ABSTRACT: *Artistic historiography produced in Brazil is much closer to figurative filology than to interpretation, treating specially of biographical construction, such production is going through a process of maturation which allows for a critical reconsideration of Modernism and some isolated landmarks of contemporary Brazilian art*

KEY WORDS: historiography, biography, Modernism, contemporary art.

RESUMO: *A historiografia artística produzida no Brasil está muito mais próxima da filologia figurativa que da interpretação. Voltada sobretudo para a construção biográfica, tal produção está passando por um processo de amadurecimento, que está permitindo repensar criticamente o Modernismo e alguns marcos isolados da arte contemporânea brasileira.*

PALAVRAS-CHAVE: historiografia, biografia, Modernismo, arte contemporânea.

ANNATERESA FABRIS

Desconstruir/ reconstruir

Várias abordagens poderiam ser propostas para o tema deste debate, mas eu vou dar preferência a uma questão que me parece pouco discutida entre nós pela falta de referenciais teóricos mais profundos: como se constrói uma história da arte brasileira, ou melhor, como se determinam certas visões temporais a partir das quais é possível detectar diretrizes que nos permitam falar de um discurso histórico-artístico articulado a um conjunto de elementos que constituem seu *background* sócio-cultural.

A tarefa que proponho é particularmente complexa, não só pelos vários modelos analíticos que pressupõe, mas sobretudo face aos freqüentes alertas sobre o fim da arte e, conseqüentemente, da história da arte, vindos de várias direções. Falar em fim da arte e da história da arte significa, na verdade, constatar o eclipse de uma função e de um modelo conceitual, não mais adequados aos dias de hoje, embora não seja sempre claro o rumo a ser tomado tanto pelos artistas quanto pelos historiadores.

No caso da história da arte, o que tem sido particularmente discutido e, não raro, contestado é um modelo de análise concebido no século XVI por um artista, Giorgio Vasari. É com *As Vidas* que é formulado o primeiro modelo biográfico moderno, moldado na exem-

plaridade de comportamentos e obras, em consonância com a tarefa que o Renascimento atribuía à história: forjar a imagem ideal do homem. Em nome desse princípio, Vasari não hesita em elaborar itinerários artificiais e, até mesmo, em contradição com as circunstâncias reais, pois o que lhe interessa é urdir uma estrutura moralista, capaz de estabelecer um elo profundo entre a vida exterior e a vida interior dos artistas, transformados em "heróis", como atesta o caso paradigmático de Michelangelo.

Fundador daquele modelo analítico que faz da história da arte a história da personalidade artística, Vasari conta com inúmeros seguidores ainda hoje em dia. Não são poucos seus discípulos brasileiros, que localizo sobretudo numa certa produção de derivação jornalística e, não raro, em dissertações e teses, guiadas por aquilo que Bourdieu define a *ilusão biográfica*. Ou seja, a construção de uma "vida" como um conjunto coerente e orientado, como expressão unitária de uma "intenção" subjetiva e objetiva, de um projeto, alicerçada numa ordem cronológica que é ao mesmo tempo uma ordem lógica, na qual o começo e o fim são igualmente um objetivo.

Verdadeira criação artificial de um sentido, a narrativa biográfica propõe uma organização dos acontecimentos em seqüências ordenadas de acordo com relações inteligíveis. Para

tanto, dá-se ênfase a acontecimentos significativos, entre os quais são estabelecidas conexões capazes de lhes conferir coerência, isto é, denotar sua origem e sua finalidade. Próxima da *descrição oficial* do indivíduo proposta pelas instituições sociais, a narrativa biográfica parece não levar em conta as rupturas operadas na tradição literária, graças às quais o real se apresenta como descontinuidade, como justaposição de elementos, e não como unidade e totalidade. Ao propor o abandono de uma *ilusão retórica*, alimentada por uma representação comum da existência, Bourdieu não descarta a possibilidade da construção biográfica, mas lhe confere uma estrutura bastante diferente da habitual. A noção de trajetória, por exemplo, deve ser vista como uma série de posições ocupadas sucessivamente por um mesmo agente num espaço em devir e sujeito a incessantes transformações. Desse modo, os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, que não pode deixar de ser considerado, sob pena de transformar uma vida naquilo que ela não é: uma série única e auto-suficiente de acontecimentos reportados a um sujeito, cuja constância só reside no nome próprio (BOURDIEU, 1986, p.69-72).

Este modelo, colocado em xeque por Bourdieu e pela maior parte dos autores que, no campo das ciências sociais e da história, tem refletido sobre

a problemática da biografia (AGOSTINI, 1987, p.95-104), é o que prevalece, via de regra, nos estudos monográficos elaborados entre nós. O artista analisado é um universo auto-suficiente; sua trajetória encerra-se numa abordagem linear e auto-referencial, como se nada existisse para além dele, como se sua linguagem particular não fizesse parte daquilo que Salvini define a *língua figurativa comum de um ambiente e de uma época* (SALVINI, 1982, p.21).

Em boa parte desses estudos, prevalece uma visão corriqueira de uma trajetória, que se esgota numa seqüência cronológica ordenada, num conjunto de fatos apresentados linearmente, de maneira a criar a imagem de *uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas*, como se a construção de uma identidade artística não fosse fragmentária e dinâmica e não conhecesse momentos contraditórios (LEVI, 1989, p.1326).

Por outro lado, às monografias que estou tentando analisar falta colocar em destaque um elemento fundamental: a relação intrínseca entre a produção artística e as diferentes instâncias de legitimação social (BOURDIEU, 1992, p.118-119), entre as quais é de primordial importância o papel exercido pela crítica, quer enquanto formadora de novas modalidades de percepção, quer enquanto visão autobiográfica de uma geração, quer enquanto portadora de um determinado sistema de valores, etc.

Se a biografia encerra em si um fascínio de derivação metafísica, pois é capaz de *miniaturizar* o mundo na vida de um indivíduo (PASSERON, 1990, p.9), e se ela é um instrumento ainda necessário num panorama cultural como o brasileiro, no qual a pesquisa histórico-artística é um fenômeno bastante recente, não se pode esquecer, contudo, que a história da arte não se esgota nessa modalidade de análise. Outras tarefas, bem mais complexas, devem ser enfrentadas pelos historiadores da arte e, entre elas, é possível lembrar aquelas arroladas pelo editor de *Storia dell'Arte Italiana*, publicada entre 1979 e 1983, uma das primeiras tentativas de criar novos campos referenciais para a pesquisa histórico-artística, longe dos velhos modelos idealistas e em consonância com as propostas multidisciplinares que vinham se afirmando naqueles anos. Considerando ultrapassada a história da arte baseada em monografias individuais, o empreendimento da Einaudi pressupõe uma ampliação considerável do conceito de arte:

...dos "grandes" da arte a artistas "secundários", mas diferentemente significativos. Dos originais autógrafos às réplicas, às cópias, às derivações e aos objetos seriais. Das metrópoles aos centros menores e ao território. Das obras-primas das artes maiores, repletas de implicações ideológicas, aos produtos das artes aplicadas, mais simples e funcionais. Da arquitetura à constru-

ção civil, da pintura e da escultura ao desenho, à gravura, à litografia e à fotografia.

A proposta editorial não pára por aí. Um conceito de arte ampliado deve abarcar igualmente a função da arte na sociedade:

Hoje queremos saber de uma obra de arte não só quem e quando a 'criou', mas para quem foi produzida, de que maneira foi feita, e porque foi feita assim. Isto é, os encomendantes, e o público, os mecenas, os marchands e os colecionadores, os ateliês e as academias nos interessam tanto quanto os artistas; e dos próprios artistas queremos saber qual a relação que tinham com tudo isso no passado, ou têm ainda hoje (PREMESSA, 1979, p.35-36).

Nos doze volumes que compõem essa nova história da arte, as diferentes preocupações explicitadas pelo editor tomam corpo através de estudos de caso, que se propõem como aberturas metodológicas e não simplesmente como análise de um fenômeno particular, por incluírem reflexões sobre a produção e o consumo das obras, sobre os assim chamados temas "menores" e sínteses historiográficas de assuntos aparentemente estudados de sobejo (HEINICH, 1984, p.114-115). A abordagem monográfica propriamente dita só está presente em três ensaios: um dedicado a um quadro de Giorgione e a seu *background* cultural e os outros dois, a Caravaggio e a seus discípulos e

a uma encomendante como Isabella d'Este.

A carta-resenha de Bourdieu, publicada em janeiro de 1980, dá conta de algumas das novas propostas metodológicas apresentadas pelos dois primeiros volumes de *Storia dell'Arte Italiana: análise das condições econômicas e sociais da constituição de um campo artístico fundado na crença nos poderes quase mágicos que são reconhecidos ao artista moderno, ou seja, no fetichismo do 'mestre' e da obra do mestre - que se traduz no plano econômico no valor conferido à obra*; análise das relações entre o artista e o não-artista e os próprios artistas; análise do processo de constituição de um campo de produção (relativamente) autônomo, integrado por artistas, instituições específicas, agentes especializados, uma linguagem particular e categorias próprias de percepção e fruição; análise do trabalho artístico como técnica; análise da historiografia artística e da história dos instrumentos de trabalho do historiador da arte, bem longe, portanto, daquele *discurso celebrativo*, do qual a biografia é um dos exemplos mais acabados (BOURDIEU, 1980, p.90-92).

Ao apontar para este tipo de abordagem, bem mais rico em implicações do que os estudos geralmente desenvolvidos no Brasil, não desconheço evidentemente as dificuldades que tal empreendimento comportaria, tanto pela falta de análises sistemáticas sobre

os mais diferentes períodos de nossa história da arte, quanto pelo pequeno número de pesquisadores realmente habilitados a uma tarefa semelhante.

Esta última constatação é bem mais complicada do que poderia parecer à primeira vista, pois, a meu ver, raramente os estudos histórico-artísticos desenvolvidos na universidade atingem a dimensão da *história da arte*. A maior parte dos pesquisadores parece acreditar que fazer história da arte consiste sobretudo na coleta e controle de fontes e testemunhos, no estabelecimento de uma trajetória cronológica, na determinação e revisão de atribuições, esquecidos que, sem aquele salto qualitativo denominado *interpretação*, só se chega à mera crônica descritiva, ou, quando muito, à *filologia figurativa* (FABRIS, 1991, p.12-13).

Se faço este tipo de afirmação, não quero dizer que ache desnecessários ou inúteis os enfoques mais tradicionais, pois eles ainda têm uma razão de ser, se acompanhados pela interpretação, num panorama tão escasso de análises histórico-artísticas como o nosso. Parece-me, contudo, que novas abordagens podem e devem ser ensaiadas, permitindo a abertura de um caminho que denominaria *história crítica da arte*. Se, antes, disse que existem poucos pesquisadores habilitados a tarefas mais complexas, isso não deve ser visto como uma limitação absoluta. Nos últimos anos, por exemplo, houve uma

série de avanços em relação ao Modernismo, que está deixando de ser visto a partir de abordagens generalizadoras para ser analisado em termos mais específicos, tanto historiográfica quanto criticamente.

O que me parece profícuo em alguns desses estudos é o processo de desconstrução a que está sendo submetida a historiografia modernista, elaborada, em grande parte, pelos próprios protagonistas do movimento, os quais defendem uma idéia de arte moderna congenial aos interesses do grupo. Se o modernismo, pois, engendra a própria auto-imagem em termos inclusive estratégicos, estabelecendo uma relação problemática com as vanguardas históricas e mostrando-se particularmente atento a um fenômeno como a volta à ordem, esses estudos estão analisando a concepção de arte moderna que vigorava no Brasil para além de um rótulo autodeterminado e levando em conta os princípios formais presentes nas obras.

A construção dessa auto-imagem não é casual, mas cuidadosamente estudada. Desde o começo, o objetivo fundamental dos modernistas é a conquista dos espaços institucionais, quer seja a imprensa ligada à oligarquia cafeeira, quer sejam os postos alcançados nas décadas de 30 e 40 em consequência da política cultural do governo Vargas, interessado em construir uma identidade nacional, que investe tanto o

presente quanto o passado e da qual resultam dois emblemas nada contraditórios: o Ministério da Educação e Saúde e o Serviço do Patrimônio Histórico-Artístico Nacional.¹

Uma vez que as análises histórico-artísticas não podem ser dissociadas do momento cultural em que são elaboradas, é importante lembrar que a presente revisão do modernismo se insere naquela ampla vertente que, desde meados da década de 70, face à crise da noção de vanguarda, está repensando a função da arte e, em particular, da arte moderna, questionando a idéia de autonomia que, desde o último quartel do século XIX, era um dogma para artistas, críticos e historiadores. Confrontada com novas mídias visuais, consciente de sua própria historicidade, a arte de hoje está obrigando os historiadores a reverem seu instrumental teórico, sobretudo a noção de tradição, baseada numa visão linear de progresso, colocada em xeque a todo momento pelo universo pós-moderno. Como pode ser analisada a tradição quando a vanguarda, quintessência da ruptura, constitui a própria tradição? Pouco importa que se trate da *tradição do novo*, para usarmos uma expressão de Rosenberg. O que é fundamental destacar é que, hoje em dia, a história da arte moderna não pode deixar de enfrentar essa problemática sob pena de criar uma visão anacrônica da disciplina. Isso implica uma dupla tarefa, como mostra Belting:

abordar a tradição com os critérios da crítica modernista, e colocar a arte moderna diante dos cânones da tradição, de modo a detectar os diferentes momentos em que essa problemática se faz presente quer de maneira teórica, quer nas obras dos artistas (BELTING, 1989, p.50-52).

Se, graças à inserção dos pressupostos da volta à ordem no âmbito do modernismo, é possível vislumbrar a sintonia de alguns historiadores da arte brasileiros com um quadro de renovação da disciplina, este mesmo tipo de preocupação deveria se estender a outros marcos da arte nacional, ainda vistos por um prisma heróico. Penso sobretudo nos estudos relativos ao concretismo e ao neoconcretismo, a meu ver, muito próximos ainda dos discursos gerados pelos grupos interessados e pela crítica simpatizante, e ainda distantes de uma análise mais profunda dos verdadeiros alcances de um projeto construtivo no Brasil.

O concretismo brasileiro, se pensado no contexto internacional, exhibe uma vontade de construção, um rigor lógico e formal num momento em que a Europa e os Estados Unidos se pautavam primordialmente pelas linguagens da crise, isto é, o informal e a *action painting*. Essa vontade de construção brasileira é uma resposta bastante prospectiva, até mesmo utópica, a uma situação de fato: a euforia desenvolvimentista dos anos 50, que leva a teori-

zações extremadas no campo artístico, a uma pesquisa muitas vezes projetual e autocentrada, interessada primordialmente na investigação em si e não tanto no produto. Se a arquitetura moderna já era um marco indiscutível, não eram, entretanto, tão favoráveis as condições técnicas e produtivas da indústria nacional, o que instaura uma contradição fundamental no interior de um projeto produtivista, que não poderia prescindir de bases materiais concretas.

Este é apenas um aspecto do que me parece fazer falta ao estudo do concretismo. Um outro aspecto que não considero suficientemente analisado é a idéia de modernização inerente à prática concretista. Quando o movimento surge no Brasil, o balanço da proposta construtiva não era dos mais positivos em termos internacionais. O racionalismo nela implícito havia sido negado pelos vários sistemas políticos e pela Segunda Guerra Mundial. Muitas das propostas construtivas haviam sido capitalizadas de maneira peculiar pela indústria, vindo a perder seu significado inicial para converter-se frequentemente em *styling*, e não em *design*. A cidade moderna, por sua vez, longe de ser uma estrutura racional, era a expressão mais cabal de um poder alienante, consubstanciado numa especulação imobiliária desenfreada e no surgimento de periferias informes. Voltando-se tão-somente para a forma, para a elaboração de uma *gestalt* rigorosa, os concre-

tistas e a crítica simpatizante acabam por apostar, afinal, numa modernização problemática e alienada. Mostram, assim, ser menos críticos que o primeiro modernismo, ciente, ao contrário, da complexidade representada por um projeto moderno num país periférico como o Brasil.

Se é possível entender as razões estratégicas que podem ter levado a crítica do momento a silenciar sobre o fracasso do projeto construtivo na Europa, não se pode aceitar tão pacificamente a sucessiva operação historiográfica, que deixa de lado as contradições do caso brasileiro para erguê-lo em verdadeiro emblema da arte moderna entre nós. Pulando o modernismo por ser pré-moderno em termos de construção espacial, tal historiografia não só liquida muito rapidamente um fenômeno bem mais complexo, como fetichiza um momento posterior igualmente problemático, sem atentar para um fato fundamental na arte moderna: ela não é apenas forma auto-significante, mas também uma estrutura de oposição ao *status quo*, na qual vem engastado um projeto de transformação global da sociedade a partir da arte. Se tal projeto é explícito no modernismo, com todas as contradições de que possa vir carregado, será ele igualmente

claro no caso do concretismo? Não deverá a historiografia responder a tais indagações, desmontando os discursos engendrados nos momentos germinais do movimento, confrontando-os com as práticas artísticas, analisando suas articulações possíveis com o campo das trocas simbólicas, constatando seu rápido esvaziamento e sua rápida conversão em fragmentos de decorações estilizadas?

...a maior parte da historiografia artística brasileira tem dedicado pouco espaço a algumas questões centrais da arte moderna.

Ao propor tais reflexões, estou tentando pensar numa maneira possível de problematizar aquela "condenação" ao moderno, que permeia a maior parte dos estudos dedicados à arte brasileira. Parece-me que tal mito determinista obscurece muitas análises, deixando de lado a complexa questão da inauguração iterativa de um marco zero, de um novo denominado moderno a todo momento, como se a existência de um passado, mesmo mínimo, fosse um fato a ser exorcizado.

Preocupada com a busca incessante desse marco zero, a maior parte da historiografia artística brasileira tem dedicado pouco espaço a algumas questões centrais da arte moderna, que se impõem entre nós a partir da década de 60. Refiro-me explicitamente ao questionamento dos suportes tradicionais, da própria idéia de criação, à que-

da das fronteiras entre uma linguagem e outra, à reformulação do papel do artista e das modalidades de difusão da obra de arte, ao apagamento da separação entre arte e vida, só para lembrar algumas modalidades nucleares desse debate. Não quero dizer com isso que tais questões não tenham sido discutidas em alguns ensaios, entre os quais lembraria o estudo de Celso Favaretto sobre Hélio Oiticica e aqueles de Maria Alice Milliet e Ricardo Fabbrini sobre Lygia Clark, mas gostaria de frisar que, na maioria das vezes em que tais questões são enfrentadas, o tratamento que lhes é dado é bastante linear e nada problemático.

E uma outra questão é para mim central em relação a essa produção: o aspecto "velho" e "datado" que assume a nossos olhos, em virtude de sua proposta fundamental - ser efêmera para dar conta tão-somente do presente, sem qualquer preocupação de permanência. Tal preocupação teórica, que me acompanha há vários anos, ganhou reforço algumas semanas atrás quando, no Centro Cultural Banco do Brasil, visitei a exposição *Opinião 65 - 30 Anos*. Apresentada pelos promotores como uma oportunidade de deixar transparecer a vitalidade e a inquietação que, 30 anos depois, se mantêm intactas nos trabalhos desses artistas. Cada um a seu modo, eles continuam colocando o mundo em cheque - este é o seu ofício (CENTRO CULTURAL..., 1995) (é sinto-

mático o lapso do Banco do Brasil em relação ao termo xeque: designa não apenas sua atividade principal, mas reflete contemporaneamente a atual situação de mercado dos artistas engajados na operação de revisitação histórica), a exposição deu-me a impressão de uma UTI, na qual se tentava manter em vida um paciente em fase terminal, sem grandes possibilidades de sobrevivência.

Por que levanto esta questão a partir de um exemplo que poderia ser circunscrito? Porque me parece que, em termos historiográficos e museológicos, tais operações deveriam ser portadoras de uma visão crítica, capaz de fazer vir à tona tanto a utopia quanto os impasses daquele momento, que não deixam de se fazer presentes na produção contemporânea. Ficar na simples revisitação, repropor o mito do marco zero a partir da idade dos expositores (entre 20 e 25 anos), comparada com aquela dos participantes da Semana de Arte Moderna (entre 29 e 36 anos). Estaremos diante da reedição de *Com Mais de 30?*), não ir além de considerações generalíssimas sobre a década de 60 são índices de uma curadoria que não é curadoria, por não ser uma proposta de leitura, um itinerário, uma interpretação.

Não gostaria de terminar estas reflexões sem uma breve referência a um fato que virá a ser um problema para a futura historiografia da arte brasileira: nossa atual inserção no circuito

de exposições internacional. Trata-se de um fenômeno bem mais dialético do que o triunfalismo da imprensa poderia fazer supor: se alguns artistas ganharam, sem dúvida, destaque internacional, há, contudo, uma pergunta a fazer. Qual é o espaço dedicado à produção brasileira num evento como a Bienal de Veneza, por exemplo? Um depoimento de uma artista que participou de *Aperto 93* não deixa dúvidas quanto à nossa posição ainda subalterna: os "terceiro-mundistas" foram todos relegados no fundo do pavilhão que abrigava a exposição, em nada importando a qualidade de sua proposta... A hierarquia era claramente geopolítica.

Para além da imagem que o Primeiro Mundo continua tendo do Brasil, é fundamental perguntar-se: que imagem queremos oferecer de nós? Para continuar no âmbito da Bienal de Veneza, gostaria de lembrar a recente operação Arthur Bispo do Rosário. Ao apresentar a obra de Bispo como emblemática da arte nacional, não estaremos confirmando o discurso da marginalidade: brasileiro, negro, louco? Ou a ordem dos fatores deverá ser outra?

Gostaria de esclarecer que minha dúvida sobre a operação Bispo não é ditada pela contraposição arte erudita/arte bruta. Para mim, a produção não erudita inscreve-se legitimamente numa noção ampliada de arte, noção, aliás,

proposta pelas vanguardas históricas em sua contestação aos códigos acadêmicos e naturalistas. O que me deixa perplexa é a inserção pacífica de um caso-limite numa exposição, na qual os pontos altos foram representados pelas pesquisas com as novas tecnologias. Será que não estaremos dando de nós, mais uma vez, a imagem de um país exótico e pré-moderno, apesar de toda nossa preocupação com a modernidade? Não quero dizer com isso que todo o futuro da arte esteja no diálogo com as tecnologias de ponta, mas é evidente que essa questão não pode ser eludida para não criarmos modalidades de linguagem polares e adequadas a contextos culturais "avançados" e "atrasados".

Ao enveredar por tal tipo de discussão, nada mais fiz do que tentar alinhar algumas questões que considero centrais numa nova visão historiográfica. Longe de toda busca de sistemas ou de visões globalizadoras, colocados em crise pela desconstrução pós-moderna, acredito que nossa tarefa está muito mais próxima daquela que definiria uma "condição experimental", guiada pela consciência do caráter provisório e fragmentário de nossas hipóteses, do que dos modelos da historiografia tradicional. Transformar isso numa prática corrente, sobretudo na universidade, é o desafio que se coloca à nossa frente.

NOTAS

¹Embora não de todo satisfatória, a análise proposta por Lauro Cavalcanti em *As Preocupações do Belo* (Rio de Janeiro: Taurus, 1995) tem o mérito de enfeixar numa mesma análise a construção do presente (Ministérios da Educação e Saúde, da Fazenda e do Trabalho) e a construção do passado (SPHAN e Grande Hotel de Ouro Preto).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTI, Giovanni. "Vicissitudes récentes de la monographie d'art: réflexions italiennes 1982/1985". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, v.66-67, mars 1987.
- BELTING, Hans. *L'histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. "L'illusion biographique". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, v.62-63, juin 1986.
- _____. "Lettre à Paolo Fossati à propos de la storia dell'arte italiana". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, v.31, jan. 1980.
- _____. "O mercado de bens simbólicos". In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. "A vida que avoa com seus mitos". In: *Opinião G5-30 anos*. Rio de Janeiro, 1995.
- CONINCK, Frédéric de; GODARD, Francis. "L'approche biographique à l'épreuve de l'interprétation". *Revue Française de Sociologie*. Paris, v.31, n.1, p.23-53, jan-mars 1990.
- FABRIS, Annateresa. *Pesquisa em Artes Visuais*. Porto Arte. Porto Alegre, v.2, n.4, nov. 1991.
- _____. "A pesquisa em história da arte". *Porto Arte*. Porto Alegre, v.4, n.7, p.22-28, maio 1993.
- HEINICH, Nathalie. "La storia dell'arte italiana". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, v.52-53, juin 1984.
- LEVI, Giovanni. "Les usages de la biographie". *Annales ESC*, Paris, v.6, p.1325-1336, nov-dec. 1989.
- PASSERON, Jean-Claude. "Biographies, flux, itinéraires, trajectoires". *Revue française de Sociologie*, Paris, v.31, n.1, p.3-22, jan-mars 1990.

PREMESSA dell'editore. In: *Storia dell'arte italiana*. Torino: Einaudi, 1979. v. I.

SALVINI, Roberto. "Le nuove tendenze della critica e l'interpretazione della personalità artistica, ovvero autonomia ed eteronomia della storia dell'arte". In: VAJER, Lajos (org.) *Problemi di metodo*: condizioni di esistenza di una storia dell'arte. Bologna: CLUEB, 1982.

ANNATERESA FABRIS (Brasil): Professora Titular em Teoria e História das Artes Plásticas
junto à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.