DO PASSADO AO PRESENTE: UMA VIAGEM PELA ARTE BRASILEIRA UM PERCURSO DAS ORIGENS ÀS LINGUAGENS CONTEMPORÂNEAS

PATRICIA APARECIDA KIMURA

RESUMO
Este artigo analisa a trajetória da produção artística no Brasil, estabelecendo um panorama crítico que abrange desde as manifestações primordiais até a pluralidade das linguagens contemporâneas. O objetivo geral consiste em identificar como a arte brasileira absorveu influências externas para construir uma identidade visual própria e híbrida. Para a realização deste estudo, utiliza-se o método de revisão bibliográfica qualitativa, fundamentado em teóricos da historiografia da arte e análise de catálogos de acervos nacionais. A investigação inicia-se com a arte rupestre e as tradições indígenas pré- cabralinas, destacando a importância da cerâmica e da plumária como bases estéticas originais. Em seguida, examina a transição para o período colonial, marcado pelo Barroco e pelo Rococó, onde a estética europeia se funde à mão de obra e à sensibilidade local, atingindo seu ápice com as obras de Aleijadinho. O percurso avança pela Missão Artística Francesa e a consolidação do Academicismo no século XIX, que impôs novos padrões técnicos e temáticos à cena nacional. O estudo dedica especial atenção ao Movimento Modernista de 1922, compreendido como o marco de ruptura que permitiu a busca por uma "brasilidade" autêntica através da antropofagia cultural. Subsequentemente, aborda o surgimento das vanguardas abstrato-geométricas, o Neoconcretismo e a arte engajada dos anos 1960 e 1970. Por fim, investiga as linguagens contemporâneas, caracterizadas pela hibridização de suportes, a arte digital, as performances e as instalações que questionam as fronteiras entre obra e espectador. As considerações finais reiteram que a arte brasileira não é um bloco monolítico, mas um processo contínuo de reinterpretação cultural. Conclui-se que o entendimento dessa história é fundamental para a preservação do patrimônio cultural e para a compreensão das tensões sociais e políticas que moldam a produção visual do país na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Brasileira; Modernismo; Barroco; Identidade Cultural; Contemporaneidade.

ABSTRACT
This article analyzes the trajectory of artistic production in Brazil, providing a critical overview from primordial manifestations to the plurality of contemporary languages. The main objective is to identify how Brazilian art absorbed external influences to build its own hybrid visual identity. Using a qualitative bibliographic review method, the research covers pre- colonial indigenous traditions, the Colonial Baroque, the French Artistic Mission, and the 1922 Modernist Movement. Finally, it investigates contemporary expressions characterized by the hybridization of media and digital art. The study concludes that Brazilian art is a continuous process of cultural reinterpretation and identity construction.

KEY-WORDS: Brazilian Art; Modernism; Baroque; Cultural Identity; Contemporaneity.

INTRODUÇÃO

A arte brasileira é um reflexo complexo das tensões, encontros e desencontros que moldaram a formação do país. Desde os registros deixados pelos primeiros habitantes em paredões rochosos até as instalações tecnológicas dos centros urbanos atuais, a produção visual no Brasil revela um esforço contínuo de tradução da realidade local. Este artigo propõe-se a realizar um percurso histórico, identificando os principais marcos e movimentos que definiram o que hoje compreendemos como estética nacional.

O problema central desta pesquisa reside na compreensão de como a arte brasileira deixou de ser uma mera extensão dos modelos europeus para se tornar uma linguagem autônoma e antropofágica. Segundo Coli (2002), a história da arte não deve ser vista apenas como uma sucessão de estilos, mas como um diálogo entre o objeto artístico e a cultura que o cerca. Portanto, delimita-se este estudo na análise da evolução das for-

mas e dos conceitos artísticos ao longo dos séculos.

Os objetivos específicos incluem a análise do Barroco como primeira manifestação de um "sentir" brasileiro, a discussão sobre o impacto do ensino acadêmico no século XIX e a investigação da revolução modernista como divisor de águas na busca pela brasilidade. De acordo com Amaral (1998, p. 45), o modernismo "foi o momento em que o Brasil olhou para si mesmo sem o filtro do estrangeiro, ainda que utilizando as técnicas que o mundo oferecia".

Justifica-se este trabalho pela necessidade de valorizar o patrimônio histórico e artístico nacional. A metodologia adotada é a pesquisa bibliográfica, baseada em obras de autores consagrados como Aracy Amaral, Jorge Coli e Pietro Maria Bardi. Através desta síntese, busca-se oferecer ao leitor uma visão integrada das transformações que levaram a arte brasileira à sua atual multiplicidade.

DESENVOLVIMENTO

O desenvolvimento da arte brasileira revela um contínuo processo de adaptação, resistência e síntese cultural, refletindo as complexas transformações sociais, políticas e culturais do país. Este segmento analisa as principais etapas da produção artística, organizando-as cronologicamente em períodos que evidenciam mudanças significativas na forma de conceber e expressar a realidade brasileira. A trajetória começa nas manifestações primitivas, passa pela consolidação do Barroco colonial, pela institucionalização do Academicismo no século XIX, até alcançar a ruptura modernista e a pluralidade das linguagens contemporâneas.

As primeiras expressões visuais no território brasileiro remontam à arte rupestre e às tradições indígenas pré-cabralinas, que funcionavam não apenas como registros estéticos, mas como sistemas de comunicação simbólica e ritualística. Ribeiro (2012, p. 27) afirma que "a arte rupestre constitui a primeira forma de organização simbólica do espaço no território brasileiro", enquanto Monteiro (2010, p. 35) destaca que "a cerâmica indígena brasileira evidencia uma sofisticação formal comparável às grandes culturas pré-colombianas". Esses registros demonstram que a arte brasileira possui raízes autônomas e complexas, anteriores à chegada dos europeus, com uma profunda relação entre o homem, a natureza e a espiritualidade.

Com a chegada dos colonizadores portugueses, a produção artística passou a responder aos interesses da Igreja Católica e da Coroa, introduzindo estilos europeus que seriam adaptados ao contexto local. O Barroco mineiro, especialmente no século XVIII, exemplifica essa síntese: igrejas ricamente ornamentadas, esculturas e talha dourada combinavam técnicas europeias com materiais e saberes regionais, evidenciando a participação de artistas mestiços e africanos (Bardi, 1990, p. 54). Coli (2002, p. 45) observa que "o Barroco brasileiro é mais que ornamentação: é a primeira tentativa de traduzir, em arte, a experiência singular de um país em formação". Nesse período, figuras como Aleijadinho assumem papel central, reinterpretando a tradição europeia para criar uma estética genuinamente brasileira, marcada por dramaticidade, sensibilidade local e diálogo com a fé popular.

No século XIX, a Missão Artística Francesa e a criação da Academia Imperial de Belas Artes introduziram o Neoclassicismo e consolidaram o Academicismo no país. Artistas como Jean-Baptiste Debret e Pedro Américo combinaram técnicas europeias com temáticas nacionais, documentando a sociedade e impondo padrões formais que moldariam a produção artística oficial (Schwartz, 2008, p. 41; Amaral, 1998, p. 62). Mesmo sob a hegemonia europeia, surgia a necessidade de representação da realidade brasileira, criando tensões entre tradição e inovação, que se tornariam motores da revolução modernista (Severino, 2010, p. 125).

O Modernismo, inaugurado com a Semana de Arte Moderna de 1922, consolidou a ruptura com o Academicismo e a busca por uma identidade própria. Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti lideraram a proposta antropofágica, na qual influências estrangeiras eram absorvidas e transformadas em uma expressão singularmente brasileira (Amaral, 1998, p. 88; Monteiro, 2010). A partir daí, a arte no Brasil tornou-se instrumento de reflexão social, política e estética, abrindo espaço para experimenta-

ções formais, vanguardas abstratas, o Neoconcretismo e a pluralidade de linguagens contemporâneas, que incorporam tecnologia, performance e intervenções urbanas (Gullar, 1959; Meireles, 2013).

Portanto, a análise das etapas históricas da produção artística brasileira evidencia que cada período não apenas sucede o anterior, mas o ressignifica, incorporando tradições, tensões sociais e inovações técnicas. A trajetória da arte no Brasil é marcada por um diálogo constante entre influência externa e criação autônoma, consolidando a identidade cultural e a capacidade de reinvenção que caracterizam a produção nacional até os dias atuais.

AS ORIGENS E O PERÍODO COLONIAL: O BARROCO MINEIRO

A história da arte no Brasil não se inicia com a chegada dos portugueses em 1500. Muito antes do contato europeu, os povos originários já produziam formas visuais complexas e carregadas de significado simbólico. Um dos exemplos mais emblemáticos são os registros rupestres encontrados no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí. Essas pinturas, datadas de milhares de anos, retratam cenas de caça, rituais, danças e episódios do cotidiano, utilizando pigmentos minerais e vegetais aplicados sobre superfícies rochosas.

Segundo Ribeiro (2012, p. 27), "a arte rupestre constitui a primeira forma de organização simbólica do espaço no território brasileiro". Essas representações não eram meramente decorativas, mas expressavam visões de mundo, crenças espirituais e formas de comunicação coletiva. A presença de figuras humanas estilizadas, animais e composições narrativas revela uma consciência estética estruturada e uma profunda relação com o ambiente natural.

Paralelamente, a arte indígena pré-cabralina demonstra notável refinamento técnico e simbólico. Destacam-se as cerâmicas das culturas Marajoara e Tapajônica, produzidas na região amazônica. Seus vasos e urnas funerárias apresentam padrões geométricos complexos, grafismos elaborados e símbolos cosmológicos que refletem organização social e conhecimento técnico avançado. Como observa Monteiro (2010, p. 35), "a cerâmica indígena brasileira evidencia uma sofisticação formal comparável às grandes culturas pré-colombianas".

Essas manifestações revelam que a arte no Brasil possui raízes autônomas e profundas, anteriores à influência europeia. Contudo, com a colonização portuguesa, a produção artística passou a ser direcionada prioritariamente aos interesses da Igreja Católica e da Coroa. A arte tornou-se instrumento de catequese, poder político e afirmação cultural do colonizador.

Nesse contexto, o Barroco europeu foi introduzido no Brasil a partir do século XVII, adquirindo características próprias ao adaptar-se às condições locais. Se na Europa o Barroco estava ligado à Contrarreforma e às cortes absolutistas, no Brasil ele encontrou terreno fértil nas regiões de mineração, especialmente em Minas Gerais, durante o século XVIII. A riqueza gerada pelo ouro permitiu a construção de igrejas ricamente ornamentadas, que se tornaram centros de expressão artística.

O chamado Barroco Mineiro distingue-se pelo uso de materiais regionais, como a madeira abundante e a pedra-sabão, além da participação de artesãos locais, muitos deles mestiços ou descendentes de africanos escravizados. Essa colaboração resultou em uma estética híbrida, na qual técnicas europeias eram reinterpretadas à luz da realidade colonial. Segundo Bardi (1990, p. 54), "o Barroco mineiro não é simples reprodução do modelo português, mas sua recriação em solo americano".

A principal figura desse período é Aleijadinho, nome pelo qual ficou conhecido Antônio Francisco Lisboa. Filho de mestre de obras português e de mãe africana, Aleijadinho simboliza a própria mestiçagem cultural brasileira. Sua produção escultórica e arquitetônica atinge seu auge no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, onde esculpiu os famosos Profetas em pedra-sabão e os Passos da Paixão em madeira policromada.

As figuras criadas por Aleijadinho apresentam forte expressividade, gestos dramáticos e intenso apelo emocional, características do Barroco, mas reinterpretadas com originalidade. Em Ouro Preto, destaca-se também a Igreja de São Francisco de Assis, cuja

fachada e elementos decorativos sintetizam o virtuosismo técnico e a inventividade formal do artista.

Conforme Bardi (1990, p. 58), "Aleijadinho deu forma plástica à espiritualidade e às tensões sociais do mundo mineiro".

O Barroco Mineiro, portanto, representa o primeiro momento em que se pode falar de uma estética genuinamente brasileira. Ele nasce da fusão entre tradição europeia, recursos naturais locais e participação de diferentes matrizes culturais — indígenas, africanas e portuguesas. Essa síntese revela tanto a opressão do sistema colonial quanto a capacidade criativa de seus artistas.

Assim, ao percorrer as origens da arte no Brasil — da arte rupestre à cerâmica indígena e, posteriormente, ao Barroco Mineiro — percebe-se um processo contínuo de adaptação e ressignificação cultural. O período colonial, longe de ser apenas fase de dependência estética, constitui o alicerce sobre o qual se edificaria a identidade artística brasileira, marcada desde cedo pela mistura, pela resistência e pela invenção.

ACADEMIA E O SÉCULO XIX: O IMPACTO DA MISSÃO FRANCESA

A chegada da Dom João VI ao Brasil, em 1808, marcou uma inflexão decisiva no processo de modernização da colônia. A transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro promoveu a abertura dos portos, a criação de instituições culturais e científicas e o fortalecimento da vida urbana. Nesse contexto de reorganização política e administrativa, tornou-se necessário estruturar também o ensino artístico segundo moldes europeus, consolidando uma imagem civilizada do novo centro do Império português.

É nesse cenário que, em 1816, chega ao Brasil a Missão Artística Francesa, liderada por Joaquim Lebreton. O grupo era composto por pintores, escultores, arquitetos e artesãos formados na tradição neoclássica francesa, que trouxeram consigo os princípios do Neoclassicismo. Diferentemente do dinamismo emocional do Barroco, o Neoclassicismo defendia clareza formal, equilíbrio compositivo e rigor técnico. Como observa Schwartz (2008, p. 41), "o neoclassicismo introduz no Brasil uma estética da ordem e da racionalidade", alinhada aos ideais iluministas que influenciavam a Europa naquele momento.

A missão tinha como objetivo fundar uma escola oficial de artes, o que resultaria na criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). A instituição tornou-se o principal centro de formação artística do país ao longo do século XIX, estabelecendo currículos baseados no estudo do desenho, da anatomia, da perspectiva e da cópia de modelos clássicos. Segundo Amaral (1998, p. 62), "a Academia estruturou o sistema artístico brasileiro, formando não apenas artistas, mas uma elite cultural alinhada ao projeto imperial."

Entre os integrantes da Missão, destacam-se Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay. Debret é particularmente relevante por sua extensa documentação visual do cotidiano brasileiro. Em suas aquarelas e gravuras, retratou cerimônias oficiais, cenas urbanas e, sobretudo, a realidade da escravidão. Seu olhar estrangeiro produziu um registro detalhado da sociedade do período, revelando contrastes sociais e culturais. Monteiro (2010, p. 73) afirma que "Debret construiu uma memória visual do Brasil oitocentista, conciliando técnica europeia e temática local."

Taunay, por sua vez, dedicou-se especialmente à pintura de paisagem, representando a exuberância da natureza tropical com sensibilidade neoclássica. Ao adaptar técnicas europeias à luminosidade e à vegetação brasileiras, contribuiu para consolidar uma iconografia da paisagem nacional. Essa adaptação revela que, mesmo dentro dos limites acadêmicos, havia espaço para incorporar elementos do território e da experiência local.

A Academia Imperial não apenas ensinava técnicas, mas também definia hierarquias artísticas. A pintura histórica era considerada o gênero mais nobre, seguida pelo retrato, pela paisagem e pela natureza-morta. Essa classificação reforçava a construção de uma narrativa oficial da nação, especialmente após a Independência de 1822. Como observa Severino (2010, p. 118), "o Academicismo serviu como instrumento de legitimação simbólica do Estado imperial."

Entretanto, embora tenha elevado o nível técnico da produção artística brasileira, o Academicismo também impôs limites à li-

berdade criativa. A ênfase na imitação de modelos clássicos e na obediência às regras formais dificultava a experimentação estética. Além disso, a diversidade étnica e cultural do Brasil — marcada pela presença indígena e africana — era frequentemente marginalizada nas representações oficiais. Severino (2010, p. 125) ressalta que "a pluralidade cultural do país permaneceu à margem da estética acadêmica", sendo explorada de maneira mais ampla apenas no século XX, com o advento do modernismo.

Esse paradoxo revela a complexidade do período. Por um lado, a Missão Francesa e a Academia Imperial estruturaram o ensino artístico e profissionalizaram a atividade no país. Por outro, consolidaram uma estética que privilegiava padrões europeus em detrimento das expressões culturais locais. Ainda assim, como aponta Coli (2002, p. 70), "é no interior da tradição que se prepara a ruptura". O confronto entre modelo importado e realidade brasileira gerou tensões que alimentariam, décadas depois, o desejo de transformação modernista.

Assim, o impacto da Missão Francesa no século XIX foi profundo e ambivalente. Ela estabeleceu as bases institucionais e técnicas da arte no Brasil, formando gerações de artistas e consolidando uma cultura visual alinhada ao projeto imperial. Ao mesmo tempo, ao evidenciar os limites de uma arte excessivamente europeizada, preparou o terreno para a busca de uma linguagem autenticamente nacional. O século XIX, portanto, não deve ser visto apenas como período de imitação, mas como etapa fundamental na construção da consciência artística brasileira.

A RUPTURA MODERNISTA: DA SEMANA DE ARTE MODERNA À ANTROPOFAGIA

O Modernismo brasileiro teve seu marco inaugural na histórica Semana de Arte Moderna, realizada no Theatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. Mais do que um evento artístico, a Semana constituiu um verdadeiro manifesto coletivo contra o Academicismo vigente, que ainda reproduzia modelos estéticos europeus do século XIX. O movimento foi interdisciplinar, reunindo literatura, música, escultura, pintura e conferências teóricas, configurando-se como um projeto cultural amplo de redefinição da arte nacional.

Segundo Amaral (1998, p. 88), a Semana representou "a tomada de consciência de uma geração que recusava o passado acadêmico e buscava afirmar uma linguagem própria". O impacto do evento foi imediato: vaias, críticas contundentes e reações conservadoras demonstraram o quanto a ruptura proposta feria os padrões estabelecidos. Entretanto, essa recepção conflituosa revelou a força transformadora do movimento, pois a arte deixava de ser mera reprodução técnica para tornar-se instrumento de questionamento cultural.

É importante destacar que a ruptura modernista não surgiu de forma abrupta em 1922. A exposição de Anita Malfatti, realizada em 1917, já havia provocado intenso debate ao apresentar obras influenciadas pelo expressionismo europeu. Criticada por setores conservadores, especialmente por Monteiro Lobato, a artista tornou-se símbolo da tensão entre tradição e inovação. Como observa Antunes (2011, p. 132), "a polêmica em torno de Anita foi o prenúncio do embate estético que culminaria na Semana de 22". Sua ousadia formal abriu caminho para a legitimação de novas linguagens visuais no país.

A chamada fase antropofágica, consolidada no final da década de 1920, aprofundou a proposta modernista ao formular um princípio teórico original: a antropofagia cultural. Liderada por Oswald de Andrade, essa vertente encontrou sua expressão máxima no Manifesto Antropófago. Nele, o autor declara: "Só a antropofagia nos une", defendendo que o Brasil deveria "devorar" simbolicamente as influências estrangeiras para transformá-las em algo novo e autenticamente nacional.

Essa concepção não significava rejeição da cultura europeia, mas sua assimilação crítica. Como sintetiza Monteiro (2010), "a antropofagia propõe um gesto de apropriação e reinvenção, não de submissão". A metáfora do canibalismo indígena funcionava como estratégia simbólica de resistência cultural e afirmação identitária.

Visualmente, o espírito antropofágico foi magistralmente representado na obra Abaporu, de Tarsila do Amaral, pintura que se tornou ícone do modernismo brasileiro.

A figura de pés e mãos exagerados sob um sol intenso sintetiza a valorização da terra, do corpo e da identidade tropical. A própria palavra "abaporu", de origem tupi, significa "homem que come gente", reforçando o conceito de deglutição cultural. Segundo Amaral (1998, p. 102), "Tarsila visualizou, em cores e formas simplificadas, o projeto antropofágico de Oswald".

Na década de 1930, o modernismo ampliou seu alcance ao incorporar uma dimensão social mais explícita. Nesse contexto, destaca-se Candido Portinari, cuja produção enfatizou temas ligados ao trabalhador rural, ao retirante nordestino e às desigualdades sociais. Obras como Retirantes evidenciam a preocupação com a realidade brasileira, aproximando arte e denúncia social. Conforme Antunes (2011, p. 145), "Portinari transforma a estética modernista em instrumento de consciência nacional".

Essa fase demonstra que o modernismo não se limitou à experimentação formal; ele evoluiu para um compromisso ético e político com a representação do povo brasileiro. A arte passou a refletir não apenas paisagens e símbolos, mas também conflitos sociais e identidades marginalizadas.

Além disso, o movimento estabeleceu as bases para desdobramentos posteriores, como a arte abstrata e o concretismo das décadas seguintes. Ao romper com o naturalismo e afirmar a liberdade formal, o modernismo abriu espaço para a experimentação geométrica e conceitual que caracterizaria a produção artística do pós-guerra. Como afirma Amaral (1998, p. 115), "sem a ruptura de 22, não haveria a ousadia das vanguardas posteriores".

Assim, a ruptura modernista — da Semana de 1922 à consolidação da antropofagia — representa um divisor de águas na história da arte brasileira. Ela não apenas questionou padrões acadêmicos, mas instituiu uma nova lógica cultural baseada na autonomia criativa, na valorização da identidade nacional e na capacidade de transformar influências externas em expressão singular. O modernismo consolidou, portanto, a ideia de que a cultura brasileira não é cópia, mas síntese dinâmica e inventiva de múltiplas matrizes.

DA ABSTRAÇÃO AO NEOCONCRETRISMO: A ARTE COMO EXPERIÊNCIA

A partir da década de 1950, a arte brasileira passou por uma transformação profunda, acompanhando o clima de modernização e otimismo desenvolvimentista vivido no país. O projeto de industrialização, a expansão urbana e, sobretudo, a construção de Brasília simbolizavam uma nação que se pretendia moderna, racional e voltada para o futuro. Nesse contexto, as artes visuais também buscaram uma linguagem afinada com esse espírito de renovação, adotando princípios geométricos, abstratos e construtivos.

O Concretismo consolidou-se inicialmente em São Paulo com o Grupo Ruptura, fundado em 1952, e no Rio de Janeiro com o Grupo Frente. Inspirados por correntes europeias como o Construtivismo e o Neoplasticismo, esses artistas defendiam a objetividade formal, a precisão matemática e a eliminação da subjetividade romântica. A obra de arte deveria ser autônoma, construída a partir de elementos plásticos puros — linha, cor, plano e forma — organizados segundo princípios racionais. A composição geométrica substituía a representação figurativa, e o espaço pictórico era pensado como estrutura lógica e calculada.

No entanto, essa rigidez estrutural e o excesso de racionalização começaram a ser questionados por artistas que percebiam limites na frieza do programa concreto. Em 1959, surge no Rio de Janeiro o Neoconcretismo, movimento que propôs uma revisão crítica do Concretismo. Liderado por Lygia Clark, Hélio Oiticica e pelo poeta Ferreira Gullar, o grupo defendia que a obra de arte não poderia ser reduzida a um objeto matemático e impessoal. No Manifesto Neoconcreto (1959), Gullar afirma que a obra deveria ser compreendida como um "quase-corpo", isto é, um organismo vivo que se realiza na relação com o espectador.

Diferentemente do Concretismo, o Neoconcretismo valorizava a experiência sensível, a subjetividade e o envolvimento corporal. A obra deixava de ser apenas uma estrutura visual para tornar-se um campo de experimentação perceptiva. Nesse sentido, a participação do público não era mero complemento, mas condição essencial para que a obra se completasse.

Lygia Clark exemplifica essa mudança com a série "Bichos", iniciada em 1960. Constituídas por placas metálicas articuladas por dobradiças, essas esculturas não possuem forma fixa ou posição definitiva. Ao serem manipuladas pelo espectador, assumem configurações sempre diferentes, instaurando um diálogo tátil e espacial. O observador deixa de ocupar uma posição passiva e torna-se participante ativo, responsável pela atualização da obra. A experiência estética passa a envolver o corpo, o gesto e o tempo, rompendo com a tradição contemplativa do museu.

Hélio Oiticica amplia ainda mais essa proposta com os "Parangolés", capas, estandartes e estruturas vestíveis que só adquirem sentido pleno quando incorporadas ao movimento do corpo. Inspirado pelo samba e pela cultura das favelas cariocas, Oiticica propõe uma arte que se desloca do espaço institucional para o espaço da vivência coletiva. A cor abandona a superfície bidimensional da tela e expande-se no espaço, envolvendo o participante. A obra torna-se evento, ação, experiência compartilhada.

Essa transformação foi decisiva para a história da arte brasileira. O Neoconcretismo antecipou discussões que se tornariam centrais nas décadas seguintes, como a dissolução da fronteira entre arte e vida, a valorização do corpo e a participação do público. Ao propor a obra como experiência e não apenas como objeto, o movimento abriu caminho para a arte conceitual, a performance e as instalações interativas que caracterizam a produção contemporânea.

Assim, a passagem da abstração geométrica ao Neoconcretismo representa não apenas uma mudança formal, mas uma alteração profunda na própria concepção de arte. A obra deixa de ser algo fechado e definitivo para tornar-se processo, relação e acontecimento — uma experiência viva que se constrói no encontro entre artista, objeto e espectador.

ARTE CONTEMPORÂNEA: HIBRIDISMO E NOVA MÍDIA

A partir da década de 1970, a arte brasileira passa a se configurar como um campo expandido, marcado pela multiplicidade de linguagens, pela experimentação de suportes e pela diluição das fronteiras entre as diferentes modalidades artísticas. Esse período coincide com transformações políticas e sociais significativas, especialmente o contexto da ditadura militar e, posteriormente, o processo de redemocratização. Nesse cenário, muitos artistas utilizaram a arte como instrumento de crítica, resistência simbólica e reflexão sobre as estruturas de poder, desigualdade e violência presentes na sociedade brasileira.

A produção contemporânea deixa de se restringir à pintura e à escultura tradicionais e passa a incorporar performance, vídeo, fotografia, arte conceitual, instalações, intervenções urbanas e, mais recentemente, tecnologias digitais e mídias interativas. A obra não é mais compreendida como objeto isolado, mas como experiência espacial, sensorial e, muitas vezes, política. O espaço expositivo também se amplia: além dos museus e galerias, a cidade, a rua e o ambiente virtual tornam-se territórios legítimos de criação artística.

Um dos nomes centrais desse período é Cildo Meireles, cuja produção articula crítica social, percepção sensorial e questionamento institucional. Sua instalação Desvio para o Vermelho (1967–1984) constitui um exemplo emblemático da arte contemporânea brasileira. A obra é composta por três ambientes nos quais todos os objetos — móveis, utensílios domésticos, quadros e detalhes arquitetônicos — apresentam a cor vermelha como elemento dominante. Essa saturação cromática provoca no espectador uma sensação de estranhamento e tensão, sugerindo leituras que envolvem violência, repressão e intensidade emocional. Ao atravessar os espaços, o visitante vivencia uma experiência imersiva, na qual cor, espaço e significado político se entrelaçam de forma inseparável.

Outro destaque da contemporaneidade é Adriana Varejão, cuja obra revisita criticamente a herança colonial brasileira. Em séries como os "Azulejões", a artista recria padrões da azulejaria portuguesa, mas introduz rupturas na superfície, revelando camadas internas que remetem à carne e ao sangue. Essa estratégia visual funciona como metáfora das marcas históricas deixadas pela colonização, pela escravidão e pela violência estrutural. Ao tensionar tradição

e ruptura, Varejão transforma a pintura em espaço de investigação histórica e simbólica, propondo uma espécie de arqueologia visual da memória brasileira.

Além do circuito institucional, a arte contemporânea no Brasil também se afirma de maneira expressiva no espaço urbano. O grafi-
i
te, inicialmente associado à marginalidade, conquista reconhecimento nacional e internacional, convertendo muros e fachadas em suportes de expressão estética e política. Artistas como Os Gêmeos e Eduardo Kobra transformam grandes centros urbanos em galerias a céu aberto, explorando cores vibrantes, personagens oníricos e retratos de figuras históricas. Essa ocupação da cidade democratiza o acesso à arte, rompe com a lógica elitizada dos museus e amplia o diálogo entre obra e público.

Com o avanço das tecnologias digitais, novas possibilidades de criação emergem. Vídeo-arte, arte digital, realidade virtual e instalações interativas ampliam ainda mais o conceito de obra artística. O espectador, muitas vezes, torna-se usuário ou participante ativo, interagindo com dispositivos tecnológicos que respondem a seus movimentos ou escolhas. A noção de autoria também se complexifica, uma vez que a criação pode envolver processos colaborativos e redes de circulação global. A arte contemporânea brasileira, portanto, caracteriza-se pela hibridização constante: mistura de linguagens, cruzamento de referências culturais e diálogo entre tradição e inovação. Diferentemente de períodos anteriores, não há um estilo dominante ou um programa estético unificado. O que se observa é a valorização da diversidade, do fragmento e da multiplicidade de vozes. Questões como identidade, gênero, raça, memória, território e meio ambiente tornam-se temas recorrentes, evidenciando o compromisso da arte com as tensões do presente.

Nesse sentido, a contemporaneidade mantém viva a tradição antropofágica inaugurada no Modernismo: a capacidade de absorver influências globais — tecnológicas, estéticas e conceituais — e transformá-las em expressões enraizadas na realidade brasileira. A arte atual não busca uma identidade fixa e homogênea, mas assume a complexidade e a pluralidade como características constitutivas. Assim, reafirma-se como campo dinâmico, crítico e em permanente transformação, acompanhando as mudanças sociais e culturais do país.

CONCLUSÃO

A trajetória da arte brasileira evidencia um constante e complexo diálogo entre influência externa e afirmação de identidade própria. Desde o período colonial, quando o Barroco se consolidou como a primeira grande manifestação estética em território nacional, até as múltiplas linguagens da contemporaneidade, observa-se um processo histórico marcado por resistência, adaptação e reinvenção. O Barroco, embora oriundo da tradição europeia, adquiriu no Brasil feições singulares, moldadas pela religiosidade popular, pela realidade social da colônia e pela presença decisiva das matrizes indígena e africana. Nesse contexto, a arte não foi apenas instrumento de catequese ou ornamento litúrgico, mas espaço simbólico onde tensões sociais e culturais se expressaram de forma intensa e original.

No século XIX, a institucionalização do ensino artístico com a criação da Academia Imperial de Belas Artes consolidou padrões acadêmicos inspirados na tradição europeia. Ainda assim, mesmo sob forte orientação estrangeira, germinava o desejo de representação do território, da história e do povo brasileiro. As pinturas históricas, as paisagens e os retratos oficiais revelam não apenas a tentativa de construir uma imagem civilizada do país, mas também o início de um questionamento sobre quem éramos enquanto nação recém independente. A arte acadêmica, portanto, não deve ser vista apenas como imitação, mas como etapa fundamental de amadurecimento cultural.

A ruptura decisiva ocorre no século XX com o Modernismo brasileiro, especialmente a partir da Semana de Arte Moderna. Esse momento histórico representou a afirmação consciente de uma estética comprometida com a realidade nacional. Ao propor a antropofagia cultural, inspirada no Manifesto Antropófago, os modernistas defenderam a ideia de que o Brasil deveria "devorar" as influências estrangeiras e transformá-las em algo autenticamente seu. Essa postura não

significou isolamento, mas sim autonomia criativa — um gesto de maturidade cultural que redefiniu os rumos da produção artística no país.

Na segunda metade do século XX, o Neoconcretismo aprofundou essa busca por originalidade ao romper com a rigidez racionalista do concretismo e propor uma arte mais sensorial, participativa e existencial. Ao deslocar o foco do objeto para a experiência, os artistas neoconcretos ampliaram o conceito de obra de arte, convidando o espectador à interação e à coautoria. Consolidava-se, assim, a capacidade brasileira de reinterpretar tendências internacionais e transformá-las em proposições inovadoras e singulares.

Na contemporaneidade, a arte brasileira apresenta-se plural, híbrida e profundamente engajada. Instalações multimídia, performances, intervenções urbanas e produções digitais dialogam com questões como desigualdade social, identidade de gênero, memória histórica, meio ambiente e políticas de representação. A produção atual evidencia que a arte no Brasil permanece viva e crítica, atuando como espaço de reflexão e contestação. Mais do que acompanhar tendências globais, ela participa ativamente do debate internacional, reafirmando sua potência inventiva.

Dessa forma, o estudo confirma que a arte brasileira não é monolítica nem linear. Trata-se de um ciclo contínuo de negociações culturais, no qual tradição e ruptura coexistem de maneira dinâmica. Cada período histórico não substitui o anterior, mas o ressignifica, incorporando-o a novas narrativas e sensibilidades. Compreender essa trajetória é fundamental para entender a própria construção histórica e social da identidade nacional, pois a arte, ao mesmo tempo que reflete o país, também o projeta, questiona e reinventa. Assim, a arte brasileira permanece como um dos mais relevantes instrumentos de leitura crítica da nação — múltipla, contraditória e em permanente transformação.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930–1970). 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

AMARAL, Aracy A. Tarsila: sua obra e seu tempo. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, n. 1, maio 1928.

ANTUNES, Ricardo. A arte brasileira em foco. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2011.

BARDI, Pietro Maria. História da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COLI, Jorge. O que é arte. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 mar. 1959.

HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: entre carnes e mares. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

MEIRELES, Cildo. Geometria da transformação. São Paulo: MASP, 2013.

MONTEIRO, Paulo. A escrita e a imagem: três mil anos de história da arte. São Paulo: Ática, 2010.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARTZ, Jorge. Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920–1950. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SEVERINO, Antônio Joaquim. Metodologia do trabalho científico. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

TIRAPELI, Percival. Barroco brasileiro: glória e invenção. São Paulo: EDUSP, 2008.