup> Ver, entre outros, *Marcantonio Vilaça* [textos de Alexandre Melo, Angélica de Moraes, Marcos Vinícios Vilaça, Maria do Carmo Vilaça, Paulo Herkenhoff] (São Paulo: Cosac Naify, 2002); Elza Ajzenberg, org., *Marcantonio Vilaça: Passaporte contemporâneo* (São Paulo: Mac-Usp, 2003); Maria do Carmo & Marcos Vinícios Vilaça, *Mensagens a Marcantonio: 2000-2005* (São Paulo: Cosac Naify, 2005); Moacir dos Anjos, *Invenção de mundos: Coleção Marcantonio Vilaça* (Recife: Instituto Cultural Banco Real, 2006).

<sup>6</sup> [Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo, Lygia Pape], *Hélio Oiticica*. [Rio de Janeiro: Projeto HO], 1992. Foi lançado, ainda, no mesmo ano: Celso Fernando Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica* (São Paulo: Edusp, 1992). A história dessa ação estratégica – a reinvenção de HO, por assim dizer – ainda está por ser escrita.

<sup>7</sup> “*This show is like a large stone dropped into the calm waters of European-American art history.*” Roberta Smith, “A Short, Intense Career Marked by Vibrant Color”, *New York Times*, 03/03/2007; <http://www.nytimes.com/2007/03/17/arts/design/17oiti.html?pagewanted=all>

<sup>8</sup> Não que a história do modernismo brasileiro não venha sendo escrita, nas últimas décadas, claro. Mas, é sintomático que ainda não exista, no exterior, um livro referência sobre o assunto. Ver Tadeu Chiarelli, “Modernism and Concretism in Brazil: Impacts and Resonances” (MoMA, *Post*, 31/10/2013), [http://post.at.moma.org/content\\_items/310-modernism-and-concretism-in-brazil-impacts-and-resonances](http://post.at.moma.org/content_items/310-modernism-and-concretism-in-brazil-impacts-and-resonances). O modernismo literário, em compensação, acaba de ganhar uma referência: Saulo Gouveia, *The Triumph of Brazilian Modernism: the Meta-Narrative of Emancipation and Counter-Narratives* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013). Sobre a relação entre cinema e escrita, há ainda: Maite Conde, *Consuming Visions: Cinema, Writing and Modernity in Rio de Janeiro* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2012).

<sup>9</sup> [http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-fotografie/ausstellungen/ausstellung-detail.html?tx\\_smb\\_pi1%5BexhibitionUId%5D=985](http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-fotografie/ausstellungen/ausstellung-detail.html?tx_smb_pi1%5BexhibitionUId%5D=985)

<sup>10</sup> <http://www.ifa.de/en/visual-arts/ifa-galleries/berlin.html>

<sup>11</sup> Ver, entre muitos outros, Boris Kossoy, *O negro na iconografia brasileira* (São Paulo: Edusp, 1994); e Pedro Karp Vasquez, *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX* (São Paulo: Metalivros, 2000).

<sup>12</sup> Entre outros: Roberto Conduru, “O cativo na arte – representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil”, *Acervo*, v.21 (2008), pp.83-96; Roberto Conduru, “Afromodernidade – representações de afrodescendentes e modernização artística no Brasil”, In: Arthur Valle, Camila Dazzi & Ana Maria Tavares Cavalcanti, orgs., *Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República* (Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008); Rafael Cardoso, ‘O derrubador brasileiro’, *Nossa História*, n.8 (junho de 2004); Rafael Cardoso, *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)* (Rio de Janeiro: Record, 2008), pp. 45-53, 102-107, 116-123; Heloisa Pires Lima. ‘A presença negra nas telas: Visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880’, *Dezenovevinte*, v.3 (2008), [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_negros.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm); Maraliz de Castro Vieira Christo, ‘Algo além do moderno: A mulher negra na pintura brasileira no início do século XX’, *Dezenovevinte*, v.4 (2009) [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_maraliz.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm)

<sup>13</sup> [http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/ARTM\\_a\\_00031](http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/ARTM_a_00031)

<sup>14</sup> <http://www.artmargins.com/index.php/home/731-letter-to-the-editor>

<sup>15</sup> <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/arthur-bispo-do-rosario/>

<sup>16</sup> <https://www.somersetshouse.org.uk/visual-arts/from-the-margin-to-the-edge>

<sup>17</sup> “Paço faz ‘segunda descoberta’ do Brasil”, *Folha de S. Paulo*, caderno “Ilustrada”, 06.10.1999; <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0610199924.htm>