



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Outro modo de ver as filiações Estéticas da Arte Brasileira

Silvia Miranda Meira - (Livre Docente ECA/USP,
Pesquisadora no MAC-USP, Membro do CBHA)

Resumo: A pesquisa em torno de cartas e documentos delinea questões da atuação de artistas internacionais Max Bill, Marcel Duchamp, e da crítica Leon Degand que na formação da cultura moderna brasileira. A pesquisa sugere equívocos a cerca desta história como: a reputação construída de Max Bill, a atuação do marchand e crítico, Leon Degand e do curador e artista, Marcel Duchamp no Brasil. A renovação no meio artístico relegou as tradições locais a um modelo de provincianismo consagrando-as como não negociáveis, colocando as categorias tradicionais europeias como ferramentas para a prática moderna nacional. A pesquisa busca uma metodologia para res significar o entendimento do discurso sobre a arte moderna brasileira.

Palavra Chave: Colecionismo no Brasil. Questões da estética brasileira. História acervos nacionais.

Abstract: The research around letters and documents outline the performance issues of international artists in Brazil as Max Bill, Marcel Ducham, and critics as Leon Degand who acted in the formation of modern Brazilian

culture. Research suggests some misconceptions about this story as the reputation built by Max Bill, the role of art dealer and critic, Leon Degand and curator and artist Marcel Duchamp. The renewal of the local artistic and folk Brazilian traditions considered Brazilian art provincialiste and accademic putting the European traditional categories, such as tools for artistic practice. The research methodology seeks an understanding and integration method of circulating today in the speech of Brazilian art, some excluded dimensions of modern Brazilian art so as to include interests aspects of Brazilian modern art.

Keywords: Brazilian Modern Art history. Meanings of Brazilian Modern Art, Art History of the XXI Century.

A atuação de artistas e da crítica de arte na formação da cultura moderna brasileira

A reputação construída de Max Bill em São Paulo

As primeiras contribuições para o desenvolvimento da arte brasileira encontram-se sem duvida na implantação do museu de arte de São Paulo, especificamente nas exposições ocorridas em 1950 e 51, de Le Corbusier e Max Bill. A acolhida desses nomes, inaugurando o programa cultural do MASP, instituição paulista recém-criada fez parte das intenções de Pietro Maria Bardi, e de sua mulher a arquiteta Lina Bo Bardi,



Figura 1 - Lina e Bardi desembarcando no aeroporto de Congonhas, São Paulo, em 1947.

de oferecer cultivo aos imigrantes italianos da América do Sul, e fazer circular no novo mundo, sem vícios, um outro campo intelectual,¹ a partir das redes de relações traçadas na Itália, pelo jornalista, crítico e comerciante Pietro Maria Bardi e por sua esposa. (Fig. 1)

Assim o início da internacionalização e proliferação de exposições de artes na capital paulista, iniciativa enraizada no pós-guerra italiano, situa-se na atuação do casal, aliada aos círculos em que conviveram na Europa. Lina ocupou espaços importantes no mundo editorial italiano, seus artigos, além de debates em torno da arquitetura moderna, propunham temas originais como o dilema da crescente expansão do conhecimento artístico em direção à produção de objetos da cultura industrial, especificidades que, aparentemente, estavam fora do interesse e fora do diálogo com a cultura local brasileira; questões essas relacionadas com as pesquisas europeias reformistas das primeiras décadas, ligadas a *cultura della vita*, propagadas pelo grupo da Bauhaus. A editoria da revista Habitat, em São Paulo, colocou essas questões, da relação forma e função, na posição de farol, e de interprete privilegiada.²

A posição de Lina Bo Bardi era muitas vezes ambígua, falando como estrangeira aos brasileiros, e como nativa aos seus amigos europeus. A atuação política de Lina próxima aos círculos do poder oferecia à crítica europeia encantos do seu abraço brasileiro. “Lina ficava fascinada com a arquitetura que florescia com liberdade, com a paisagem tropical, com

¹ na seção didática do museu, no ensino das artes gráficas, da arquitetura, da urbanística, na comunicação visual e no desenho industrial.

² Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991, organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p.33.

um país que não tinha ruínas, nem as de guerra e nem as históricas”,³ menciona Marcelo Ferraz. “Lina mergulha no mundo brasileiro para projetar um museu para um povo novo, sem o peso e as amarras do passado”. O ímpeto de atualização de Lina foi integrado à arquitetura diferenciada do edifício do museu, que, sobretudo hoje, identifica na cidade de São Paulo, os laços da tradição.

A exposição de Max Bill, em março e abril de 1951, no MASP, se torna marco dessa filiação, apesar do artigo publicado na imprensa local, no Diário de São Paulo, em 1949, inserir o artista suíço de maneira inadequada numa filiação Futurista. O contexto desenvolvido no Brasil, entre Pietro Maria Bardi e Max Bill, teve como militância o prosseguimento das vanguardas de caráter construtivo, partindo do modelo europeu da Bauhaus, da ideia de uma “Escola Superior de Design” calculada e automatizada pelo repertório tecnológico da boa forma, onde a arte se une a uma visão industrial tendo como respaldo uma política, sócio - educacional dirigida à reconstrução econômica europeia, como menciona a tese de Rodrigo Otávio da Silva Paiva.⁴

Pietro Maria Bardi estabelece outras prioridades sobre as bases daquilo que se denominava local: “o fazer bananas, mulatas, papagaios e tucanos”.⁵ A arte ligada ao avanço tecnológico menciona Pignatari criava um embate ideológico violento à brasilidade, já que a expectativa era que a América Latina revelasse o processo que vivia ligado ao mundo rural e

³ Ferraz, M. *Uma idéia de museu* in: Museu arte hoje, org. Martin Grossmann, São Paulo, Hedra, 2011, p. 124.

⁴ Paiva, R. O. *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed.13 Marz Berlin, 2011, p. 7.

⁵ Pignatari, D. In *Abstracionismo Geométrico e Informal*, a vanguarda brasileira nos anos cinquenta, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p.76.

agrário. A realidade do mundo industrial subvertia quase que predatoriamente a tradição local, aspirando para São Paulo, na época, a posição do Rio de Janeiro de capital cultural.

A aceleração de coleções, museus e bienais de arte no Brasil, tinham como intenção, servir a uma transformação estética, técnico-industrial, e social a um processo de modernização, acoplando ao poder econômico e social das instituições paulistas a divulgação das vanguardas modernas. O Concretismo em São Paulo, segundo Fiaminghi,⁶ significava oposição, por isso alguns críticos preferiram confundi-lo com o Construtivismo, posição cômoda e ou menos informada ou até mesmo safada. Iniciava-se na cidade de São Paulo, um jogo entre o que estava dentro e fora do campo da arte, tornando visível a cumplicidade com esferas empresariais.

A instituição da arte não foi só institucionalizada em organizações como museus, bienais e coleções de arte como também foi assimilada pelos artistas e incorporada ao gosto das pessoas. Modelos conceituais, competências e modos de percepção que nos permitem hoje produzir, escrever e entender a arte, que formam hoje o nosso *habitus*, para Bourdieu, faz parte das competências, disposições e critérios de qualidade que orientaram nossas ações e definiram nosso senso de valor. Além disso, as instituições da arte foram socialmente incorporadas, as instituições da arte tornaram-se mentes para artistas, críticos, curadores e historiadores da arte, e promotoras de um mercado, para galeristas e colecionadores.⁷ (Fig. 2)

⁶ Fiaminghi, H. In *Abstracionismo Geométrico e Informal, a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p.133.

⁷ Fraser, A. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica* in : *Concinnitas*, Revista do Instituto de artes da UERJ, PP. 179-187.

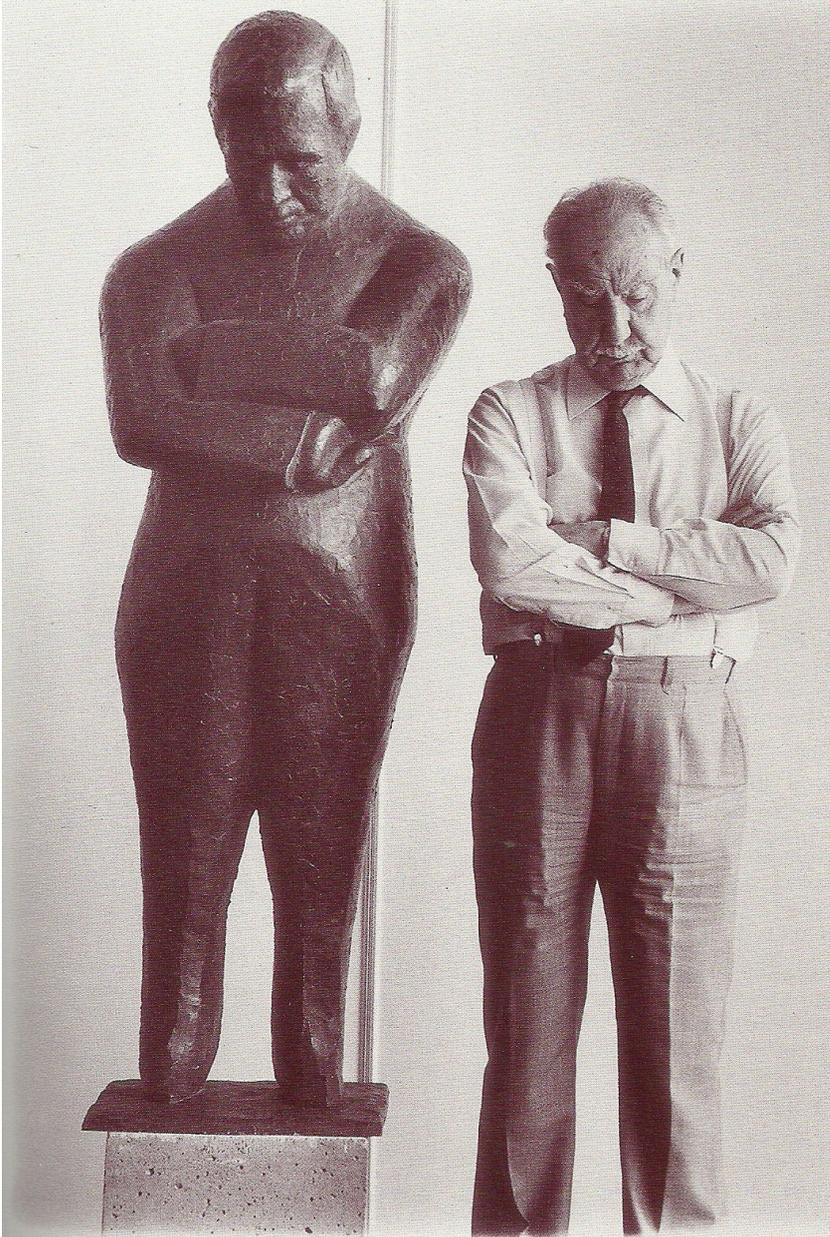


Figura 2 - Pietro Maria Bardi e estátua de Assis Chateaubriand.

A partir das informações que chegavam do exterior, os artistas brasileiros com dificuldade na definição do caráter nacional, em busca de uma concepção de brasilidade, procuravam formas correspondentes para seus trabalhos criativos na arte europeia, carregada de valores tradicionais. A atitude herdada de um passado colonial encontrava nas referências vindas da Europa o *modus operandi* da tradição, e, critério de expressão de uma reconhecida sensibilidade artística. De maneira decisiva há uma renovação da linguagem visual brasileira, principalmente no meio artístico paulistano e carioca, onde o despertar para ser moderno estava impregnado da ideia de libertação do academicismo e a adesão ao modernismo internacional, modo de não se sentir culturalmente periférico, dilema que atravessava a produção cultural brasileira há décadas.

Bardi queria trazer ao Brasil o centro do debate artístico internacional, sem muito levar adiante as discussões sobre as questões culturais da nação brasileira. Seu interesse era voltado a introduzir o gosto internacional, afirmando ser fundamental à atualização do ambiente artístico paulista. (Fig. 3)

O autêntico e primitivo da cultura visual brasileira, ligado à realidade local e às tradições populares, teria sido relegado, pela pesquisa estética dos anos 50, como provinciano, enaltecendo a ideia de um nacional empobrecido. A condição social brasileira de um país em formação e de um povo a procura de uma identidade cultural permitiu que o contexto das vanguardas europeias

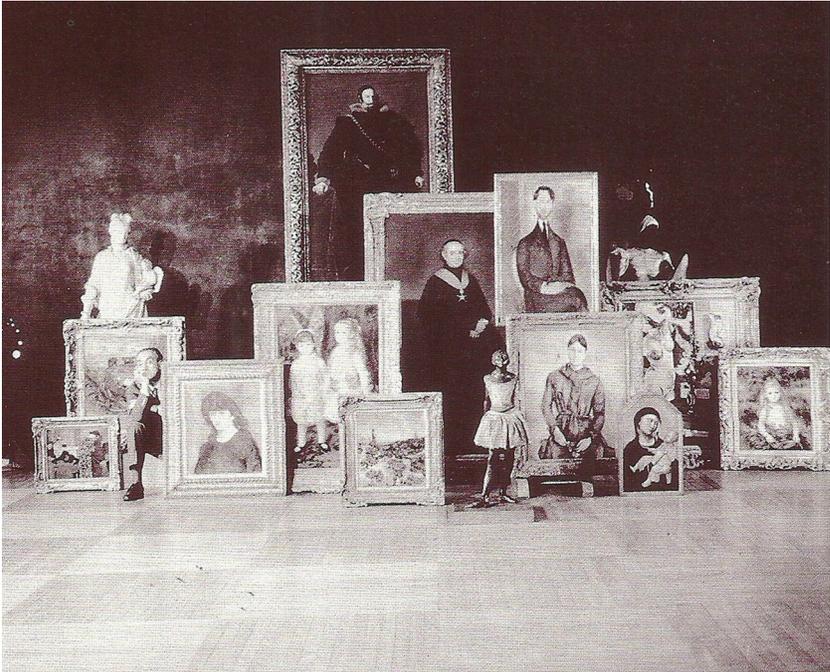


Figura 3: Bardi em meio às obras-primas do MASP

se tornasse modelo para a atualização da consciência criativa nacional.

“A identidade nacional na busca das origens, reivindicava a memória amerindiana e afroamericana, mas ao mesmo tempo precisava se afirmar, o que significava modernizar-se”.⁸ A antropofagia se configura de fato, segundo Maria de Fátima Couto,⁹ “como construção de um modelo cultural próprio”. A experiência cultural brasileira, de apropriação dos códigos europeus, se revelou como uma estratégia de engajamento e inserção cultural do nosso meio.¹⁰

⁸ Cristovão, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture, *Le Courier Unesco*, decembre 1986, p.37- 42.

⁹ Couto, M. F. M. *Tupy or not tupy, a antropofagia hoje*, in Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, Vitoria, agosto de 2009, p.343.

¹⁰ Cristovão, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture,

A partir desse cenário, a questão da constituição de uma identidade tipicamente nacional, com elementos nativos, vai ser relegada à segundo plano, frente a renovação formal. Mario de Andrade em 1942¹¹ menciona que a inexistência de uma liberdade artística era marcante frente aos fatores que cercavam a produção de arte no Brasil.

Por volta de 1945, Max Bill fora nomeado docente em Zurique e intensificava suas primeiras experiências como designer de produtos. Numa carta datada de 30 de junho de 1949, Pietro Maria Bardi procura lembrar Max Bill do encontro que tiveram, na ocasião do primeiro Congresso Nacional para a reconstrução, em 1945, em Milão; e convida-o a participar de exposições em São Paulo, transmitindo com perfeição a ideia de sua personalidade e obra. Bardi menciona ter chegado há pouco no Brasil para organizar o museu paulista, com projetos ambiciosos.¹²

Max Bill era considerado o maior ator da arte concreta europeia, o artista que desenvolveu com habilidade o rigor dos princípios racionais e matemáticos de Theo Van Doesburg, próximo à ideologia de Vantongerloo. A história desta estética não teria se desenvolvido da mesma forma, se não fosse a exposição de Max Bill, uma das primeiras exposições a inaugurar o MASP, e a obra *Unidade Tripartida* do artista ter sido premiada na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, fato que atribuiu reconhecimento ao artista no meio artístico nacional, e adquirida um ano depois pelo

Le Courier Unesco, dezembro 1986, p.37- 42.

¹¹ Andrade, M. O movimento modernista in Aspectos das artes plásticas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, 3ª Ed, p.251.

¹²

Museu de Arte Moderna de São Paulo colocando-o em evidência em uma coleção nacional, hoje coleção do MAC USP, coleção da qual procede toda a doação do MAM de São Paulo, desde 1963. A escultura *Unidade Tripartida* segundo Paiva,¹³ “possuía os elementos fundamentais da investigação artística de Max Bill (...)”, dedicada a demonstrar “uma estética cognitiva capaz de desenvolver inúmeros modos relacionais entre estruturas da lógica e da ciência, como por exemplo, limitado-ilimitado, interno-externo, determinação-acaso, finito-infinito, ordem-caos, totalidade-singularidade, concreto-abstrato (...).”

A escultura de Bill esteve por muito tempo exposta em espaço aberto na fachada do antigo pavilhão das indústrias, atual pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo. A escultura *Unidade Tripartida* é eleita pelos brasileiros como ícone de transformação da cultura nacional, é tomada como expressão de contemporaneidade imbuída de um caráter ideológico desenvolvimentista. Existia grande vontade construtiva no meio artístico brasileiro e Bill torna-se fio condutor dessa ideia.

A obra tocou artistas e sintetizou conhecimentos, apesar de a apresentarem no Brasil com particularidades culturais diferentes, onde a “natureza afetiva da obra de arte” de Mario Pedrosa introduzia um sentido fenomenológico do conceito da boa forma, que se desviava da precisão analítica, estrutural e funcional existente na teoria do design de Bill. Com qualidades originais, os artistas brasileiros desenvolveram de maneira transformada o discurso

¹³ Paiva, Rodrigo Otávio da Silva in *Escultura: Unidade Tripartida*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p.55.

apreendido da voga internacional. Surpreendendo a própria nação, o Neo Concretismo, precisamente o desdobramento das pesquisas concretas no Brasil, a exemplo as obras de Lygia Clark colocaram a arte brasileira na dianteira da vanguarda mundial, com imprevistas soluções de altíssimo nível.¹⁴

Com essa geografia a dimensão histórica do artista tornou-se memorável e foi entendida pelo espectador como uma obra com atributos aquém, o que interferiu ativamente nas condições que a legitimaram enquanto modelo iconográfico.

Os passos foram planejados pela “política cultural controlada por imigrantes bem estabelecidos e empresários da imprensa democrática livre, instaurada em São Paulo, após o Estado Novo”, menciona Paiva¹⁵ em sua tese.

A atuação de Leon Degand no meio artístico paulista

Ambas as instituições MASP e MAM vão ser criadas com capital privado, intencionado a uma política de mecenato concentrada no território da arte moderna semelhante as iniciativas do MOMA, que começaram em 1929, em Nova York. O fim da ditadura de Vargas, no Brasil introduzia uma política liberal em reação as iniciativas modernas e facilitava negociações clandestinas.¹⁶

¹⁴ Morais, F. *‘Porque a vanguarda brasileira é Carioca’*, in A crise da hora atual, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1975.

¹⁵ Paiva, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p.6.

¹⁶ Paiva, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p.9.

Desde sua nomeação, como diretor artístico e executivo do MAM - São Paulo, em janeiro de 1949,¹⁷ Leon Degand defende exposições em torno da arte abstrata como crítico, fundando negociações particulares em consonância com os interesses da iniciativa de galerias e de salões parisienses. Consta em arquivo,¹⁸ um manuscrito datado de 1948, sobre a pintura moderna lançando a tendência da não figuração (manuscrito elaborado por Leon Dégand) a partir da discussão com o artista Magnelli) enviado para ser apreciado por Francisco Matarazzo com a ideia de colaborar no destino cultural do novo museu, esboçando uma escolha de artistas para a organização da primeira exposição, *Da Arte Figurativa à Arte Abstrata*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, elaborado antes mesmo de sua chegada ao Brasil.

Em entrevista de 23/12/48, Matarazzo menciona não ser prejudicial aos artistas brasileiros a influência, da arte abstrata, mas sim a *última novidade* internacional na organização da programação do museu. A promoção, e defesa da arte abstrata pela crítica vai ter grande importância no meio artístico parisiense e em torno dos grandes centros nesta época.¹⁹ A crítica de arte vai funcionar em consonância com os interesses dos salões de Réalités Nouvelles, de Paris,

¹⁷ Carta de 27 de janeiro de 1949 de Francisco Matarazzo Sobrinho à Leon Degand, p. 4, publicada na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Sílvia Miranda Meira defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine.

¹⁸ Carta de 04 de julho de 1948 de Leon Degand a Francisco Matarazzo Sobrinho, publicado na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Sílvia Miranda Meira defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine, p.13-11,

¹⁹ Labbat, J. La critique de l'art abstrait dans la press periodique française de 1945 à 1950, Maitrise d'histoire de l'art, Univ. Pris IV – Sorbonne, 1991-1992, p.11.

desde 1946, e de algumas galerias, entre elas Denise René e René Drouin. As atividades de Léon Degand de intercâmbio no Brasil possuíam esse mesmo caráter peculiar.

A passagem de Leon Degand deixa controvérsias quanto ao seu posicionamento crítico, devido ao seu talento exacerbado no mercado brasileiro.²⁰ As doutrinas poéticas e retóricas por ele defendidas, as quais, convencionaram seus princípios em direção as artes visuais, chaves para a imitação por artistas brasileiros, e modelo para o decoro por ele promovido, técnicas de pintura por ele apreciadas, as quais construíam o seu discurso, embora não declaradas, buscavam incluir no mercado brasileiro suas prioridades de escolha curatorial, como diretor do Museu de Arte de São Paulo.

A posição de Marcel Duchamp na Fundação do museu de arte moderna de São Paulo

Em julho de 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Fundação de Arte Moderna escreve para Marcel Duchamp, em Nova York, que ele teria sido escolhido por M. René Drouin, juntamente com Sydney Janis, para se ocupar da escolha de artistas e obras da seção americana, que iriam participar da primeira mostra de arte moderna internacional da Fundação em São Paulo. Matarazzo menciona ainda que Leon Degand seria o responsável pela escolha de artistas da Escola de Paris, enquanto Marcel Duchamp seria responsável pela seção americana a ser

²⁰ Paiva, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p.9.

enviada de Nova York.²¹ Por razão do desentendimento com Leon Degand,²² quanto ao financiamento da participação americana, a amostra selecionada por Marcel Duchamp não esteve presente.

Em 1949, um acordo entre o Museu de Arte Moderna de Nova York, representado por Nelson Rockefeller e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, representado por Francisco Matarazzo Sobrinho é firmado de cooperação e assistência mútua no campo dos empreendimentos culturais.²³ O artigo de 16/09/48 no Diário de São Paulo menciona os efeitos que se espera do acordo, “serão sem duvida de decisiva influência (...)” e, “uma verdadeira unidade de propósitos e de ação entre as duas instituições artísticas, reconhecendo a necessidade de entendimento mútuo.” O Museu de arte Moderna de São Paulo se tornaria “o agente distribuidor dos trabalhos de maneira benéfica para o comprador (...)”, o acordo baseado no princípio de reciprocidade avalia também a importância do conhecimento no estrangeiro da arte feita no Brasil.

Marcel Duchamp em entrevista biográfica ao jornalista norte americano Tomkins mencionou “eu me tornei um não-artista (...)” disse Duchamp, “não um anti-artista (...) o anti-artista é como um ateu, ele acredita mas negativamente. Eu não acredito na arte (...) a arte foi um sonho que se tornou desnecessário”.²⁴

²¹ Carta datada de 4 de janeiro de 1949 entre Marcel Duchamp e Léon Degand,

²² Carta datada de 3 de janeiro de 1949 de Francisco Matarazzo Sobrinho para Marcel Duchamp arquivo MAMSP.

²³ Artigo publicada na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Sílvia Miranda Meira defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine, , p.103.

²⁴ Tomkins, C. *Marcel Duchamp : uma biografia*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.452.

O longo alcance da posição e influência de Duchamp tocava periféricamente a nossa realidade. Numa atitude menos seria em relação à tradição, com humor, ironia e sarcasmo divertia-se no meio artístico nova-yorkino. Em geral falava com desprezo sobre a comercialização da arte, mas se tornava uma presença cada vez mais visível nessa vertente. Fazia parte do júri de exposições, organizava e instalava mostras coletivas, era um elemento respeitado, seus escritos publicados por Michel Sanouillet, saíram em Paris com o título *Marchand du Sel*, trocadilho proposital dizia a crítica.²⁵

A re-significação de alguns aspectos da história da arte brasileira

A institucionalização da arte nos museus no Brasil, com exposições frequentemente atribuídas a artistas de reconhecimento internacional, operou discursivamente separando o que era relevante daquilo que passava despercebido, foi organizadora do direcionamento de nossa produção artística, e, atuou de uma certa maneira como legitimadora de modelos de amarras à tradição internacional, diferente das intenções iniciais. A instituição museológica teria funcionado como um aparato a distribuição da arte no mercado brasileiro.

A apresentação de exposições em São Paulo abastecia a sociedade de repertórios culturais diferentes, superando o dilema social de se espelhar progressista.

²⁵ Idem p.454.

A sociedade burguesa, deixando de lado características peculiares e importantíssimas de nossa cultura, atribuía pouca importância à expressão de padrões artísticos diversos dos tradicionais, como critério e crítica, o recurso e estratégia dos museus recém-criados, era, não transparecer os problemas econômicos e sociais locais, lacuna que o termo moderno inicialmente vai trazer implícito em si mesmo, ou melhor ponto de vista partidário da trajetória modernista, desconsiderando o que se chamava de provincianismo brasileiro.

A operação de reconceituação de nossas valorizações artísticas e culturais, abandonando o predomínio do mercantil, do simbólico e da representação identitária, como propõe Canclini,²⁶ exige uma redefinição daquilo que entendemos por cultura e arte. O lugar como *diferentes, desconectados e desiguais*, procedimento que pretende aceitação e inclusão daquilo que outrora fora excluído, é uma posição de integração dos diferentes patrimônios brasileiros. Nossa cultura, variada e dinâmica, necessita de um aprofundamento das questões a ela pertinentes, além de análises mais cuidadosas dos processos de inserção de critérios artísticos, e de exclusão no meio ambiente nacional.

Trata-se de pensar como o repertório disperso da arte, daquilo que podemos identificar como distinto, mas artístico outrora *des significado* pode contribuir, hoje como memória cultural, superando a diferenciação das operações e traduções da historiografia clássica.

²⁶ Canclini, N. *Diferentes, Desiguais e Desconectados*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009, p. 51

Menciona Chiarelli na introdução do livro sobre a arte brasileira de Gonzaga-Duque “se, entretanto, indagarmos bem da causa que provoca a impersonalidade em artistas de cuidados estudos e de inteligências assinaladas acharemos como causa fundamental esses austeros princípios da arte, que tanto preocupam aos críticos convencionalistas (...)”.²⁷

A pesquisa de alguns historiadores da arte, para fugir de tais convenções de pertencimento,²⁸ detém-se sistematicamente aos modos peculiares de análise de como se articula a manifestação artística enquanto produto cultural, a partir dos modos peculiares de sua convivência, em sociedades regionais, buscando captar a arte em seus próprios termos, considerando: habilidade técnica, qualidade de forma e design, e conteúdo simbólico, incorporando a localidade, enfrentando o abandono da visão eurocêntrica sob o ponto de vista de memórias distintas.

Para tanto, um outro mapeamento se faz necessário onde a introdução da antropologia²⁹ parece ser um instrumental da possibilidade de ampliação desse tipo de compreensão. Ao abordar a manifestação estética, procura os parâmetros conceituais e físicos que definem a obra de arte, tomando a arte como objeto de análise e reflexão, numa posição de abertura das fronteiras.

²⁷ Chiarelli, T. *A arte brasileira* Gonzaga-Duque, Arte : Ensaios e Documentos, Mercado Letras, p.9-52.

²⁸ Anjos, M. *Longe ou perto demais para saber do que se trata*, Rev. Arte & Ensaio – edição especial, 2007, pp.32-51.

²⁹ Vidal, L. & Silva, A. L. Estudos de antropologia estética, *antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*, São Paulo, Edusp, FAPESP, Studio Nobel, p. 279.