

HISTORIOGRAFIA GERAL E HISTORIOGRAFIA DA ARTE: UM PARALELO

GENERAL HISTORIOGRAPHY AND ART HISTORIOGRAPHY: A PARALLEL

Afonso Medeiros

MODERNIDADE
HISTORIOGRAFIA COMPARADA
HISTÓRIA DA ARTE
MUNDIALIZAÇÃO
COLONIALIDADE

Este artigo resulta de projeto de pesquisa sobre as características da modernidade no contexto pós-colonial da história da História da Arte e intenta uma prospecção sobre as peculiaridades da modernidade brasileira em sua historiografia, ou seja, na tentativa de verificar se a disciplina forjada no bojo de uma concepção iluminista-enciclopédica também se “modernizou” a ponto de assumir (ou não) práticas historiográficas críticas reconhecíveis na contemporaneidade, tal como indicam Rojas, Hobsbawn e Zanini, dentre outros. No que consistiriam essas práticas? Justamente aquelas que se distanciariam ou superariam o projeto positivista de História. Nessas perspectivas e tendo a prospectiva bibliográfica como eixo metodológico, precede-se uma revisão das tendências da historiografia geral globalizadas a partir de Rojas para, então, discutir as tendências da historiografia da arte brasileira na contemporaneidade, assinalando as peculiaridades desta em contraste com aquelas mais gerais.

MODERNITY
COMPARATIVE HISTORIOGRAPHY
HISTORY OF ART
GLOBALIZATION
COLONIALITY

This article is the result of a research project on the characteristics of modernity in the post-colonial context of the history of Art History and it intends to explore the peculiarities of Brazilian modernity in its historiography, in other words, in an attempt to verify if the discipline, forged in the midst of an Enlightenment-encyclopedic conception, was also “modernized” to the point of assuming (or not) critical historiographical practices recognizable in contemporary times, as indicated by Rojas, Hobsbawn and Zanini, among other authors. What would these practices consist of? Precisely those ones that would distance themselves from or overcome the positivist project of History. Having the bibliographic prospective as a methodological axis, and based on these perspectives, a review of trends in general and globalized historiography from Rojas is carried out, in order to discuss, then, some trends in Brazilian contemporary historiography and art, pointing out its peculiarities in contrast to a group of more general ones.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

INTRODUÇÃO

Consideremos, primeiro, que o modernismo brasileiro nas artes passou por intensa revisão crítica nos últimos anos e que não tem sido mais considerado exclusivamente como uma tendência acriticamente modelada pelas vogas internacionais. Então, se essa mesma “brasilidade modernista” tem algo que nos faria assumir um lugar singular na produção artística mundializada, resta-nos perguntar se a historiografia da arte praticada no Brasil, deixando-se infectar por tal singularidade estética, também teria algo a dizer sobre o processo de globalização da própria História da Arte. Em outros termos, caberia a pergunta: o discurso historiográfico da arte no Brasil também tem sido um processo “antropofágico” de identificação e reconstituição de nosso lugar de fala no mundo?

A tentativa deste ensaio consiste em não tanto pontuar um ajuste de contas da modernidade brasileira na história da arte, mas bem mais conjecturar se a disciplina forjada no bojo de uma concepção iluminista-enciclopédica também se “modernizou” a ponto de assumir (ou não) práticas da historiografia geral típicas das viragens do século XX para o XXI. No que consistiriam essas práticas? Justamente aquelas que se distanciaram ou superariam o projeto positivista de história, notadamente a que reivindica uma descentralização não só discursiva, mas também epistêmica a partir do chamado pós-68.

MODERNIDADE E GLOBALIZAÇÃO: ENTRE O “MADURO” E O “IMATURO”

Se os sintomas mais agudos da modernidade ocidental são reconhecíveis entre as emergências do industrialismo do final do século XVIII e o auge do capitalismo burguês em meados do século XIX, o projeto europeu de globalização do mercado já se encontrava, à época, imerso em nacionalismos e colonialismos “ensaiados” desde o início do mercantilismo no século XVI. Assim, a modernidade europeia não se constitui de imediato num projeto bem articulado de “missão civilizatória”, mas, antes, num processo no qual todos os elementos e atores do cenário internacional vão sendo mutuamente confrontados e realinhados até que os valores sociais, econômicos, políticos, religiosos e estéticos de determinada comunidade (a europeia) sejam tomados como instituições a serem mundializadas como sinônimo de “civilidade”. Entre essas duas fases da modernidade/colonialidade, uma hipótese pode ser considerada:

De fato, os historiadores não devem confundir, como fizeram frequentemente até agora, a ideia de mundialização com a de uniformização. Há duas etapas na mundialização: a primeira consiste na comunicação, na relação de regiões e culturas que se ignoravam; a segunda é um fenômeno de absorção, de fusão. Até agora, a humanidade só conheceu a primeira dessas etapas (LE GOFF, 2015, p. 133-134).

Mesmo que esta perspectiva de Jacques Le Goff seja contestável, dada a massificação internacional da produção cultural das sociedades ditas centrais, é fato que há um equívoco de alguns historiadores ao reconhecerem “comunicação” e “relação” como sintomas de “absorção” ou “fusão” entre culturas. Entretanto, tais equívocos de interpretação histórica são eles mesmos construções de discursos historiográficos calcados na ideia de triunfo da “missão civilizatória” europeia que foi sendo forjada ao longo do mercantilismo e do industrialismo colonialista, ainda que se reconheça a paulatina corrosão de tal projeto desde meados do século XIX.

Portanto, se a marca distintiva da modernidade é a globalização (ou mundialização, como querem os franceses) que vai das emergências mercantilistas do século XVI aos trunfos capitalistas do século XX, não se deve abstrair desse processo de globalização econômica uma mundialização cultural nos mesmos termos. Para o medievalista francês, foi só a partir dos processos de independência política das ex-colônias nas Américas (entre os anos finais do século XVIII e os iniciais do XIX) que a Europa começa a superar certos valores sociais e técnicos que vinham sendo sustentados há séculos nas sociedades euro-ocidentais e, assim, encontrar-se-ia de fato e de pleno na era moderna. Além do mais, Le Goff afirma que a colonização europeia “só se desenvolveu realmente depois de meados de século XVIII e sobretudo no século XIX” (2015, p. 97-98), mas é interessante notar como quase três séculos de colonialismo nas Américas se tornam, num passe de mágica, num período ainda não suficientemente “maduro” do projeto de modernidade/colonialidade.

De qualquer maneira, o interculturalismo que os historiadores daquela modernidade de longa duração costumam verificar já nos primeiros passos do mercantilismo, não necessariamente estaria dotado de uma porosidade de mão dupla (ou múltipla) a ponto de configurar uma absorção ou fusão entre regiões e culturas que até então se ignoravam e, nesse sentido, o puxão de orelha de Le Goff nos historiadores da cultura vem bem a calhar. Mas o que importa assinalar é o fato de que nesse mesmo período das viragens técnicas modernizadoras entre os séculos XVIII e XIX, a pretensão de “missão civilizatória” europeia já estava bem nutrida de sua suposta universalidade e é nesse contexto iluminista-enciclopédico, momento dos mais agudos da modernidade (quando seu processo se torna efetivamente projeto), que a História da Arte foi configurada academicamente.

Foi exatamente nesse interstício ainda “imaturo” da colonização (nas Américas) que uma dada confiança na inexorabilidade da História como processo de emancipação da razão humana tomou vulto entre colonizadores, abrindo espaço para uma visão positivista da evolução social humana paulatinamente imposta e absorvida pelos colonizados. Malgrado as diatribes já então antigas de Montaigne – e em certa medida atualizadas por Rousseau – sobre tal “missão civilizatória”, esse segundo tempo da modernidade deu continuidade aos racismos e aos nacionalismos, se avolumando ao longo do século XX, par e passo com a descolonização da África e da Ásia – não à toa, tanto os estudos sobre os “pós” do moderno quanto sobre os “pós” do colonial geminaram quase simultaneamente nas décadas finais do século XX.

TENDÊNCIAS GLOBALIZANTES DA HISTORIOGRAFIA GERAL

A hipótese neste momento é a seguinte: se a arte da chamada pós-modernidade é a do multiculturalismo bafejado pela debacle da razão instrumental e se a humanidade ainda não conheceu a segunda fase da mundialização, a episteme contemporânea da História da Arte encontra-se suficientemente permeável à absorção ou fusão cultural que caracterizariam essa segunda fase? Vejamos, antes, algumas perspectivas evolutivas da historiografia geral.

Quando voltamos atrás na trama do tempo em busca das origens dos tipos de história ainda vigentes no mundo inteiro, torna-se claro que essas origens se encontram na segunda metade do século XIX cronológico. Afinal, é quando se afirma, por

um lado, o modelo de história positivista antes mencionado – que procura “copiar” a “exatidão” das ciências naturais, promovendo uma história puramente descritiva, fática, empirista, especializada e limitada a “narrar os fatos tal e como aconteceram” – e, por outro lado, nessa época começa a configurar-se e a difundir-se também, progressivamente, a *primeira* versão da *história crítica contemporânea*, que é precisamente aquela que se inclui no complexo e mais vasto projeto crítico de Karl Marx (ROJAS, 2017, p. 77).

Na obra da qual retiramos esta citação, o professor mexicano Carlos Antonio Aguirre Rojas nos oferece um panorama diacrônico do exercício historiográfico moderno-contemporâneo palmilhando suas fontes desde meados do século XIX. Segundo Rojas, quatro etapas (ou curvas essenciais) são marcantes nessa trajetória nos discursos históricos e nos saberes sociais da modernidade:

Primeira etapa (1848-1870):

Momento de hegemonia da história iluminista/positivista em meio ao qual o projeto de modernidade capitalista atinge seu auge (e inicia seu declínio), ao mesmo tempo em que o primeiro esboço de uma concepção materialista ou social da história, concebida como ciência e destinada a superar, de um lado, aquela concepção secular da história “sem muito conflito com o mito, a lenda e o mundo da ficção e da literatura, para passar, por fim, ao esforço de constituir-se numa verdadeira ‘empresa racional de análise’” (Rojas, 2017, p. 46); e, de outro lado, enfrentar aquela outra concepção de “história puramente descritiva, fática, empirista, especializada e limitada a ‘narrar os fatos tal e como aconteceram’” (idem, p. 77). Estas duas concepções do fazer historiográfico então vigentes na segunda metade do século XIX, embora conflitantes, estavam ambas ideologicamente confinadas nesse mesmo momento “em que o capitalismo afirmou, pela primeira vez na história humana, um *universalismo abstrato* e *homogeneizante*, correspondente, num plano geral, ao universalismo também nivelador e genérico que, no âmbito econômico, se afirmou com a vigência geral do princípio do valor e de sua autorreprodução” (ROJAS, 2017, p. 24).

Em suma,

1848 é a data que simboliza o ponto histórico crucial que mudou o sentido da curva global e secular da modernidade, o momento em que se esgota a longa fase ascendente da modernidade, iniciada no século XVI, para dar lugar à linha descendente da mesma modernidade, linha esta que se estende da conjuntura de 1848-1870 até hoje (Rojas, 2017, p. 47).

Seguindo de alguma maneira as perspectivas de historiadores marxistas, a exemplo dos britânicos David Harvey (2015) e Eric Hobsbawn (2002) na defesa da concepção histórico-geográfica do materialismo dialético – tendência esta duramente criticada nos anos 1980-1990 através das teses sobre o “fim da história” –, Rojas tem em seu horizonte epistêmico não só estudos sobre a história, mas também sobre a filosofia da história (a começar pelo próprio Marx) e afirma que esse debate envolve a totalidade das *ciências* sociais, ou seja, reitera uma ciência da história decididamente interdisciplinar. Resta indagar se essa perspectiva da historiografia geral traçada pelo historiador e sociólogo mexicano enquadraria uma historiografia da arte.

Segunda etapa (1870-1929):

Este segundo ciclo começou com a guerra franco-prussiana que precipitou a Terceira República e depôs Napoleão III, quando a

primeira etapa ou ciclo da historiografia contemporânea foi seguida por um segundo momento que vai de 1870 a 1929 aproximadamente, em que houve a constituição de uma *primeira hegemonia historiográfica*, cujo centro de irradiação fundamental será o espaço de língua germânica da Europa ocidental, chegando a funcionar como um ‘modelo’ geral para o conjunto das restantes historiografias da Europa e do mundo daqueles tempos (ROJAS, 2017, p. 14).

Mais adiante, o autor reitera que nessa fase alemã e austríaca a historiografia germânica assumiu o papel de “‘modelo dominante para ser imitado’ pelas demais historiografias da Europa e do mundo” (idem, 112).

Se colocarmos numa mesma perspectiva a instituição acadêmica da disciplina História da Arte com Gustav Friedrich Waagen (1844, na Universidade de Berlim), com Rudolf Eitelberger (1852, na Universidade de Viena) e com Jacob Burckhardt (1847 na Universidade de Berlim e depois na da Basileia) e acrescentarmos Heinrich Wölfflin, Friedrich Nietzsche, Alois Riegl e Aby Warburg, realmente podemos considerar em linhas gerais uma similar hegemonia da “escola” de língua germânica (Alemanha, Áustria e Suíça) também no campo da historiografia da arte nos dois primeiros períodos (1848-1870 e 1870-1829) assinalados por Rojas. Mas se observarmos a extensão do prestígio dessa tendência através de Erwin Panofsky, Arnold Hauser e de alguns membros da Escola de Frankfurt (sobretudo Theodor Adorno e Walter Benjamin), seria forçoso considerar que a influência da escola de língua germânica de historiografia não cessou com a ascensão do nazismo – pelo menos não na América Latina e considerando que a recepção da obra de Warburg fora do mundo de língua alemã, por exemplo, só começa a partir dos anos 1960 do século passado na Itália e, em termos de mundo latino-americano, dos anos 1990 na Argentina.

Embora Rojas não esmiuça naquelas duas primeiras etapas as influências diretas do projeto de história crítica atribuída ao marxismo original, é possível perceber tal influência pelo menos em Walter Benjamin, em Arnold Hauser e na própria historiografia da arte que Nicos Hadjnicolaou arregimenta em seu *Histoire de l'art et lutte des classes* (1978). Ademais, Michael Podro (2001) reforça a importância dos filósofos e historiadores de língua alemã desse período, citando Friedrich Hegel, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg e Erwin Panofsky. Por tudo isso, é importante assinalar que em nenhum momento Rojas defende a ideia de que a ascensão de uma escola/tendência historiográfica anula a anterior. Ao contrário, é bem conhecida a longa influência da concepção hegeliana de espírito da história – que teria viajado do oriente para o ocidente, encontrando seu absoluto na Europa – nas teóricas de alguns dos autores citados.

Nesse ínterim, em Portugal, quando da separação (por decreto real de 1881) entre academias e escolas, a História da Arte (atrelada à Estética) é instituída no domínio regimental das Escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto. No Brasil, a disciplina aparece em 1870, mas só se torna componente curricular especializado a partir de 1917, com o concurso público na Escola Nacional de Belas Artes vencido pelo parense José Flexa Ribeiro. Detalhe importante: a história da arte aparece como campo

de saber específico academicamente referenciado (em Viena, no Porto, em Lisboa e no Rio de Janeiro) não nos cursos de História, mas nos cursos/escolas/academias de Belas Artes, isto é, não como estudo subsidiário para a formação do profissional da história, mas para a formação do profissional da arte. Este “detalhe”, por si só, já nos autorizaria a conjecturar até que ponto a história da arte academicamente instituída se preocupou com a evolução das escolas/tendências artísticas par e passo com a evolução das escolas/tendências históricas.

Terceira etapa (1930-1968):

A partir da crise ocasionada em toda a cultura germânica com a ascensão do nazismo, o

segundo ciclo ou momento da historiografia recente se finalizará, dando lugar a uma terceira etapa caracterizada pela emergência de uma *segunda hegemonia historiográfica*, agora centrada, em termos gerais, no espaço do hexágono francês. Uma segunda hegemonia ou segundo modelo geral historiográfico que serviu de inspiração e se tornou referência obrigatória em todos os âmbitos historiográficos daquela época, cujo fim, por sua vez, deu-se com a profunda *revolução cultural* de alcance planetário e de consequências civilizatórias maiores que foi a revolução de 1968” (ROJAS, 2017, p. 44).

Nessa terceira etapa, Rojas aponta a emergência de uma segunda hegemonia historiográfica, agora centrada no território francês. Está se referindo, sobretudo, ao crescente prestígio internacional da Escola dos Annales constituída em torno da *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, revista fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch. A proposta inicial era reunir estudos que, distanciando-se da visão positivista na escritura da história, privilegiassem a análise dos processos estruturais e conjunturais de longa duração que permitissem compreender melhor as mentalidades de culturas e civilizações. Sob essa perspectiva, a História era vista como interdisciplinar, absorvendo métodos e procedimentos de outras ciências sociais como a Economia, a Psicologia, a Arqueologia, a Antropologia e, sobretudo, a Sociologia. Na sequência desse prestígio da Escola dos Annales e, em certa medida, devedor desta no que diz respeito à ênfase na estrutura social e na interdisciplinaridade, surge o Estruturalismo insuflado pela semiologia de Saussure e pela antropologia de Lévi-Strauss a partir de meados dos anos 1950, causando uma retumbante vaga semi-estruturalista nos estudos críticos das ciências humanas e sociais (sobretudo nos países de língua neolatina) e acrescentando a Linguística e a Psicanálise àquele rol interdisciplinar – talvez seja desnecessário acrescentar que o estruturalismo foi duramente criticado (internamente, inclusive) por sua pretensão de dotar as ciências do social e do humano de “cientificidade”.

Com sua ênfase na sincronia e não na diacronia (propugnada por Saussure para a linguística), o estruturalismo causou considerável impacto no campo da história da arte, a tal ponto que Maurizio Fagiolo e Giulio Carlo Argan (1994), fazendo um retrospecto historiográfico, apontam respectivamente o estruturalismo e a semiótica como métodos legítimos da história da arte. Por um outro lado, tanto Fagiolo e Argan quanto José Arenas (1990) colocam o método sociológico (de matiz marxista) como outro método importante da história da arte no século XX. Entre os franceses desta linha, Pierre Francastel é um dos mais conhecidos entre nós.

No Brasil, o impacto dessa hegemonia francófona na historiografia da arte não é difícil de precisar bem antes do período assinalado por Rojas se considerarmos, por exemplo, as origens afrancesadas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a formação (na França) de dois de seus primeiros historiadores da arte: José Flexa Ribeiro e Mário Barata, embora suas respectivas abordagens investigativas sejam consideravelmente diferentes. Além disso, o estruturalismo e a semiótica causaram um certo frisson nos anos 1960-1970, sobretudo através do prestígio que professores do Collège de France (Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault e Roland Barthes) e da Universidade de Bolonha (Umberto Eco e Omar Calabrese) começaram a gozar entre nós nos anos seguintes. Nesse interim, a História da Arte era disseminada não só nas escolas ou faculdades de Belas Artes, Arquitetura e Letras, mas também nos cursos de Educação Artística que começaram a vicejar país a fora por força da lei 5692/71 – o primeiro curso superior de História da Arte no Brasil foi criado no Instituto de Belas Artes em 1961, então um órgão ligado à Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara e incorporado à Universidade do Estado da Guanabara (UEG), atual UERJ (Siqueira, 2016).

Quarta etapa (1968-atual):

Finalmente, e coroando todo esse complexo trajeto dos estudos históricos contemporâneos, encontra-se uma quarta e última etapa, herdeira direta das grandes transformações que 1968 trouxe para todos os *mecanismos de reprodução cultural da vida social moderna*, etapa na qual não existe nenhuma hegemonia historiográfica, mas, pelo contrário, há uma inédita situação de policentrismo na inovação e descobrimento de novas linhas de progresso da historiografia, situação que se prolonga até os nossos dias (ROJAS, 2017, p. 44).

A quarta e atual etapa, iniciada em 1968, teria como característica justamente a não verificação de uma hegemonia, momento no qual “há uma inédita situação de policentrismo na inovação e descobrimento de novas linhas de progresso da historiografia, situação que se prolonga até os nossos dias” (idem, p. 44). Segundo o próprio sociólogo e historiador mexicano, o período 1968-atual tem quatro características gerais importantes:

- 1) A incorporação do presente dentro da história, eliminando “a artificial barreira epistemológica que o século XIX estabeleceu entre a história e as demais ciências sociais” (*ibidem*, p. 122).
- 2) A contraposição em relação à “história oficial, tradicional, positiva e legitimadora do poder, na mesma medida em que se distancia das fáceis, porém estéreis, posturas pós-modernas e irracionalistas que existem em alguns reduzidos âmbitos historiográficos do panorama global” (*ibidem*, p. 124-125).
- 3) O assumir a evidente crise epistemológica do conhecimento social que fora compartimentada no século XIX, “ao mesmo tempo que se iniciava um claro processo de reorganização de todo o sistema das ciências sociais e inclusive do sistema de diferentes ‘culturas’ e de todo o sistema de saberes humanos, processo no qual ainda estamos imersos” (*ibidem*, p. 125-126).
- 4) O crescimento e a expansão do campo específico da história da historiografia. Isso, “além de permitir a elaboração dos primeiros mapas gerais do que foi a cur-

va de vida da historiografia do século XX, promoveu e apoiou também a mais clara *autoconsciência* do que hoje significa ser historiador e se dedicar à prática da história” (ibidem, p. 127).

Podemos conjecturar que toda essa reorganização global do sistema científico e do sistema cultural (visível no pós-68) pode ter sido reflexo daquela segunda fase da globalização (de absorção, de fusão) da qual nos fala Le Goff (2015).

De fato, depois do pioneiro *História da Crítica de Arte* de Lionello Venturi (publicado em Nova York em 1936), no qual o autor identificava metodologicamente a história da arte com a história da crítica de arte, foi no pós-68 que vieram a lume alguns dos mais conhecidos estudos de história da historiografia da arte propriamente dita ou de estudos que, direta ou indiretamente, colocaram a história da arte com seus objetos, métodos e teorias (estruturados na modernidade) em confronto com o borramento de fronteiras epistêmicas na contemporaneidade, revelando uma relativa não hegemonia de quaisquer escolas. Dentre eles:

História da arte e movimentos sociais (1973; 1978) de Nicos Hadjinicolaou; *Guia de história da arte* (1977; 1994) de Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo; *Teoría y metodología de la historia del arte* (1982) de José Fernandez Arenas; *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois* (1995; 2006) de Hans Belting; *A linguagem da arte* (1985; 1987) e *A idade neobarroca* (1987; 1988) de Omar Calabrese; *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia* (1990; 1996) de Udo Kultermann; *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997; 2003) de Arthur Danto; *La construcción historiográfica del arte* (2012) de Antonio Urquizar Herrera e José Enrique García Melero; *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte* (2015; 2017) de Éric Michaud; *Primitivismes: une invention moderne* (2019) de Philippe Dagen; e *A History of art history* (2019) de Christopher Wood.

Com exceção destes dois últimos e considerando os títulos produzidos e/ou traduzidos para o mundo latino-americano e ibérico, percebe-se a proeminência recente de italianos, espanhóis, alemães, franceses e estadunidenses nesse campo da história da historiografia da arte – o que corroboraria aquela percepção de Rojas de que as tendências historiográficas no pós-68 não têm um centro hegemônico claro. Entretanto, salta aos olhos nesses compêndios a quase total ausência de histórias e teorias da arte de não europeus – com exceção de Christopher Wood, que cita os chineses. Tal ausência, por si só, atesta que ainda vige a hegemonia ocidental, ainda que agora deslocada para o eixo euro-estadunidense.

No Brasil, “*Uma história da arte?*” de Cristiana Tejo et al (2012), resultado do workshop “Uma história da arte em Pernambuco?” (Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 2008); *História e arte: encontros disciplinares* de Artur Freitas e Rosane Kaminski (orgs., 2013), resultante do “I Simpósio de História e Arte” (Curitiba, UFPR, 2012), e Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes de Carolin Overhoff Ferreira (2019) são exemplos, dentre outros, dessa tendência policêntrica entre nós. *Apolo y la mascara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas* da historiadora argentina Estela Ocampo (1985) é um outro exemplo de que uma teoria transcultural da história da arte ainda se constituía, no final do século XX, numa vívida miragem para consumo europeu.

Resumindo, Rojas traça o perfil das quatro etapas no bojo do processo/projeto da modernidade ocidental iniciando com o esboço de uma *ciência* da história que se dis-

tância ao mesmo tempo de uma história quase literária/mitológica e de uma outra científica/positivista. E o faz para assinalar que boa parte da historiografia crítica contemporânea tem algum laço genético, ainda que não direto ou evidente, com o projeto crítico do marxismo original (materialista/dialético) na medida mesmo em que estes discursos empoderam a História enquanto ciência da interpretação que desloca seu foco da mera narrativa dos “grandes fatos” e dos “grandes homens” (presente tanto no literário/mitológico quanto no científico/positivista) para a fricção dialética entre forças social e culturalmente constituídas.

De resto, Rojas assinala algumas vertentes que indicam a condição policêntrica na inovação historiográfica e, conseqüentemente, a pluralidade de possibilidades de investigação histórica na contemporaneidade:

Com isso, nas décadas posteriores a 1968, os terceiros ou quartos *Annales* franceses, as várias vertentes da microhistória italiana, os representantes da nova história radical estadunidense, a nova história social alemã, a recente história institucional portuguesa, a renovada história regional latino-americana, a antropologia histórica russa ou então as várias correntes da história marxista britânica, enfim, todos esses centros historiográficos tornaram-se igualmente importantes (ROJAS, 2017, p. 113).

Numa atitude similar de observação de tendências históricas que se chocam e se entrecruzam, Fagiolo afirma que

Não basta olhar as obras de arte de um ou de outro ponto de vista, pondo-se a par dos últimos instrumentos metodológicos. O problema é mais complexo: uma crítica formal pode servir ao método iconológico; o método sociológico pode ser englobado numa visão estrutural; a essência formal pode fazer com que se reencontrem as coordenadas de uma correcta ambientação sociológica. Tudo na condição de reintegrar a obra de arte no seu momento histórico, reencontrando os processos que a geraram e as estruturas que a condicionaram (FAGIOLLO, 1994, 102).

Essa afirmação de Fagiolo não deixa de ser uma demonstração dos choques entre tendências historiográficas no campo da arte, pelo menos em solo europeu. Giulio Carlo Argan (1992) formulou já nos anos 1980 a conhecida tese da “crise da arte como ciência europeia” assinalando a desinibição e autonomia dos modernismos não europeus (sobretudo estadunidenses) como sintomas de dada descentralização na história da arte, ainda que Paris e Nova York tenham permanecido como referências. Em sua tese, entretanto, Argan continua naquela perspectiva historiográfica verticalizada típica do século XX europeu na qual a produção e a difusão hegemônica da arte se confundem (ou se sustenta) com a tendência historiográfica de plantão.

Além disso, e mesmo sabendo que Rojas lançou seu foco investigativo sobre a produção historiográfica ocidental, não se pode deixar de lembrar que as vertentes pós-coloniais e decoloniais dos estudos culturais tomaram impulso no pós-68 entre intelectuais africanos e asiáticos (além dos latino-americanos), inclusive em termos de questionamento da tradição historiográfica ocidental (agora entendida como “consórcio” entre as duas margens do Atlântico Norte). Por isso mesmo, há que se reconhecer que essa pluralidade de possibilidades de pensar e escrever a história não se dá sem críticas. Carlo Ginzburg, ele mesmo citado por Rojas como um dos historiado-

res cintilantes na contemporaneidade, registra a crítica de Hobsbawn à historiografia praticada no pós-68: “Mais do que nunca a história é atualmente revista ou inventada por gente que não deseja o passado real, mas somente um passado que sirva aos seus objetivos. Estamos hoje na grande época da mitologia histórica” (*apud* Ginzburg, 2007, p. 156). Discordando de Hobsbawn no atacado, Ginzburg concorda com o colega britânico no varejo quando este afirma que “o maior perigo político imediato para a historiografia é hoje o ‘antiuniversalismo’, ou seja, a convicção de que a minha verdade vale tanto quanto a tua, independentemente das provas apresentadas (*apud* Ginzburg, 2007, p. 157).

De qualquer modo, aquela revisão (ou invenção) da história e o “antiuniversalismo” das práticas historiográficas no pós-68 a que Hobsbawn se refere, devem ser colocadas noutra perspectiva:

Será possível buscar esta síntese que recolheria as visões amplas, globais e universalistas dos últimos quatro ou cinco séculos, tratando simultaneamente de dotá-las do fundamento derivado da experiência concreta que o reconhecimento detalhado e minucioso do múltiplo, da diferença e da singularidade oferece, além de pensar a coexistência possível de muitas lógicas e da diversidade, para então avançar na construção de uma nova *universalidade concreta* de um também necessariamente distinto e renovado sistema de saberes e dos conhecimentos humanos? (ROJAS, 2017, p. 38-39).

Nesse sentido e neste caso, tanto Hobsbawn quanto Ginzburg, ao apontarem para um relativismo do discurso historiográfico no pós-68, parecem desconsiderar (ou ignorar) as teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin nas quais este assevera “Porque é irrecuperável a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela” (Benjamin, 2005, p. 62). Discutindo este e outros trechos dessas teses, a filósofa alemã Susan Buck-Morss aponta justamente para a questão que realmente conta: o discurso historiográfico tem se constituído para “encontrar o que é de interesse do poder presente” (Buck-Morss, 2018, p. 22), isto é, por um patronato que é menos “guardião da verdade” histórica do que “guardião do poder” histórico, inclusive em termos arqueológicos. E acrescenta:

Porém, indo mais fundo nos vestígios históricos, abaixo do nível da lenda oficial, fica claro que “nosso” passado não é, e nunca foi, nosso. Os objetos sobrevivem através das mãos dos negociantes. Os livros se movem e prosperam na diáspora; o trabalho acadêmico floresce através do intercâmbio cosmopolita. Textos e artefatos seguem as rotas das peregrinações, das tropas militares e do comércio (Buck-Morss, 2018, p. 23).

Entre a universalidade idealizada (ou “lendária” e “exclusivista” segundo Buck-Morss) na modernidade e a universalidade concreta na contemporaneidade, a História da Arte talvez se encontre numa encruzilhada epistêmica sem precedentes e que pode ser reconfigurada naquelas duas fases da globalização que Le Goff indicou. Esta talvez seja, ao fim e ao cabo, a grande questão que interessa aos estudos historiográficos na atualidade, ainda mais se considerarmos que o campo epistêmico da história (e da história da arte) encontra-se em mais uma disputa fratricida que opõe não só “conservadores” e “progressistas” da história, mas também colonizadores e descolonizadores nesse grande palco global onde os papéis de atores principais e coadjuvantes já estariam definidos a priori. Na verdade, tanto história quanto arte se veem

em meio à crise de um projeto de civilização (o da modernidade/colonialidade europeia) sobre a qual estão distendidas e friccionadas todas as ordens sociais: a econômica, a política a científica, a linguística e a estética, com as últimas submetidas à primeira. E quem há de negar que a história da arte, se realmente concebida e sustentada na diversidade que deve constituir sua universalidade epistêmica, encontra-se no olho do furacão? É aqui que entra a contribuição brasileira, “antropofágica” e singular, para esse debate.

HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA DA ARTE: JÁ DESCOLONIAL NOS ANOS 1980?

Para introduzir a parte final deste ensaio valho-me (num presumível ato falho) de uma citação de Hobsbawn:

No entanto, jamais procurei tornar-me um latino-americanista, nem me considerava um deles. Assim como para o biólogo Darwin, para mim, como historiador, a revelação da América Latina não foi regional, e sim geral. Era um laboratório de mudança histórica, primordialmente diferente do que se poderia esperar, um continente feito para minar as verdades convencionais (HOBSEBAWN, 2002, p. 410).

Em que pese a submissão política e econômica a que estamos submetidos na América Latina em plena fase contemporânea da globalização (ainda assimétrica), esta citação vem bem a calhar para o escopo deste artigo, na medida em que Hobsbawn não percebe o cone sul como mero reflexo “regional” da modernidade europeia, mas como uma realidade histórico-geográfica feita “para minar as verdades convencionais”.

Em 1983 foi publicada aquela que talvez possa ser considerada a primeira obra geral de caráter epistemicamente contemporânea (e descolonial) da historiografia artística brasileira. Refiro-me à *História Geral da Arte no Brasil*, sob a coordenação editorial de Walter Zanini (1983). Obviamente, foi publicada num momento em que a teoria da colonialidade gerada na América Latina ainda daria seus primeiros passos na década seguinte, mas certamente já guarda algo daquele “feito para minar as verdades convencionais” aludido por Hobsbawn.

Em primeiro lugar, é necessário assinalar uma precedência e três desdobramentos (dentre várias possíveis) que situam a obra organizada por Zanini em variáveis decida-damente descoloniais, mesmo que limitando-as ao contexto paulista e sem, com isso, sugerir a ideia de uma “escola hegemônica” nacional no pós-68: *A mão do povo brasileiro* (1969, MASP), exposição organizada por Lina Bo Bardi, Glauber Rocha, Pietro Maria Bardi e Martim Gonçalves; *A mão Afro-brasileira* (1988, MAM/SP), com curadoria de Emanuel Araújo e curadoria-assistente de Carlos Eugênio M. de Moura; a *24ª Bienal de São Paulo* (1998), a “bienal da antropofagia” com curadoria-geral de Paulo Herkenhoff e curadoria-adjunta de Adriano Pedrosa; e a *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento* (2000), com curadoria de Nelson Aguilar e Emanuel Araújo. Trata-se de quatro grandes exposições que, tal qual a *História Geral*, ofereceram um panorama da peculiar contribuição brasileira para a história da arte em plena operação rescaldo do modernismo e da modernidade, provocando direta ou indiretamente questionamentos acerca dos recortes temporais e estéticos privilegiados pela historiografia da arte no Brasil de então.

Resultado de um trabalho que durou cinco anos, *História Geral da Arte no Brasil* constituiu-se num autêntico plano-piloto para a historiografia contemporânea.

Nele, o primeiro aspecto a ser ressaltado é o da colaboração entre historiadores, antropólogos e sociólogos, necessária porque “diante dos fins visados e da consideração do elenco de estudiosos existente no país, a coordenadoria decidiu-se por autores nem sempre pertencentes à área de história da arte” (ZANINI, 1983, p. 14). Quase todos os doutores, titulares ou livre-docentes, os autores são de formações e atuações diversas, abrangendo arte, arquitetura, história, antropologia, sociologia, arqueologia, design, estética e arte-educação. Membro fundador (1972) do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e historiador que defendia a profissionalização nesse campo específico, Zanini convidou, dentre os membros do Comitê, Mário Barata, Ana Mae Tavares Bastos Barbosa, José Roberto Teixeira Leite, José Liberal de Castro, Benedito Lima de Toledo e Ulpiano Bezerra de Menezes, ou seja, somente sete (contando com o próprio Zanini) dos dezesseis autores que comparecem na obra. O elenco de profissionais referido por Zanini ainda era reduzido à época? Ou por demais concentrado em determinados períodos históricos? Ou não havia especialistas da história da arte suficiente para cobrir todas as estéticas pretendidas, já que a arte

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 gerais (ZANINI, 1983, p. 14).

Certo é que a obra, da forma como foi concebida, extrapola em muito o campo específico de atuação dos historiadores da arte disponíveis na época o que, por si só, já estabelece um confronto entre formação/atuação do historiador face à uma historiografia da arte dando seus primeiros passos em seu “campo ampliado”. De fato, este confronto não se verificou somente no Brasil. Frank Willet (2017), já em 1971, referindo-se a uma história da arte africana que “ainda não foi escrita” dentro dos cânones oficiais da disciplina, afirma que esta talvez possa ser rascunhada a partir de uma colaboração profícua entre historiadores e antropólogos ou de uma aproximação do pesquisador às práticas das duas disciplinas (WILLET, 2017, p. 55).

Fruto, portanto, de uma colaboração interdisciplinar, o segundo aspecto a ser sublinhado na obra é o da decidida inserção (em seus próprios termos) da arte indígena (Darcy Ribeiro), da arte popular (Vicente Salles), da arte afro-brasileira (Mariano Carneiro da Cunha) e da arte-educação (Ana Mae Barbosa) no cânone historiográfico da arte brasileira – todas até então negligenciadas nos panoramas gerais da historiografia, exceto quando esses assuntos eram imprescindíveis para ligeiras abordagens sobre certas influências na evolução da história da arte eurocentrada. Para que tenhamos uma perspectiva do impacto epistêmico que essa inserção no cânone provoca, basta lembrarmos-nos da acirrada discussão que se seguiu à exposição *Primitivism* (1984) no MoMA que envolveu intelectuais de peso como James Clifford – discussão essa retomada recentemente por Philippe Dagen (2019).

O terceiro aspecto é o trançado entre história da arte e cultura visual que subjaz na obra, renunciando um debate acirrado sobre pioneirismos e limites disciplinares que aconteceria nas duas primeiras décadas deste século a partir da criação do Mestrado em Cultura Visual e grupos de pesquisa nesse campo de estudos na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

Longe de pretender aqui uma exegese acurada de *História Geral da Arte no Brasil*, esses três aspectos que respingam direta ou indiretamente nos dossiês citados a seguir, me parece um dos primeiros preâmbulos sobre a transição de uma concepção modernista da história da arte e uma outra, mais plural, descentralizada, interdisciplinar e diversificada em suas epistemes e métodos, que poderíamos caracterizar, pelo aqui exposto, como uma concepção contemporânea do fazer historiográfico no campo da arte ainda que, como também vimos, inserida numa evolução forrada de fricções epistêmicas que já tem mais de um século e meio.

Se percebermos a questão sob essa perspectiva, talvez possamos afirmar que a *História Geral da Arte no Brasil* constitui-se como um dos sintomas mais eloquentes de nossa forma peculiar (antropofágica?) de interagir com projetos outros de contemporaneidade nas teias globais, particularmente aqueles que ousam produzir sobreposições ou dobras temporais e territoriais. Em 2023, a obra organizada por Walter Zanini fez 40 anos e, depois dela, nenhum outro compêndio tão abrangente de história da arte brasileira foi publicado. Talvez já esteja na hora de, a partir desse marco, pensarmos num adensamento das discussões sobre a historiografia da arte e sua história no Brasil.

Por fim, é necessário investigar mais profundamente se essa concepção interdisciplinar, plural e descentralizada da História da Arte gerou algum fruto duradouro no cenário acadêmico brasileiro. Por enquanto, é possível destacar alguns fatos recentes.

Na viragem ainda pandêmica de 2021 para 2022 no Brasil, fomos literalmente agraciados por quatro coletâneas que dão muito o que pensar sobre nossos modos de entrar e sair da modernidade e, de quebra, permitem o confronto dos lugares de fala – e consequentemente de escuta – visíveis (ou nem tanto) no discurso historiográfico da arte. São elas:

“A ‘virada global’ como um futuro disciplinar para a História da Arte”, dossiê organizado por Flavia Galli Tatsch e Claire Farago para a Revista Modos (v. 5, n. 3, setembro-dezembro 2021; UNICAMP); “Histórias da Arte sem lugar”, dossiê proposto e organizado por Sônia Salzstein, Liliâne Benetti, Lara Casares Rivetti e Leonardo Santos para a Revista Ars (n. 42, dezembro 2021, USP); “Arte e Monumentos: entre o esquecimento e a memória”, dossiê fruto do seminário homônimo (2020) proposto e organizado por Paulo H. Duarte-Feitoza e Rubens Pilegi da Silva Sá (NIHA/UFG, 2022); e o dossiê “(Re)existências afro...” organizado por Arthur Vale e Roberto Conduru para a Revista Modos (v. 6, n. 1, janeiro 2022, UNICAMP).

Os dois primeiros dossiês (2021) indagam diretamente o confronto entre tradição e contemporaneidade no campo disciplinar da História da Arte. Os dois últimos (2022), focados nas demandas anticoloniais, antirracistas e multilaterais que pontuam a nossa contemporaneidade assimetricamente globalizada, também não deixam de testar a porosidade epistêmica das fronteiras da historiografia da arte, ela mesma considerada como um constructo da modernidade. Assim, todos esses dossiês tratam, direta ou indiretamente, daquilo que ainda não coube – algum dia caberá? – numa estrutura historiográfica de longa duração ou nas estripulias entre tradição e modernidade que Glória Ferreira, há quase 10 anos, sintetizou nos seguintes termos:

uma apreensão descentrada da cultura e de produções artísticas que transcendem fronteiras, em que o local não está separado do global, sem, contudo, ser dele derivado. Aportes que contribuem para repensar a história da arte a partir de novo

horizonte de questões não identitárias, mas de explicitação das tensas relações transculturais (FERREIRA, 2013, p. 48).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da exuberância recente de questionamentos sobre as práticas historiográficas das artes no Brasil e dado que ela se encontra dispersa em publicações variadas de catálogos e revistas que cresceram exponencialmente, par e passo com a expansão dos cursos de pós-graduação em artes no país nas duas primeiras décadas do século XX, ainda são raros os pesquisadores que têm a coragem de provocar sínteses ou panoramas sobre o estado da arte. No geral, convoca-se os estudos decoloniais, etno-raciais e de gênero para justificar a inserção historiográfica da produção artístico-estética de colonizados nos recortes da contemporaneidade ou, no máximo, nas viragens modernistas entre o final do século XIX e o início do XX. Mas vige quase um silêncio obsequioso sobre a necessidade de revisão da história oficial do período colonial no campo da arte. Quando muito, os contextos significativos das produções artístico-estéticas das culturas então subjugadas pelo processo de colonização europeia nas américas são deixados a cargo quase exclusivo de antropólogos, dado que, no campo da arte e de sua história, tal produção foi “esterilizada” numa abordagem meramente formalista, quase sempre sob a “autoridade” das teorias abstracionistas da arte europeia do início do século XX.

Según esta teoría hoy podemos ser ecuménicos y “recuperar” así las obras de arte de todas las épocas precisamente porque las vaciamos todas de su contenido ideológico-político, religioso etc., y las apreciamos como “arte puro” de acuerdo con nuestro moderno “código de lectura” formal; porque somos “tolerantes” y podemos aceptar todo luego de haberlo esterilizado. No por casualidad el término “esterilizado” es ambiguo y sugere a la vez “desinfección e impotencia” (VENTÓS, 1973, p. 46).

Ou seja, dados o formalismo da sensibilidade moderna europeia, a propalada autonomia da arte e a suposta “especificidade” de sua história, uma universalidade idealizada (mas esterilizada) ainda se constitui como diretiva “incontornável” para o exercício historiográfico, obnubilando uma tentativa de revisão histórica que permitiria perceber a arte também como produção simbólica umbilicalmente conectada a outros contextos e imaginários. Incluir uma ou outra produção de qualquer cultura originária ou periférica então subsumida no cânone historiográfico não altera nem a episteme da arte e nem a episteme da história. Considerar a arte (e sua história) em sua universalidade concreta (não esterilizada pelo olhar ocidental) exige a percepção de ecossistemas estéticos potencial e mutuamente infectáveis que, em suma, podem sustentar tanto a revisão dos paradigmas artísticos quanto dos paradigmas historiográficos.

Então, se aquela exuberância dos estudos críticos da arte embalados direta ou indiretamente pelos estudos antirracistas e anticoloniais que colocam a alteridade no centro do debate é inquestionável, urge perguntar por que esse debate, iniciado há pelo menos quarenta anos, ainda não penetrou no “núcleo duro” da disciplina, dado que as artes calcadas nas culturas originárias e mestiçadas agora “gozam” academicamente de nichos “especializados” cujos prefixos são o termo “etno” – um meio-

-termo entre história, sociologia e antropologia no qual são enfeitadas muitas manifestações artísticas não ocidentais. Mais uma estratégia de um (neo)colonialismo introjetado para que o discurso historiográfico no campo da arte entregue os anéis para não entregar os dedos? Que globalização é essa?

Voltemos àquelas duas fases da mundialização assinaladas por Le Goff: “a primeira consiste na comunicação, na relação de regiões e culturas que se ignoravam; a segunda é um fenômeno de absorção, de fusão. Até agora, a humanidade só conheceu a primeira dessas etapas” (2015, p. 133-134). Pelo exposto neste artigo, talvez possamos conjecturar que a primeira fase (de comunicação e relação) só é válida para historiadores europeus da arte, exímios inventores de alteridades para consumo próprio; enquanto a segunda fase (de absorção e fusão) já seria uma realidade para os historiadores de suas ex-colônias. Ou seja, os colegas europeus (salvo exceções) ainda ignoram (ou fingem ignorar) a segunda e necessária fase da globalização. Enquanto historiadores da arte georreferenciados ao sul do Equador, talvez seja este o nosso lugar de fala quando (e se) pretendemos um intercâmbio acadêmico cosmopolita.

REFERÊNCIAS

- ARENAS, José Fernandez. Teoría y metodología de la historia del arte. Barcelona: Anthropos, 1990.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo e Fagiolo, Maurizio. Guia de história da arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin: aviso de incêndio Uma leitura das teses sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BUCK-MORSS, Susan. O presente do passado. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- DAGEN, Philipe. Primitivismes: une invention moderne. Paris: Gallimard, 2019.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes. São Paulo: Edições 70, 2019.
- FERREIRA, Glória. Sobre a história da arte brasileira. KAMINSKI, Rosane; FREITAS, Artur. História e arte: encontros disciplinares. São Paulo: Intermeios, 2013, 45-53.
- GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HADJINICOLAOU, Nicos. História da arte e movimentos sociais. Lisboa: Edições 70, 1978.
- HARVEY, David. Paris, capital da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.
- HOBBSBAWN, Eric. Tempos interessantes: uma vida no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LE GOFF, Jacques. A história deve ser dividida em pedaços? São Paulo: Unesp, 2015.
- OCAMPO, Estela. Apolo y la mascara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas. Barcelona: Icaria, 1985.
- PODRO, Michael. Los historiadores del arte críticos. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. A historiografia no século XX: História e historiadores entre 1848 e... 2025? São Paulo: Edusp, 2017.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. O curso de História da Arte da UERJ: transformações e perspectivas. Concinnitas, v. 1, n. 28, p. 288-297, 2016. Acessado em 11/03/2022. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25916/18557>>

TEJO, Cristiana; BARROS, Natália; CHAYMOVICH, Felipe Soeiro; FERREIRA, Glória LIMA, Joana D'arc de Sousa; ZACCARA, Madalena; MOKARZEL, Marisa. Uma história da arte? Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2012.

VENTÓS, Xavier Rubert de. Teoria de la sensibilidade. Barcelona: Península, 1973.

VENTURI, Lionello. História da crítica de arte. Lisboa: Edições 70, 2007.

WILLET, Frank. Arte Africana. São Paulo: Edições Sesc-SP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.

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

AFONSO MEDEIROS

Prof. Titular de História da Arte e Estética da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte da UFPA. É Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa em Histórias, Artes e Saberes Estéticos. Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas (UFPA, 1985), é especialista em Belas Artes/História da Arte pela Shizuoka University (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação, pela Shizuoka University (Japão, 1996) e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2001). Fez estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia da UNIFESSPA. Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP.

<https://orcid.org/0000-0002-2588-9948>

saburo@uol.com.br