

A arte do Brasil

The art of Brazil

Matheus Madeira Drumond

 0000-0003-3753-2572

mathesufamd@gmail.com

Resumo

Arte brasileira é já uma alcunha consagrada. Tal chave interpretativa, se não é mote declarado de inúmeros discursos, tampouco se furta de amplamente permear em subterrâneo muitas das abordagens. Este texto propõe explorar, em alguma medida, o aparecimento da concepção e seus desdobramentos em nossa tradição crítico-historiográfica.

Palavras-chave

Arte brasileira. Historiografia da arte. Crítica de arte.

Abstract

Brazilian art is an established concept. As such, the idea – understood as an interpretative key – is not only a motto explicitly repeated in uncounted speeches, neither is it far from being largely permeating many theoretical approaches. This paper explores the appearance of Brazilian art as a concept and its consequences in our critical-historiographical tradition.

Keywords

Brazilian art. Art historiography. Art criticism.

É já corriqueira a afirmação de que, em termos de arte, ao menos nos países que compõem o atual sul-global, o conflito se estabelecerá entre repostas locais dadas a problemas globais. Nunca antes a noção de escala parece ter assumido posição tão viva. Ao passo que o “localismo”, outrora tornado pleito afirmativo pelas margens do Ocidente, logo se transmutara em exotismo e estranhamento – por vezes matizado em aguadas antropológicas –, sua utilização ainda parece habitar um ponto pacífico nos debates sobre arte no âmbito nacional. Não à toa, a alcunha arte brasileira ainda preserva posição destacada quando se pretende abordar a arte que fora produzida no Brasil. Antes fosse o problema apenas de ordem nominalista; o adjetivo tendo sido imantado pela substantivação apresenta, se não um *topos* automatizado e acrítico, ao menos a reificação de uma chave de entendimento contestável.

Arte brasileira, mais que uma tentativa de situar a produção, ou mesmo afirmá-la a despeito de sua qualidade, qual seja o parâmetro utilizado, parece configurar o índice mais flagrante de uma doação de sentido ao que, em si mesmo, não possui sentido algum. Isto é, como ferramenta de uma desenfreada historicização mecânica dos produtos culturais produzidos em território nacional, onde arte é, quando muito, entendida como sujeito frasal impreciso, apenas capaz de indicar produtos culturais desprovidos de finalidade prática. Soma-se à naturalização de uma concepção vacilante de arte que, ao mesmo tempo, sorve tudo a sua volta, um desejo de que os fatos de cultura – se é que as obras de arte a isso se reduzem – sejam englobados numa marcha ordenada de sucessões enredadas. Portanto, apesar de ser um esforço recente, a tentativa de estabelecer um *corpus* historiográfico à arte produzida no Brasil ou por brasileiros, tal esforço não foi acompanhado por um efetivo debate crítico sobre questões da maior importância. Citem-se aqui algumas: o que de fato seria a arte brasileira, ou mesmo se a alcunha empregada não é arbitrária; qual seria a noção de arte em jogo; como proceder uma “história da arte brasileira” sem que se pergunte sobre os critérios de sua formulação.

Ao que parece, duas confusões se superpõem. A primeira, mais grave, pode-se resumir da seguinte maneira: o artístico, segundo os preceitos até então formulados na modernidade ocidental, não mais se superpõe ao meramente produzido. Isto é, há que dotar o termo de algum sentido específico, driblar a mera nomeação autoritária, irrefletida – não teórica por excelência. Se

os modos consagrados de o entender já não nos são úteis, cabe a nós reformulá-los, dotar seu uso de alguma precisão, conquanto a mera adjetivação de um termo (“arte brasileira”) não o torne, como num passe de mágica, apto ou mesmo operativo. O conceito de arte, tal qual conhecido e aplicado desde a modernidade, não mais se assemelha à *ars* latina, muito menos à *tékhne* grega;¹ o trabalho de sua formulação deve anteceder qualquer história que dele se faça.

A segunda confusão, mais corriqueira, entende a atividade historiográfica como apenas descritiva, ou seja, a afirmação se impõe de tal modo, que a reflexão se torna aí escusada. Uma história da arte converte-se facilmente em reflexologia, espelhamento de estruturas e superestruturas. A arte se transmuta em ornamento, e sua problemática é subsumida na apreciação de dados floreados que acompanham o curso geral da História – entendida como coletivo singular moderno, o qual Koselleck nos ensinara reconsiderar.

Não é de todo abrupto afirmar que a reflexão teórica sobre arte entre nós, se não é inexistente, é incontestavelmente escassa. Une-se a isso o fato de que as artes visuais, em larga medida, obtiveram no Brasil pouca ou quase nenhuma socialização efetiva. Se na música ou na literatura o quadro é um pouco menos agravado – excluindo-se as obras de maior complexidade (citem-se Guimarães Rosa ou a poesia de João Cabral) –, nas artes visuais é notório o vácuo entre produção e recepção, vácuo esse que se manteria até as grandes exposições apresentadas desde a década de 1990. Referimo-nos às grandes exposições com larga divulgação midiática, que transmutaram o universo apartado das artes visuais em palco publicitário. Ou seja, socialização aí logo se confundiria com massificação, que opera, quando muito, ao nível do clichê, da anedota. Fato é que, anteriormente, os únicos momentos em que há uma tentativa de sua socialização parecem concentrados no universo religioso colonial, se é que aí conseguiríamos formular alguma noção de arte com os preceitos até então vigentes, e no modernismo (ou nacional-modernismo), ainda que às vezes sob a forma de

¹ Para fins de esclarecimento, o termo se distingue em demasia da nossa usual concepção de arte, ou mesmo do artesanato. Basta aqui transcrever a interpretação lapidar de Martin Heidegger (2001, p. 139): “Os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do deixar aparecer”.

uma empolada propaganda de Estado e aparelhamento ideológico.² É oportuno pontuar que socialização ou, se quisermos, democratização não se confunde com massificação. O que equivale a dizer que a efetiva socialização de um produto cultural não se mede tão só em números, mas pela qualidade com que o compartilhamento é efetivado.

Temos então o descortinar de um panorama possível: a situação sucursal de nosso país, que se vislumbra em aspectos econômicos, sociais e culturais (o ensaio de Roberto Schwarz (2014), *As ideias fora de lugar*, serve como um guia ainda válido); a parca tradição artística, enquanto parte de um vasto campo cultural que não assistiu a uma socialização efetiva (ainda há pouco ou era inexistente, ou relegada a uns poucos de nossas tímidas elites); a inépcia de uma crítica que faz jus aos entraves de nossa precária socialização da arte; por fim, e não menos previsível, uma domesticação da reflexão histórica, fazendo com que um tal discurso não passe de cândida discursividade descritivo-afirmativa.

Vejamos alguns exemplos para que fique aclarado o que acima pode ainda soar como embuste. Tomemos de início um texto de Manuel Araújo Porto-Alegre, *Litteratura e artes no Brasil*, escrito em 1834 e publicado no *Correio Oficial*:

Dous seculos se passárão sem que as Artes dessem hum passo fóra dos Conventos; o Governo Portuguez as confinava nesses recintos. Vastos Templos se desenhárão e se construirão em Portugal, que depois se transportárão à America pedra por pedra; tudo chegava numerado; o Brasileiro nada mais podia fazer do que juntar as peças; era lhe prohibido applicar as suas faculdades entelectuais às Artes Mechanicas ainda as mais grosseiras (Porto-Alegre, 1834, p. 2-3).

A constatação, ainda que ora soe reiterativa, era naquele momento inaugural: próximo à independência, Porto-Alegre inscreve em seu argumento o traço fundamental dos discursos sobre arte que perpassariam todo o século 19, quiçá

² O termo nacional-modernismo foi empregado por Luiz Marques e soa certo para configurar o movimento (Cf. Marques et al., 2013. Texto em português disponível originalmente em: URL: <http://perspective.revues.org/5543>). Já no caso da propaganda de Estado e aparelhamento ideológico, basta pensar no caso célebre de Portinari. Não que seja ele pioneiro na façanha, mas o constrangimento de sua pintura é como epítome da união das vestes da vanguarda com o corpo da mais conservadora figuração – espantoso são os poucos trabalhos que tematizam tal problema (ressaltem-se a remissão de Mário Pedrosa e a assertiva crítica de Ronaldo Brito).

até meados do seguinte: a parca tradição artística estabelecida no Brasil referir-se-ia ao direcionamento dado a sua colonização. Distinto das demais colônias americanas, no Brasil a ação colonizadora não estimulava, senão que demovia os colonos do ímpeto construtivo – fosse no âmbito da produção ou da consolidação de instituições culturais e educativas. O “brasileiro” de Porto-Alegre é uma criatura tolhida, donde muito se pode recuperar seu ímpeto, mas não avaliar a obra. O projeto arcaizante do império português realizado em suas colônias ultramarinas é já ponto pacífico. O que nos interessa demonstrar é como a constituição de um discurso sobre as artes visuais no Brasil é intimamente perpassada por uma agência ativa de contestação dos constrangimentos sociopolíticos nacionais. Isto é, não que os discursos sobre arte pudessem ser dissociados de um campo amplo de relações, mas sim que com eles o que se buscava era a purgação, ou mesmo a saída, de uma situação precária.

Quando da fundação da Academia Imperial de Belas-Artes, em 1816, o passado colonial brasileiro retornava sob a forma de um fantasma que teria de se transmutar em legado, em raiz do país; as bases intelectuais de seu povo não tardariam a aparecer. A arte, quando muito, deveria ser entendida como expressão afirmativa de um povo, alegoria de suas agruras, contestações e, sobretudo, o estandarte de sua síntese – a formulação de um Varnhagen é exemplo mister, ainda que num campo de incidência mais amplo.³ É ainda de Porto-Alegre o uso inaugural da alcunha escola brasileira, formulação altamente reiterada nas décadas seguintes do século 19 – de clara inspiração em *Storia Pittorica dell'Italia* (1792), do padre Luigi Lanzi. A escola brasileira fora um arremedo discursivo capaz de nomear a produção pictórica antecedente à fundação da Academia. Junto à coleção didática, extremamente útil ao sistema de ensino das academias de arte até o século 20, sobejava um restolho informe de pinturas coloniais que precisavam ser agrupadas nos termos da lógica de uma pinacoteca oitocentista – dividida especialmente por escolas geográficas (veneziana, florentina, romana etc.). Porto-Alegre formula a ideia dos nossos “primitivos” enquanto exerce uma crítica precária num vazio discursivo assombroso. Estava assim iniciada a crítica de arte no Brasil e, por conseguinte, a história

³ Para uma apreciação mais acurada de suas formulações, cf Varnhagen (1854).

da arte – que até o fim do século 19 não passava de um compilado de textos jornalísticos, artigos em periódicos e parcas textualizações advindas do ensino na academia.

O adjetivo brasileiro assumiria contornos ainda mais claros no texto do vereador marianense Rodrigo José Ferreira Bretas. Em *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa*, publicado no *Correio Oficial de Minas* em 1858, Bretas esboça um epitáfio glorioso ao ainda desconhecido artista, que logo se tornaria o célebre Aleijadinho. “Antônio Francisco era pardo escuro”, assim Bretas (1951, p. 23) inicia a descrição fisionômica e corpórea do homem que a história, até então oral, havia logrado ser um vultuoso escultor e projetista nas Minas setecentistas. O vereador lança as sementes do que seria uma emenda constante ao discurso sobre arte no Brasil: sublinhar o traço biográfico-racial como forma de positivar uma produção exclusiva da ambiência dos centros referenciais. Ainda que Bretas e Porto-Alegre se achem abissalmente afastados em múltiplos aspectos, a insistência no *éthos* como chave explicativa os aproxima no bojo de uma tradição deficitária. O trauma colonial, tão logo colocado, não surtira um efetivo resultado no universo da práxis: o Brasil continuara um país agrário, escravista e sem horizontes de melhora efetiva. A miscigenação racial era mais um drible discursivo que efetivamente um projeto de ação sociopolítico. Pode-se a isso adicionar o fato de que a postulada “cor local” era também um modo de justificação da longa penúria do povo brasileiro, donde o pouco que se encontrava feito poderia assim assumir tons vibrantes de resistência.

A institucionalização do ensino acadêmico de arte no Brasil adicionaria ainda outra complicação. Passa-se de uma informe produção local, destinada a fins estritamente religiosos e uns poucos políticos, a uma institucionalização do ensino sem que para isso houvesse mínimas estruturas de demanda, crítica e recepção. A academia é instaurada por um propósito de civilização, mas, note-se, não se trata aqui de um projeto civilizatório efetivo, mas um puro fachadismo civilizatório. O ensino regular de arte tinha como intento, assim como a fundação de bibliotecas e jardins, diminuir o estranhamento de uma corte abatida num território de exploração e degredo. Ou seja, o ímpeto inicial nem sequer tinha intenções honestas, senão que apenas pretendia maquiar as agruras de três séculos de puro esquecimento. Como não havia na metrópole lusitana um sistema artístico propriamente estabelecido – cabe o ressaltado da parca tradição portuguesa,

caso comparada aos demais países do continente europeu⁴ –, coube a um grupo de franceses estabelecer aqui as diretrizes de um sistema de ensino e produção artística. Se, entretanto, a produção, ainda que de qualidade discutível, torna-se regular desde a segunda década do século 19, a crítica e a teorização não se consolidaram tão cedo. A academia, que já surgira sob os auspícios do sistema artístico moderno e se mantinha informada em larga medida do que se passava nos *salons* franceses – tanto por meio da vinda de artistas estrangeiros quanto pelos prêmios de viagem –, não encontrava correspondente num corpo social capaz de efetivar a produção artística. Isso é facilmente presumível pelo amadorismo com que se estabelecera a crítica jornalista e, sobretudo, pelo tipo de encomenda e recepção que ainda aqui se efetuava: encomendas oficiais destinadas ao aparato imagético do poder político e encomendas de tipo “decorativo” para suprir a necessidade de uma elite incipiente que apenas intentava a distinção pelo luxo. Não é preciso descrever aqui a saga da alfabetização massiva no Brasil, o que só viria a ocorrer nas últimas décadas do século 20.

Entre a independência do Brasil e a proclamação da república, tendo entre elas a tardíssima abolição da escravatura, pouco daquilo que fora brevemente descrito assistira a alguma mudança efetiva. Da inteligência brasileira tolhida de Porto-Alegre, passando pelo “mulato genial” de Bretas, ao nativismo adocicado empreitado pela pintura acadêmica em plena consonância com o universo literário, os discursos sobre as artes seguiam sem nenhum objetivo de teorizar a respeito de seu universo – ou da falta dele. Estavam, ao fim e ao cabo, interessados em formular um Brasil, um povo seu. Ou, como posto por Sílvio Romero (1910, p.103), sanar esse “desconhecimento de nós mesmos”.

A pintura oficial à maneira de um Jacques Louis David ou Delacroix, assim como a simulação romântica do indianismo, que de local talvez só tivesse o título, se mantinha à distância de suspeitas de ordem pictórica – por mais que o romantismo internacional fosse perpassado pelo reclame da nacionalidade, havia sempre uma margem de dissenso e, especialmente, um interesse latente

⁴ Robert Chester Smith (1936) estudou com precisão a atualização artística no reinado de dom João V, quando enfim o barroco internacional penetra o marasmo artístico-arquitetônico português – já sob a forma de um *revival* passadista do tardo barroco romano. Cabe também nota de que o ensino artístico institucional, sob a forma das modernas academias, só surge em Portugal depois da fundação da academia no Brasil, em 1836.

pelo tratamento do significativo. Figuração e assunto se mantinham dissociados numa tentativa de atualização universal, aqui quase sempre amistosa ao panfletarismo local. Se o problema do pictórico porventura aparece num discurso sobre pintura, esse é ocioso pois não se presta a formular um conhecimento de nós. Em suma, desde os efetivos trânsitos culturais impostos pelas condições mundializadas já estabelecidas no século 19, o discurso sobre arte entre nós não é mais que forma de explicar o hiato entre matrizes culturais e as bordas do Ocidente, sem que com isso possa se furtrar a tematizar, sobretudo, o brasileiro. Nem mesmo um Gonzaga-Duque, que entre seus coetâneos ressalta por sua qualidade, não se excluiria das diretrizes dominantes ao imantar todo o discurso com uma essencialidade nacionalista. Junto a Ângelo Agostini e Felix Ferreira, críticos em atividade no fim do século 19, não cessa de confundir o problema de ordem artística daquele de ordem político-social. Não que se deva presumir uma dissociação entre eles, mas a plena concomitância revela que a reflexão ainda era precária. Em *A arte brasileira*, além de perpetrar mesmo já no título a clave de sua interpretação, Gonzaga-Duque (1888, p. 161) não se abstém de oferecer à *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, a outorga de “maior obra de arte que o Brasil possui”. O título do livro é em si sintomático: revela que o autor não distinguira aí, e nem chegara a fazê-lo, o problema da arte daquele da nacionalidade. Ou seja, vê-se em seu texto, se não a consagração de tal clave de entendimento, ao menos a sua reiteração em guinada. Tadeu Chiarelli (2002) chama atenção para um traço fundamental na exposição de Gonzaga-Duque sobre uma justificativa dada ao não florescimento exitoso das artes no Brasil. Enquanto sua elite concentrava-se em fazer de seus filhos bacharéis e políticos, chamadas por Gonzaga-Duque de profissões letradas, as artes se mantinham relegadas às classes menos favorecidas, “considerada até há pouco um desprezível ofício de negros e mulatos” (Gonzaga-Duque apud Chiarelli, 2002, p. 14). Isto é, o infortúnio das artes se justificava pela mazela brasileira e pela proveniência pouco abastada de seus artistas; entretanto, a qualidade da arte aqui produzida com isso também era justificada. A generalização do raciocínio causa-efeito se torna tão automatizada, que uma mesma causa pode ser manobrada para justificar efeitos diametralmente opostos. Conclui-se da fala de Gonzaga-Duque que nem mesmo as classes médias e abastadas de nossa sociedade tomavam o artístico como um campo propriamente considerável, ou tão só o faziam quando era

preciso enfatizar um brio da civilização tomado de empréstimo – sem que viesse a constituir uma necessidade efetiva. Do primeiro ao segundo império, da proclamação da república à chamada primeira república, nada de substancial parece ter-se modificado. Ressalte-se, não em termos propriamente sociopolíticos, mas, sobretudo, em termos de arte e da formulação de um campo seu. Temos que repetir com Roberto Schwarz (2014, p. 51): “Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social”. Não à toa as vanguardas aqui foram recebidas ainda sob o clima da uma estilística a ser emulada, em que a figuração deve tampouco ser mais que a conveniência entre o assunto local e a moda da vez – o que se tornará progressivamente mais evidente no desenrolar do Estado Novo de Vargas. Nem mesmo o dito realismo francês tivera destino distinto na aclimatação nacional; vertera-se em fanática pintura de cunho panfletário. O colono, como escrevera Ricardo Severo (2012, p. 395), “de tirano passa a vítima, de mártir a herói nacional”; o brasileiro, por conseguinte, de fantasma passara a mito.⁵

Tudo isso nos direciona a uma primeira intuição: o fenômeno artístico no Brasil, além de não possuir um campo próprio, no âmbito de sua crítica, permanecia como espaço de purgação dos desacertos de nossa entrada cambaleante na modernidade. As mazelas sociais e políticas, a incipiência da almejada nacionalidade forneciam tamanha distração aos críticos, que se tornara aqui impraticável um campo moderno das artes. Imperava a apriorística de um Brasil, suas características próprias e inelutáveis. Os pressupostos da contínua liberação da arte no contexto europeu, por ser aqui inexistentes, não amparavam a atividade intelectual para que alçasse uma tematização menos constrangida dos fenômenos artísticos, o que porventura tornaria produção e recepção menos acanhadas – isto é, não se pleiteia aqui que arte ocupasse um lugar fora do universo social que a produziu, quando o mínimo era apenas lhe conferir um setor mais ou menos específico (veja, não é o pleito por autonomia que aqui se faz).

⁵ Marilena Chauí (2000) desenvolveu estudo sobre a conversão do mito fundador (sagração da natureza, da história e do governante) em instrumento ideológico de Estado no Brasil, sobretudo nas insistentes atualizações do “verde-amarelismo”. O desencadeamento mais característico do processo seria a naturalização ou apagamento das desigualdades e conflitos que permeiam nossa sociedade.

Aracy Amaral (1979, p. 15) inicia sua introdução ao livro *Artes plásticas na Semana de 22* oferecendo um paralelo sintomático: “[a semana] representa um marco na arte contemporânea do Brasil, comparável à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro no século passado ou, no século XVIII, à obra do Aleijadinho”. A historiadora tenta situar o feito modernista entre o que se encontrava consagrado pela historiografia como marco de nossa história da arte. Repete, adicionando a novidade modernista, o esquema esboçado por Porto-Alegre de modo a demonstrar uma terceira idade da arte brasileira, que se desvelara a partir de 1922 – isto é, um momento colonial, marcado pelo tolhimento do gênio, seguido de um momento de independência, em que o gênio brasileiro enfim alçava os meios de sua projeção, e agora a Semana de 22, uma inclusão do gênio nacional nas malhas do moderno.

As idades da arte brasileira têm até mesmo uma geografia própria. Incluem-se nela Minas Gerais, o lugar do surto aurífero e centro das atenções do Setecentos colonial; Rio de Janeiro, feito capital do vice-reino em finais do século 18, capital do reino a partir de 1808, momento em que se estabelece na mesma cidade a chamada missão francesa, confirmando-se como grande centro artístico por todo século 19; por fim São Paulo, endinheirada pela economia cafeeira, auspiciosa e fértil ao estabelecimento da modernidade econômica e cultural do país no início do século 20. Isto é, a história da arte no Brasil em finais dos anos 1970 ainda possuía uma feição mais comemorativa que de fato analítico-demonstrativa. Justiça seja feita, não fora por falta de empenhos críticos, mas pela efetiva dissociação entre a atividade crítico-teórica e o fazer historiográfico. Quem escreve diz o que é, e sobre ele não há dúvida: precisamos descobrir o Brasil (!), precisamos celebrar seus feitos.

O poeta e político Ronald de Carvalho (apud Amaral, 1979, p. 226-228) dá o tom de uma longa tradição discursiva vencedora:

Vão desaparecendo, pouco a pouco, do país, vendidas a vil preço aos colecionadores americanos e europeus, as mobílias, as joias, as alfaías, as baixelas, todas as peças da indumentária dos nossos maiores. Vamos destruindo, assim, a fisionomia do nosso passado, o espólio, pequenininho mas valioso, que nos foi transmitido pelos antecedentes. [...] No rumo em que vamos, porém, dificilmente criaremos uma arte própria, nascida da nossa carne e do nosso espírito, vinda das profundezas do nosso ser. Enquanto tais causas persistirem, iremos produzindo excelentes pintores, escultores e arquitetos, mas continuaremos a ser um povo sem pintura, sem escultura e sem arquitetura.

É mesmo no burburinho da Semana de 22 que uma missão se constitui. Era necessário ainda descobrir o Brasil, o Brasil do Aleijadinho e de Ataíde, e junto dele constituir o novo Brasil: misto de celebração nacional e modernização artística. A figura de Mário de Andrade é fulcral para o entendimento de um tal ímpeto – membro central do modernismo, ideólogo de nossa vanguarda e ativo defensor de um patrimônio nacional. Um novo momento se desponta, e nele ainda a tematização do Brasil, do Brasil dos brasileiros, tem sua nova aurora. Mas a efetiva mudança não acontece: as bases de nosso modernismo, aprendidas nos ateliês europeus, introduzem a máscara da vanguarda em um antigo fantoche. A crítica, tal é o caso, por exemplo, dos textos de Monteiro Lobato, não passa de mera polêmica ou beletrismo. A não socialização da pintura da academia, ora execrada pelo grupo dos modernistas, é substituída por um novo vácuo reflexivo: a postura afirmativa sobre um traslado modernizante artificial unida ao elogio dos “antigos” – a obra inventiva dos penosos artífices coloniais. É uma bifurcação que, seja via os discursos comemorativos sobre as artes produzidas na esteira do modernismo, seja via a consagração dos artífices coloniais (empreitada enca-beçada pelo Sphan), leva ao mesmo recrudescimento de uma suplementação identitária.

As décadas de 1930 e 1940, marcadas pela aclimatação de um gosto modernizante, apresentam, contrariando os valores da vanguarda, uma tematização ostensiva de um ideário sociopolítico, no qual a figuração de ares modernos não passa de conciliação entre valores retrógrados e modelos da moda. A crítica de Andre Chastel ao trabalho de Portinari, exposto em Paris por meio das relações estabelecidas entre Germain Bazin e o Ministério da Educação (sob o comando de Gustavo Capanema), expõe o constrangimento frente à pintura sua:

A arte de Portinari parece, à primeira vista, refletir sucessivamente as últimas modas parisienses [...] É pois em consequência de encontros (não digo de acasos), tanto quanto de influências, que Portinari nos parece tão próximo [...] E diante de tanta força plástica, gostaríamos que a lição de Paris não prevalecesse demais, e que desta nova visita o pintor brasileiro retivesse o verdadeiro conselho dos mestres: ‘Joga fora meu livro, emancipa-te dele, esquece-me’. Assim Cândido Portinari poderá ser um dos grandes pintores do século XX (Chastel, 1946, p. 2).

Chastel se referia explicitamente ao contato de Portinari com a pintura de Picasso, lição que após aprendida seria por ele automatizada. O jovem Mário Pedrosa, na década de 1930, ao despontar como célebre crítico da segunda geração moderna, adicionaria mais um constrangimento que, logo aqui formulado, seria assimilado aos modos do natural. A ideia de um materialismo dialético aplicada às artes, embora não fosse um privilégio nosso, no Brasil acharia um terreno fértil. Em *Pintura e Portinari*, de 1935, Pedrosa estabelece parâmetros para o debate entre uma arte dita social e uma outra, de vocação inferior, desinteressada. A ideia do trabalho de arte como arma sociopolítica, como oposição ao comodismo burguês, ao mesmo tempo que recrudesceria a brasilidade aspirada, tornaria ainda mais difícil a ideia de um campo artístico moderno (cf. Chiarelli, 2019). Em Portinari a cosmética da obra moderna se rendia como nunca ao império do assunto. A folga de uma finalidade determinante, aquilo que exatamente conformaria a noção moderna de arte – e aqui moderno tem uma incidência mais abrangente –, dela entre nós se prescinde em prol de um jornalismo ornamental. O fenômeno moderno da experiência estética só poderia ser entendido como uma face acessória da alienação. Não cabe aqui seguir as múltiplas reconsiderações pelas quais passou a crítica empreendida por Mário Pedrosa, mas não é de todo errôneo apontar que o político, ao menos em sua obra, se dobra constantemente sobre o estético, mas não de modo a com ele interagir, senão que o ordenar.

Outro aspecto a ser salientado na trajetória de Mário Pedrosa é sua noção por vezes sincrética de arte. Isto é, a noção antes se quer alargada a fim de que aquilo por ela nomeado adentre automaticamente o salão nobre da produção cultural e assim lhe seja conferido um valor afirmativo de diferença. Em *Arte*, necessidade vital, conferência apresentada em 1947 no salão do Ministério da Educação e Saúde na ocasião da exposição dos pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional, Pedrosa lança mão de uma concepção holística de arte. Entre o renascimento, a pintura acadêmica, o impressionismo e a arte moderna, o crítico desenvolve a hipótese de uma marcha teleológica na qual a arte se libertaria progressivamente da razão reificada em troca de uma liberação pulsional de forças do inconsciente. O que chama de intelectualismo abstrato, tomado por ocioso, cederia lugar a um ímpeto expressivo inerente ao próprio homem e personificado no artista moderno, nas crianças e nos pacientes psiquiátricos. A arte assim

deixa de ser um campo privilegiado de atividade da faculdade imaginativa para se tornar um traço existencial estendido a todo humano. “A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado” (Pedrosa, 2015, p. 55)

A unidade dos povos e de suas diferenças se constitui num espaço discursivo comum: a pura criação, o ímpeto das forças subterrâneas que animam os homens em sua diversidade. Por meio de um psicologismo universalista, Pedrosa faz incutir no debate brasileiro uma premissa duas vezes contestável: a universalidade da arte, ou seja, sua assimilação como segunda natureza do homem, que faria eco a uma universalidade do próprio humano, ser cindido entre vetores coercitivos (racionais-culturais) e pulsionais (naturais-inconscientes). Ora, como as margens do racional e do ocidental podem ser incluídas ao corpo místico universal por uma ferramenta tão própria ao modelo opressor de sua expansão cultural, isto é, como sustentar uma contestação da universalidade racional por meio de uma reprodução sua mais alargada? O alargamento irrefletido da noção de arte, a ela pleiteando um estatuto de universalidade humana, despoja o termo de qualquer precisão.

O fenômeno histórico da arte, tal como conhecido no Ocidente, não se confunde com a disposição humana de onde provém. Confundir as bases antropológicas da criação com seus fenômenos historicamente situados é fazer coincidir forçosamente arte e imaginação, produção e disposição. A sonhada comunidade humana, o projeto das utopias políticas e sociais, ora alimentados pelo crítico, extravasam para o campo do artístico numa tentativa panteísta de unidade total. A universalidade não é uma resolução das diferenças e tampouco difere da prática autoritária.

A aflição da crítica que, mesmo desesperada em suas boas intenções, não cessava de constranger a analítica das obras, caminho possível para a formulação de um campo artístico efetivo, acabava por juntar em coro uma produção cada vez mais administrada. A noção de obra artística aplicada era de fato moderna: a obra singular, distinta das demais produções humanas. Mas o aspecto que a fundara – a polissemia, o empenho ostensivo da faculdade imaginativa, o trabalho da forma – mantinha-se em distância ou, se aparecia, deveria logo ser coartado. A democracia, a equidade social, a justiça dos direitos e deveres,

que por múltiplas incapacidades nossas nunca chegaram a se constituir efetivamente, apareciam no campo artístico como purgação estética. O artista militante parece substituir a mobilização social; o tema admoestador é o correlato da educação republicana; o crítico-ideólogo era quase um estadista das artes.

Documentalismo, apreço pelas agruras sociais, a imposição grandiloquente da realidade, ou mesmo incursões pelo popular e primitivo, em vez de matéria de trabalho para a produção artística, se convertiam em sua determinação; aquilo que o crítico Ronaldo Brito chamara de domínio do verbo se entrevê na forma como a pesquisa visual era substituída por um rol de *topoi* discursivos viciados. Importante também é sua consideração sobre a “brasileidade”: “Muito mais um ‘clima’ do que um conceito, quase uma sobredeterminação fantasmática, ela quase impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia desde Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto” (Brito, 1983, p. 17). O trauma do moderno, assim chamado por Ronaldo Brito, traduz-se numa faceta da acachapante tradição não artística que aqui se fizera regra. Não artística pois não se distinguem nela o político do artístico, o Estado-nação do espaço de produção dos objetos estéticos, e, sobretudo, o esforço civilizatório da qualidade artística. Importa muito mais a ideia de uma “aclimação” das diretrizes da arte internacional, se assim for possível ainda sustentar nela o edifício do afirmativo-nacional.

É notório que o problema não se resume a isso, as relações entre os centros referenciais e as margens no capitalismo tardio são muito mais complexas do que aqui se acha exposto. Tampouco é inapropriado apontar que a solução oferecida por essa margem que é a nossa responde de forma mais ou menos previsível ao problema do sistema-mundo: acompanhar a marcha das tendências adicionando ao modismo um reclame da lição local – sob o risco de, caso omitido, ser ela detestável ou ociosa. As bienais e, em especial, concretos e neoconcretos são um capítulo exitoso de uma tentativa de reversão de tal incipiência.

Qual seria então o engodo da tarefa de uma história da arte entre nós? Falou-se aqui muito de como a crítica era incipiente ou orientada por intento diverso daquele de fato artístico. Une-se a isso uma carapaça comemorativa com que “antigos” e “modernos” revestiram seus discursos sobre arte, mas cabe ainda enfrentar frontalmente as questões de início postas. Sobre o que de fato seria a arte brasileira cabe indicar que o empenho de sua criação discursiva e imagética

é guiado por uma frustração afirmada. N’*Os bestializados*, José Murilo de Carvalho (1987, p. 164) expõe com lucidez o fato de que cidade, república e cidadania “continuam dissociadas, quando muito perversamente entrelaçadas”. À altura da finalização de sua pesquisa sobre a cidade do Rio de Janeiro e a República brasileira no início do século 20, a conclusão do analista em texto de 1987 é que talvez fosse o caso de repensar a validade do modelo ocidental republicano entre nós. A jovem República, aviltada por ditaduras, exclusões confessas e revoltas, não parecia configurar nenhuma solução certa no decorrer do longo século 20. A civilização brasileira, qual seja o significado disso, era mais um arremedo discursivo que uma realidade nos termos da cidadania e da equidade. A comunidade política era, se é que ainda não é, uma quimera. Mas por que então um grupo social tão diverso (em sentidos até mesmo assombrosos) poderia aparecer com tanta veemência no discurso sobre as artes ou como tema deliberado de sua produção? A pista para uma resposta é também extraída da análise de Carvalho (1987, p. 14), quando diz que “os vivos, ao tentar reconstruir o passado, tentam governar os mortos na ilusão de poderem governar a si próprios. Ou, em visão pessimista, na frustração de o não poderem fazer”. A arte brasileira surge, então, como catarse mal-ajambrada de um processo nunca realizado; é como um desvio de energias vitais na esperança de tornar espetáculo um enredo que nem sequer existia. A república, que sempre expurgou de si e de seu corpo inviolado o popular, o povo, sua diversidade, encontra o conforto numa arte que os recoloca ali domesticados, adocicados. A história de uma tal produção, que deveria se ater ao complexo universo de produção, ao incipiente modo de socialização e formulação do campo artístico, assumia também os tons de uma fábula verde-amarela.

Não são poucas as estórias edificantes, a confusão estabelecida entre estruturas sociopolíticas e o universo das artes – cabe citar, por exemplo, a reificação de um termo geopolítico tal qual América Latina para construir a falaciosa arte latino-americana. Ou muito se alimenta um contínuo recrudescimento da ideia estável de uma nação, que só bem serviria a populismos e totalitarismos perversos, ou dela se aproveita para triunfar nas malhas do mercado internacional de arte ao sabor do exótico. Deveras interessante seria levar a aposta de Carvalho um pouco adiante. Se o estabelecimento do modelo político-civilizacional ocidental não teve sucesso entre nós, isto é, se sua implantação parecia ainda muito

atamancada, não seria de todo temerário impor à produção artística um modelo aglutinador-interpretativo que nem de longe nos era familiar? O que equivale à pergunta: como uma nação que nem sequer cumpre os requisitos do Estado moderno ocidental, enquanto comunidade político-social, haveria de requerer uma arte nacional? É como se entre nós a arte nacional, brasileira, surgisse antes mesmo do próprio Brasil, que não deixa de ser ainda uma promessa. E nada disso aqui se assemelha a uma *bildung*,⁶ visto que exclusão e marginalização foram a marca célebre de nosso percurso republicano – e, ressalte-se, a não socialização o traço preponderante de nossa tradição artística.

Vejamos, então, um exemplo de como opera nossa tradição historiográfica. O exemplo é extraído do prefácio de Walter Zanine (1983, p. 14) a seu compilado *História geral da arte no Brasil*:

A arte, uma das formas que melhor tem definido o caráter das civilizações, síntese de expressão e comunicação, revela-se no Brasil por múltiplos aspectos, desde os que pertencem profundamente ao quadro da cultura ocidental até aqueles em que se manifesta o espírito indígena ou em que ocorre o sincretismo afro-brasileiro, e é esta complexidade que o estudo procura abranger em suas linhas mais gerais.

O trecho basta para que o intento se aclare. Ainda que o trabalho seja louvável, ele não deixa de ser ordenado por uma diretriz um tanto controversa: a arte se resumiria a uma das maneiras, talvez a mais privilegiada, de definir o caráter de uma sintética civilização brasileira. No fundo, esse coro de civilizações nunca havia alcançado nenhuma polifonia. A arte transmutara-se em puro sincretismo entre expressões e comunicações diversas; isto é, tornava-se um termo vazio de significado, se comparado à posição por ela ocupada no quadro geral da cultura ocidental, ao mesmo tempo em que aqui assumia a tarefa aglutinadora de formular um Brasil. Mais que reduzir o artístico a uma dimensão de “prática social”, como fizera o materialismo histórico, ao que aqui assistimos é

⁶ Nascido no seio do pensamento filosófico alemão no século 18, o termo *bildung* refere-se ao processo, em larga medida, ao trabalho de formação dos indivíduos, tanto no sentido da formação de um povo pela experiência da língua e da arte quanto pela dimensão pedagógica de processo formativo cultural. O termo, que tem a significação genérica de “cultura”, foi largamente utilizado e aplicado por autores tais quais Goethe, Hegel e os românticos de Jena – e assim convertido em conceito.

sua plena indistinção ao campo geral das expressões culturais. Mas não que isso fosse fruto de uma contestação de diretrizes ocidentais decrépitas, tampouco parecia ser o imperativo dum levante consciente... A própria insistência no “Brasil” como elemento aglutinador depõe o contrário. Afinal, qual Brasil? A unidade republicana mal-assimilada?⁷

O que até então aqui fora apresentado nos permite formular a suposição de que o campo artístico entre nós tinha como principal adversário de sua constituição a própria inespecificidade do entendimento da arte. Em especial, ao que tudo indica, inscrever sua existência em um campo operativo próprio aparentava soar como uma nova rotura para com as diretrizes sociopolíticas sustentadas pela intelectualidade brasileira. Crítica e, por inúmeras vezes, produção pareciam coagidas a sustentar aspirações externas ao próprio universo artístico. Ou seja, não pela conversão de valores e dados da realidade em substrato para o artístico, mas na forma de uma agenda incutida de fora para dentro. Aquilo que para Lorenzo Mammi surgiria com resposta aos impasses estabelecidos entre a ideia do fim da arte e o apogeu da comunicação de massa desde os anos 1970 pode se configurar como um traço fundamental das respostas de nossa tradição:

a de conferir à arte conteúdos elaborados fora dela. Minorias culturais, políticas e sexuais reivindicam um acesso à arte como a um salão nobre da comunicação. Nesse caso, a arte já não é vista como um fim ou como um meio, mas como sinal de status. Regride à função pré-renascentista de carregar questões, sem ser, ela mesma, uma questão (Mammi, 2012, p. 14).

Se desde Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito, Mário Barata e Lourival Gomes Machado já podemos notar um campo crítico-historiográfico estabelecido no Brasil – ressalte-se, crítico-historiográfico pela ambição dos autores em operar, em maior ou menor grau, nos dois campos simultaneamente –, ainda que de posições às vezes quase contrárias, todos se engajaram no recrudescimento da chave interpretativa de uma arte

⁷ Impossível não notar como o diagnóstico de José Murilo de Carvalho recebe, agora em especial, uma confirmação mais assombrosa. O que dizer de nossa República frente aos descaminhos percorridos nos últimos anos?

brasileira. A qualidade daquilo que se tomava por artístico era sobremaneira encontrada numa espécie de fantasma conceitual do nacional. O que poderia ser apenas sintoma de um provincianismo, ou de um jogo regido por regras a nós alheias, é em grande parte refutável pela circulação ativa de intelectuais e artistas desde os primórdios do século 20 no círculos da arte internacional. Tal trânsito seria ainda mais intenso após o labor do Ministério da Educação e Saúde de Capanema e, especialmente, pelo *boom* institucional ocorrido durante a década de 1940.⁸

A indistinção entre trabalho crítico e historiográfico entre nós era especialmente fomentada pela quase escassez de posições acadêmicas para o ensino da história da arte até meados do século 20. Distinto do que acontecera no universo francês, o crítico da tribuna jornalística não se contrapunha ao *homo academicus*, pois aqui esse ainda nem sequer existia – tenha-se em vista que as cadeiras para o ensino formal de história da arte no Brasil ainda eram uma raridade até os anos 1950, sendo uma exceção o caso da Escola Nacional de Belas Artes. Destarte, já não poderíamos aqui sustentar que houvesse uma dissociação do trabalho da crítica daquele de intento propriamente historiográfico. Ambas possuem entre nós uma raiz comum: não chegam a se tornar discursos opositivos; quando muito diferem na extensão dos enunciados. Se crítica e historiografia desde seus primórdios intentam inscrever a produção visual brasileira na geografia de um conceito de arte que é ocidental, não parece muito acertado que a instauração do paradigma da nacionalidade pretenda criar uma dissonância para com ele, quando apenas parece reificá-lo segundo um paradigma arbitrário.

A confusão entre expressões culturais e o objeto de arte, ao que tudo indica, encaminhou nossa produção discursiva para uma compreensão da arte como *status* dado aos objetos de cultura e a seus produtores, na esperança de com isso alcançar uma resolução no mundo social. Seu aglutinante é a dimensão discursiva de um Estado-nação, pigmentada por agruras, projetos e aspirações. A arte deixa então de ter espessura própria e passa a ser entendida como um sistema de objetos que revela a resistência inventiva de um povo ou a projeção de um corpo unitário que, convenhamos, nem sequer existia.

⁸ Cite-se a fundação do Masp em 1947, do MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro em 1948. Historiadores, críticos estrangeiros e outros personagens do campo artístico internacional estabeleceram relações com o circuito nacional – são exemplos Hanna Levy, Germain Bazin, John Bury, Roger Bastide, entre outros.

O retorno ao que Mammì chama de função pré-renascentista nem sequer pode ser um retorno, pois que aqui se convertera logo de início em mote ordenador de uma tradição discursiva inteira: de Porto-Alegre a Pedrosa, o artístico se converte em massa de manobra para formulação de um Brasil, para contestação de um *status quo* e, sobretudo, palco para afirmação antidemonstrativa. O artístico despoja-se de um valor específico, converte-se em pantéismo, numa indistinção completa. Tal fato ressoa numa tradição historiográfica que entende a arte como um valor universal e imanente, capaz de ser encontrado em tudo e qualquer coisa. Uma história da arte facilmente se vê convertida aí em caderno de cultura geral, e os historiadores e críticos que tentam dessa celeuma se desvencilhar são, por vezes, tachados de formalistas, quando não de reacionários.⁹

Talvez o que aqui colocamos em relevo faça coro ao diagnóstico elaborado por Luiz Costa Lima, que é quem chama atenção ao que via como traço dominante de nossa tradição intelectual: a auditividade. Tal aspecto denuncia a predominância de uma diretriz cara à oralidade em uma cultura que se pretende escrita. Mais precisamente, “significa que, no caso, a palavra é escolhida e a frase composta de maneira a suscitar um efeito que se quer o mais imediato possível” (Costa Lima, 1981, p. 16). Arte brasileira em suas distintas, mas nem tão diversas, formulações parece ser um indício dessa auditividade. Nessa esteira, a função da historiografia converte-se numa prática descritiva capaz de implementar os impropérios mais acabrunhados não porque nela se exerce um trabalho meticuloso da demonstração analítica, mas porque converte problemas complexos em formulações facilitadas – ou facilmente aceitas. A recusa ao compartilhamento conflituoso com o substrato ocidental, a especificidade extravagante intermitentemente ressaltada são algumas das formas de tamponar problemas complexos com soluções peremptórias; arte, assim, é antes cultura, e o Brasil o preceito sobre um lugar imaginado. Sem definir o que quer que seja o artístico e sem dizer o que seria um tal Brasil, constrói-se a arte brasileira. Uma resolução fundada sobre duas questões que ainda aguardam formulações mais consistentes.

⁹ Limitamo-nos a indicar a divisão corriqueira nos departamentos de arte feita entre intelectuais engajados e os outros, tomados como socialmente desinteressados ou reacionários por operar uma analítica mais interna ao fenômeno da arte. A alcunha “formalista” recebera entre nós um uso em si sintomático.

Matheus Madeira Drumond é professor substituto no Departamento de Teoria e História da Arte do Iart-Uerj. Realiza seu doutoramento junto ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio.

Referências

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho (1858). In: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1951.
- BRITO, Ronaldo. A semana de 22: o trauma do moderno. In: TOLIPAN, Sérgio et al. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CHASTEL, Andre. Portinari (“Une semaine dans le Monde”). *Jornal de Notícias*, São Paulo, 17 nov. 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/583138/1609>. Acesso em 11 nov. 2021.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido. *ARS*, São Paulo, ano 17, n. 36, 2019, p. 21-40.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2 ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- GONZAGA-DUQUE, Luiz. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. P. Lombaerts & Co., 1888.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.
- MAMMÌ, Lorenzo. A arte depois da arte. In: *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- MARQUES, Luiz et al. Existe-t-il un art brésilien? *Perspective* [Online], 2, 2013.
- PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Mário Pedrosa: arte: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. Edusp, 2004 [1935]. In: *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.
- PORTO-ALEGRE, Manoel Araújo. Litteratura e artes no Brasil. *Correio Oficial*, Rio de Janeiro, n. 149, 29 dez. 1834, p. 2-3.
- ROMERO, Sílvio. *Provocações e debates (contribuições para o estudo do Brazil social)*. Rio de Janeiro: Livraria Chardron, 1910.
- SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2014 [1973].
- SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan.-mar. 2012. [Originalmente publicado em *Revista do Brasil*, São Paulo, ano II, v. 4, jan.-abr. 1917, p. 394-424. Texto com grafia atualizada].
- SMITH, Robert C. “João Frederico Ludovice an Eighteenth Century Architect in Portugal.” In: *The Art Bulletin*, v. 18, n. 3, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], 1936, pp. 273–370.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil, isto é, do descobrimento, colonização, legislação e desenvolvimento deste estado, hoje império independente, escrita em presença de muitos documentos autênticos recolhidos nos arquivos do Brasil, de Portugal, da Espanha e da Holanda. Por um sócio do Instituto Histórico do Brasil, natural de Sorocaba*. Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 1854.
- ZANINI, Walter. Prefácio. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*, v.1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.

Como citar:

DRUMOND, Matheus Madeira. A arte do Brasil. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 130-150, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.